

## EL DISCURSO VANGUARDISTA EN *TUNTÚN DE PASA Y GRIFERÍA*, DE LUIS PALÉS MATOS

La preocupación primordial de Luis Palés Matos en *Tuntún de pasa y grifería* (1937) es la de abordar la expresión significativa que le ofrece el discurso negrista dentro del con-texto de lo afro-antillano. Este interés por lo significativo del signo discursivo en la creación poética parece haberlo retenido, en lo inicial, de la etapa modernista que tanto se caracterizó por estos aspectos formales. Sólo que, esta vez, Palés modificará tal proceder ante las formas, y lo aplicará a los nuevos contenidos y perspectivas otreicas propias de la disidencia y rupturas que inspira lo vanguardista. Será una labor estética que habrá de realizarla más allá de las obvias y casi insuperables barreras que le impone el lenguaje que define a la tradicional cultura blanca e hispanófila, cuyo etnocentrismo la incapacita para traspasar las fronteras del canon y la norma cultural.

Todavía para la época del modernismo esa cultura blanca se define por unos contenidos que resultan incompatibles para el simbólico-cultural y el imaginario que busca Palés, y también por aspectos formales que carecen de significación con posibilidades algunas para la sensibilidad antillana tan culturalmente inquieta e inconforme de este poeta. Ya para mediados de los años 30, en los momentos que organiza finalmente *Tuntún*, y tras haber ensayado ampliamente con varios poemas negristas, Palés se encuentra con una idea más clara de lo que representa la adopción del lenguaje poético del vanguardismo en su singular y nuevo ademán artístico de tipo negrista o afroantillano. Con una diestra capacidad para abordar nuevos significantes sonoros y nuevas estructuras formales del lenguaje lírico, el poeta se propone superar el extremo subjetivismo y lo confesional que la poesía aún retiene del neo-romanticismo criollista. Se dispone, además, a sobrepasar las formas evasivas, preciosistas, y decadentes del modernismo y otros "ismos" estéticos de fines del siglo XIX y principios del XX, aliados éstos a la encumbrada actitud del arte elitista de la alta modernidad y su visión orgánica del discurso.<sup>1</sup> Palés entiende muy bien las poéticas más elevadas, pero también reconoce los referentes más

---

<sup>1</sup> Siguiendo a Peter Bürger se entiende que el texto vanguardista se define por su calculada falta de organicidad, mientras que el arte que se le opone —más bien el de la alta modernidad— tiene lo orgánico como principio estructurante que gobierna las partes y las une en un todo. Contrariamente a la vanguardia, el texto de la modernidad cree en la autonomía estética y en la separación del arte, de lo social. Mientras que la modernidad le da énfasis a lo significativo antes que al significado que apunta a un referente histórico-social, la vanguardia ataca las concepciones de arte tanto románticas como modernistas que creen en lo sublime y lo orgánico del arte, y lo hace por medio de lo anti-estético, lo feo y fragmentario, aquello que desfamiliariza lo ideal en la cultura burguesa. (*Theory of the Avant-Garde*, Trad. Michael Shaw, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1984).

ideológicos y perturbadores de la modernidad literaria. De ahí ese carácter tan conflictivamente poético y mítico a la vez que referencial e ideológico de *Tuntún*. La poética del yo y su texto lírico sólo puede tener cabal sentido asumiéndose una vertical conciencia ideológica del otro en la cultura.

Por supuesto que el arte cultivado por Palés en sus primeros textos ha estado también desde adentro impregnado por el sentir de la estética postmodernista, que tanto reacciona al preciosismo e idealismo del modernismo por medio del prosaísmo que tiende a culminar en el feísmo y lo grotesco. Después de superar en mucho las pugnas entre estas formas y estéticas, Palés se dispone en *Tuntún*, fundamentalmente, a alcanzar la expresión de los significantes de lo negrista en su manifestación más primigenia y formal. Mas no podrá evitar que en el proceso esta expresión termine, a pesar de todo, uniéndose a la lengua hispánica —ya que en su texto ésta se depura en la travesía que marcha desde lo ancestral africano hasta arribar a lo afroantillano— y dar así rienda suelta a la inevitable fusión de elementos opuestos de una manera muy distinta a como lo había expresado la lírica anterior en Puerto Rico e incluso en el resto de Hispanoamérica. No obstante, este proceso conllevaría un irónico e inicial acercamiento al “lenguaje” de la cultura negra que maneja, pues Palés se encontrará inevitablemente inmerso en la ideología y el simbolismo de la cultura blanca e hispánica y su punto de partida tiene que darse desde ésta. Sobre todo, el arte de Palés, pese a mostrarse tan revestido del fragmentarismo y las rupturas del vanguardismo, culmina proponiendo una visión orgánica de nuevas y posibles perspectivas culturales.

En todo este proceso discursivo habría que tener presente primeramente que ya para fines de la segunda década del siglo XX Palés se encuentra en el umbral escritural que lo transporta del postmodernismo al vanguardismo. Experimenta con nuevas tendencias literarias que reaccionan al modernismo y lo acercan a una nueva época más experimental en la literatura. Para ello se vale de la reacción estética ya reconocida como postmodernismo, pese a que no se queda en esta tendencia al darle rienda suelta a su impulso vanguardista. El paso del postmodernismo al vanguardismo se revela ya de manera patente mediante el poema “Danzarina africana” (escrito entre 1917 y 1918) en el que se identifica a un poeta interesado no ya tanto en lo exótico, como lo haría un modernista, sino en la expresión paródica y contraria de ese estilo y sus campos semánticos, lo cual lo convertiría ya en un escritor más inclinado al postmodernismo. Esta búsqueda de lo paródico e irónico (el prosaísmo, lo grotesco, lo carnavalesco, el feísmo) revela su deseo de acercarse a la contrariedad y otredad de la estética oficial e hispanófila con la cual se ha educado formalmente. Ésta es la cultura tradicional y oficial que aparece comprometida de manera ineludible con una ideología profundamente arraigada en lo europeo, y que, por impulso del sujeto marginal y oprimido (neurotizado) por las adversidades de su propia existencia, Palés rechazaría. Pero en la búsqueda de

esos efectos semánticos al margen de las exigencias oficiales de la escritura tradicional, el poeta guayamés va a encontrar, primeramente, los juegos formalistas de los vanguardistas, que vemos en su experimental alianza diepalista, para principios de la segunda década del 20, con de José I. de Diego Padró.<sup>2</sup> Es precisamente desde esta alianza que experimenta el gusto por el lenguaje lírico del escándalo sonoro y de la disidencia ante las imágenes más establecidas y canónicas. Es en los poemas de esa época que tiene la oportunidad de abandonar los contenidos tradicionales y dedicarse a jugar con los signos y significantes de un arte más apegado a lo populista e indagador de nuevos contornos discursivos. Sobre todo, y a partir de esas prácticas subversivas en el arte, Palés descubrirá que no sólo le interesa la sonoridad por ser exótica, paródica y extravagante, y por ser un juego sin entronque firme con la existencia y lo cotidiano, como en realidad lo entendía De Diego Padró. Palés se interesa por lo sonoro porque le resulta vitalmente importante para encontrar la cultura otreica al margen de la oficialidad, la cual le rescata del tedio personal, de la aridez de su entorno cultural y de los mandatos oblicuamente racistas de la cultura tradicional. Ya la cultura blanca y tradicional misma ha viajado desde el siglo XIX a través de formas líricas que la conducen a encontrarse a principios del siglo, mediante el vanguardismo, con el signo en su condición más significativa y material.<sup>3</sup> Y será esta travesía semiótica la que asistirá a

<sup>2</sup> Gran pertinencia toma el vanguardismo en Puerto Rico en el año 1921 con José I. de Diego Padró (1896-1974) y Luis Palés Matos (1898-1959), mediante un proyecto poético basado en la onomatopeya y conocido como Diepalismo. En este nombre ambos autores combinan sus apellidos. Más adelante De Diego Padró abandonó este proyecto vanguardista que consideró algo pasajero y propio del gusto por las modas, y asumió posturas propias de un poeta más aferrado al canon y a la alta modernidad. Para 1932 escribe dos ensayos que muestran sus descuerdos estéticos e ideológicos con Palés: "Antillanismo, criollismo y negroidismo", *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 19 de noviembre de 1932; "Tropicalismo, occidentalismo y sentido de cultura", *El Mundo* San Juan de Puerto Rico, 18 de diciembre de 1932. La polémica entre ambos poetas aparece en un libro del propio de Diego Padró, titulado *Luis Palés Matos y su trasmundo poético*, Río Piedras, Puerto Rico, 1973.

<sup>3</sup> Para esta época del vanguardismo ya el pensamiento occidental se ha estado enfrentando al problema del aspecto formal del signo mediante "la ciencia sincrónica del lenguaje" (con Saussure), también por medio del *high modernism* en la literatura y el formalismo en la crítica literaria. Teóricos como T.S. Elliot y José Ortega y Gasset proponen, a partir de los años 20 y 30, que el arte es cada vez menos propenso a imitar la realidad, más adepto al meta-discurso, a la prevalencia de lo artístico y a rechazar los gustos populistas. Palés Matos, aunque es seguidor de las ideas del meta-texto no pertenece a la corriente elitista que caracteriza a Ortega en *La rebelión de las masas y La deshumanización del arte*. A Palés hay que ubicarlo en la senda vanguardista del *modernism* (en el sentido europeo) que se aferra a lo anticanónico, lo populista y a la subversión del canon. No es casual que la cultura nacional puertorriqueña de la época de Palés, que avanza en gran medida con la cultura occidentalista, esté sumergida en estos procesos de búsqueda de lo formal y metadiscursivo en el lenguaje. Palés, junto a Emilio S. Belaval, es uno de los primeros escritores de la modernidad nuestra conscientes de estos aspectos irónicos del discurso literario. Para reconocer las diferencias entre modernidad y vanguardismo véase el ensayo "The Avant Garde as/or Modernism?" (en *The Concept of Modernism* de Astradur Eysteinnsson, Ithaca, Cornell University Press, 1990; pp. 143-178). Importante también es *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity* de Richard Murphy, Cambridge University Press, 1999. Murphy dialoga a su vez con el clásico libro: *Theory of the Avant-Garde* de Peter Bürger, *op. cit.*

Palés en su proceso de allegarse al espacio escritural de una poética vanguardista de tipo negrista que lo lleve a establecer una ruptura amplia, tanto en contenido como en lo formal, con la poesía anterior. Será un novedoso quehacer lírico que le permitirá apoderarse de unos nuevos significantes plenos de una sonoridad distinta, de un ritmo más primitivo y primigenio y menos "moderno", de una expresión contraria a la poética tradicional en su sentido más occidentalista y clásico, como la que le habían legado el modernismo y el postmodernismo.

Estos encuentros formales que colocan a Palés enfrascado en un proyecto vanguardista distinto tienen también sus implicaciones ideológicas, de las cuales estará plenamente consciente ya para la década del treinta, sobre todo en sus enfrentamientos con José de Diego Padró. Mercedes López Baralt, siguiendo a varios críticos, ha señalado la importancia de tener presente este aspecto ideológico en *Tuntún*. Nos advierte la crítica que la búsqueda de lo afro-antillano y sus implicaciones tanto líricas y estéticas como ideológicas ha sido ya reconocida por F.H. Habibe.<sup>4</sup> Se trata, según estos críticos, de una manera de rebatir el mito de la hispanidad y el criollismo, en los cuales la escritura oficial destaca a españoles e indios, y obvia la importante presencia del negro en la cultura caribeña e hispánica. No obstante, en todo esto habría que destacar que Palés no sólo se lanza a la aventura de conquistar el otro de la cultura, sino lo diferente en la lengua.<sup>5</sup> Se trata de un proyecto que ya lo había ocupado

<sup>4</sup> Mercedes López Baralt dice en *El barco en la botella*: "en el caso de Palés, modernismo y postmodernismo coexisten cómodamente en sus primeros poemarios, si bien domina en ellos la retórica del primero". (San Juan, Editorial Plaza Mayor, 1998; p. 41.). Además de este libro, ha sido importante para la creación de esta monografía que aquí presento, "La tercera salida del *Tuntún de pasa y grifería*", prólogo de Mercedes López Baralt a su edición de *Tuntún de pasa y grifería*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña y Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993. También el trabajo de Margot Arce de Vázquez, "Notas para la composición de *Tuntún de pasa y grifería*", Puerto Rico, 30 de septiembre de 1954; el de Arcadio Díaz Quiñonez, "La poesía negra de Luis Palés Matos: realidad y conciencia de su dimensión colectiva", *El almuerzo en la hierba (Llorens Torres, Palés Matos y René Marqués)*, Río Piedras, Huracán, 1982; y el de José Luis Vega, "Luis Palés Matos: entre la máscara manierista y el rostro grotesco de la realidad", *Revista de Estudios Hispánicos*, (1985), 189-203. Para la visión global de la producción poética del guayamés he utilizado *La poesía de Luis Palés Matos. Edición crítica* (Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1995), de Mercedes López-Baralt.

<sup>5</sup> Jacques Derrida emplea el término *différance* para designar la capacidad infinita de diferir que posee el signo dentro de un sistema de significantes. Derrida adopta la idea saussureana de que el lenguaje ingresa en un sistema de diferencias, pero lleva la idea a sus extremos; el significante difiere en lo espacial y demora en lo temporal debido a la inevitabilidad de anticipar aquello que se ha diferido. Se puede afirmar entonces que la idea de un concepto o significante es inseparable del signo. Conviene tener presente que para los postestructuralistas y postmodernistas el instalarse en uno de los espacios de oposición que ofrece la cultura, sin reconocer el juego (ironía) de la diferencia y otredad, significaría caer en las imposiciones autoritarias y dogmáticas de la semiótica del signo y la cultura. Estaría por ver cuán capaz ha sido Palés de reconocer la diferencia y otredad de sus propias afinidades con lo negrista como aquello que no se alcanza porque se ha constituido precisamente por su otredad. Algo que Palés sí reconoce es que la cultura blanca crea modelos supremos de autodefinición que suprime los espacios diferenciados del otro negrista. Pero Palés no

cuando, mediante el vanguardismo diepalista, se había esmerado en alterar los significantes sonoros de la poética hispánica. Su poesía negrista no sólo es, en ese sentido, un triunfo ideológico frente a la oficialidad de la cultura, sino una conquista lingüística y discursiva frente al orden simbólico de la lengua en su sentido más amplio y estructural.

Podemos decir en tal sentido que Palés, como sujeto formado primordialmente por la cultura del blanco, transgrede con ironía ese espacio de significación simbólica que desplaza la otredad del negro, para obtener una perspectiva más digna de la cultura y alcanzar una estética más ajustada a la construcción discursiva de lo antillano. De este proceder ante los valores de la cultura surge la importancia que le otorga el poeta a la conciencia del papel del lenguaje y su capacidad de designar lo real a nivel ampliamente simbólico. En esta poética que se posa frente de las imposiciones de la "lengua" oficial de la cultura se encuentra la capacidad de Palés para dismantelar las ataduras que le imponía la práctica discursiva de la cultura dominante, su propia cultura, y no sólo la puertorriqueña sino la llamada cultura universal. Nuestro poeta ocupa en ese sentido dos frentes: uno ante la lengua canónica y convencional de la cultura hispanófila y racista (lo que le lleva a enunciar desde una postura vanguardista), y otro ante el encuentro de un lenguaje y una poética que incluya el gesto cultural de lo negrista caribeño.

Pero antes de alcanzar estas transgresiones, el aspecto que seduce a Palés es el lenguaje subyacente, la expresión no oficial y marginal, aquello que se encuentra oculto y que representa la diferencia y la negación de la homogeneidad monolítica y unidiscursiva que se adjudica la cultura oficial. Se trata en definitiva de posarse críticamente ante la cultura patriarcal de estirpe hacendada que ha definido y conformado al discurso nacional puertorriqueño. En este aspecto nuestro poeta conecta lo cultural (en el sentido más antropológico) al arte, al comprender, con su indiscutible ademán disidente, que los parajes subterráneos de la cultura llevan a los orígenes, a la esencia y a la plenitud que tanto interesan a todos los poetas. Este proceder que el deconstruccionismo cuestionaría hoy día, viene a ser, en el contexto de la cultura de Palés, el máximo nivel de conciencia posible de la época. Muchos intelectuales y poetas no han logrado trascender las arbitrarias fronteras que les ha impuesto su cultura y su fijación originaria que niega la voz del otro y la diferencia. Por esta razón suelen mantenerse dentro de las imposiciones y demandas del canon y es por

---

ve lo negrista como llegada final a un espacio ontologizable —la parodia que emplea así nos lo indica. No es como Nicolás Guillén, cuya poesía es más referencial y vinculada al vanguardismo del realismo social. Pales es más irónico y paródico no sólo en lo social, sino en lo metatextual. No creo, en cuanto a estas lecturas postmodernas, que "Kalahari" sea "un significante vacío" según expresa Rubén Ríos o "un espacio engañoso, ambiguo, a la vez lleno y vacío" como señala Jorge L. Castillo en "Para llegar a Kalahari o la metapoética como eje ideológico y estructural en la lírica de Luis Palés Matos", *Revista de Estudios Hispánicos*, XXV.1-2 (1998), 12. Véase de Rubén Ríos Avila, "La raza cósmica: identidad y cuerpo en Pedreira y Palés", *La Torre* 7.27-28 (1933), 595-627.

ello que su arte y crítica no bordean más allá de lo establecido y lo dado.

No debemos presentar a Palés en manera alguna como un poeta deconstruccionista, por cuanto pertenece a un momento histórico en que estos aspectos de la marginalidad, la diferencia y la otredad eran apenas intuidos a nivel poético y se reconocían desde la mirada vanguardista. De aquí que la metáfora del árbol que caracteriza a *Tuntún* (las partes del poemario se subtítulan "Tronco", "Rama", "Flor") sea muestra del deseo de alcanzar un punto fijo y estable en el discurso y de que aún se funciona bajo los paradigmas de la sociedad positivista en sus anhelos de adoptar un progreso que alcance un estadio final, pese a hacerse de una manera crítica y con conciencia otreica. Si bien Palés nombra los subtítulos de su poemario "Tronco", "Rama" y "Flor", no concibe el crecimiento social como el perfeccionamiento del árbol de la cultura blanca y occidental, sino como el alcance último del sincretismo mestizo antillano. Para el poeta todo culmina en la flor que representa la emergente conciencia de la mulatez de la antillanía, y del nuevo eros o arquetipo femenino de inspiración de todo poeta que ha trascendido. Con su nueva metáfora afroantillana el poeta revierte el valor del alcance final de la cultura de occidente, que más que decadencia se muestra así como avance superador que a la larga rendirá sus frutos. Y esto es sin dejar de reconocer que, más allá de esta culminante visión orgánica, el poeta retiene su perspectiva vanguardista de ruptura al presentar casi a finales de su poemario a Lepromonida como contrapartida subrepticia de la feliz Mulata-Antilla. El contraste patente entre esos dos poemas nos indica que hay tensión, incertidumbre y ambigüedad en el proyecto poético de Palés.

Importa de todo esto el que Palés reconozca —y puesto que se trata de atrapar el valor primigenio y fundacional del lenguaje— que su particular *poiesis* requiere, para que se cumpla cabalmente, de los significantes de la oralidad negrista. Habría que considerar que nuestro poeta viene a conjugar de una manera magistral el elemento perceptivo de la poesía al elemento representativo. Acude en ese sentido a un nuevo modo comunicativo en que se pretende evocar por medio de los significantes (de la imagen acústica), y de una manera más consciente, lo que se representa. Aquello que el poeta busca, y lo reconocemos a través de su poesía misma, es ponerse en contacto con la expresión capaz de definir el lenguaje del otro, para transmitirla a través de los sentidos antes que por medio de lo conceptual. Además, antes del encuentro de una espacialidad cultural distinta, marcada por lo negro en el sentido del realismo referencial, Palés busca el lado legendario y memorable del signo en su capacidad de significante otreico muchas veces olvidado o ignorado por la poética tradicional. Mas ocurre que esta búsqueda sólo puede ejercerla desde los fundamentos amplios que le impone el lenguaje dominante y eurocéntrico mediante el cual se ha construido y constituido el ordenamiento simbólico e imaginario de la cultura. De aquí que desde el significante simbólico e imaginario de la cultura blanca lo que Palés pueda reconocer sea el cuerpo del

lenguaje del negro en sus trozos, pedazos, retazos y remanentes, para rescatarlos y unirlos al lenguaje que ya lo define y caracteriza como poeta de la cultura y tradición hispánicas. El poemario mismo comienza con un amplio registro de significantes primigenios de la lengua otreica (como "Calabó y bambú/bambú y calabó") para culminar con una lengua hispánica, pero transformada, mestiza y de identidad primordialmente caribeña (como la plena articulación sonora y visual que alcanza en el poema "Mulata-Antilla") y que se aleja de lo fragmentario, ambiguo e inacabado de muchos de los poemas anteriores. En este sentido, la expresión heterogénea y orgánica finalmente se impone ante lo fragmentario y de ruptura del vanguardismo. Mas debe quedar claro que si asociamos a Palés con el organicismo de la modernidad debe ser con el de la modernidad de la sospecha y resistencia ante los mandatos convencionales del poder.

El texto de Palés se esmerará sobre todo en alcanzar elementos significativos de la cultura negra: el recuerdo de África, sus desiértos, fauna, animales, el cocotero, la caña, el trapiche, la voz melancólica del negro y su música, el cuerpo cadencioso de la mujer, etc.; los lugares comunes que se convierten en significantes que confieren una dignidad y semántica más profundas al sentir vanguardista que se rebela frente a la cultura de metáforas occidentalistas que en el Caribe son incapaces de poner en contacto con los orígenes y lo culturalmente digno. Esta conciencia formal del poeta es precisamente la que, además de ocuparlo en un proyecto ideológico de reivindicación del negro en la cultura, lo distrae en un proyecto estético consciente de sí mismo como discurso distinto y diferente. Surge de aquí, además, el que más allá de referencias de realismo social (de búsqueda de la negritud en el sentido más ideológico, como lo hace Guillén), Palés se interese en *Tuntún* por el mito y la auto-referencialidad de la obra de arte en su sentido otreico y primitivista. El signo (o texto) que cobra conciencia de su condición significante, y el poeta que se revela plenamente auto-consciente de su labor de creador, se dirigen por los mismos senderos y le confieren a esta obra su singular perfil estético. Mas el haber adoptado al negro como objeto principal de su proyecto poético, y junto a ello el haber advertido la inconciencia de éste frente a su propia identidad (así es todavía su posición de subalterno) crean una disparidad que lleva al poeta a mantener una distancia irónica frente a este sujeto otreico, concediéndole en unas ocasiones la máscara de la tragedia y en otras la de la comedia. Tal disparidad es precisamente lo que envuelve a Palés en un proyecto ideológico y referencial a la vez, pues se trata de recuperar el mito y una poética para reajustar la perspectiva de lo negrista y afroantillano en la cultura y la historia. En este sentido, el texto responde a la recuperación de un pasado mítico, a la adopción de una nueva poética y al reconocimiento pleno de la justa perspectiva ideológica e histórica del caribeño.

Ya desde el primer poema del libro, "Preludio en Boricua", Palés deja establecido que se ingresará a una representación teatral en cuyo escenario se

habrá de encontrar una mimesis, en su estructura superficial, ficticia. En la misma destaca la figura del negro en su memorable festejo alrededor de la fogata, en torno de la cual desfilarán de manera personificada las islas antillanas en sus faenas domésticas, cívicas y culturales. Entreverada a esta mimesis ficticia (y real a la misma vez, pues su referencialidad es clara: se trata del cotidiano existir en las Antillas) se encuentra la diégesis del texto desde la cual se revela la voz de un hablante o voz lírica que deja escuchar su opinión (la mayoría de las veces de manera irónica) ante lo que transcurre en el plano de la mimesis y su referencialidad metonímica (pues son partes o fragmentos de un todo). Particularmente así es en este primer poema "Preludio en boricua", en que la voz lírica levanta el telón de la lectura (*El telón isleño destaca*), y expone su personaje principal, el negro caribeño en función de "una aristocracia macaca" y su "festivo" desempeño en el contexto antillano, en lo principal: Haití, Cuba y Puerto Rico. El texto ofrece, de esa manera, un prelude a lo que será una trayectoria "narrativa" en la que se relata lo transcurrido a un pueblo negro proveniente de la lejana África, y que en el festivo y doloroso proceso se transforma en un pueblo antillano. Juntamente a este relato manifiesto en la mayoría de los poemas se articula, a su vez, en un segundo nivel del relato, una reflexión de lo que le transcurre a una singular voz lírica que mantiene distancia irónica de lo que le acontece al pueblo negro (puesto que se identifica con él), y que pretende encontrar mucho de sí misma en su proyecto tanto de representación de un objeto que le es tanto externo (lo que le ocurre al otro) como interno en la creación de un texto que alcanza su propio mito poético (de aquí el acto meta-discursivo). En tal sentido, lo acontecido a la cultura africana en el Caribe y el tedio de la existencia algo nihilista del poeta (de su propia otredad) se entrelazan en esta obra para ofrecernos un texto sumamente irónico y complejo que la crítica no ha logrado comprender y descifrar del todo. Quizás en este contexto debe ser entendido el último verso del poema en cuestión, en el cual las proposiciones que le son propias al hablante lírico y su particular sentir son sumamente evidentes:

... y en resumen, tiempo perdido,  
 Que se me acaba en aburrimiento,  
 Algo entrevisto y perdido,  
 Poco realmente vivido  
 y mucho de embuste y cuento.

Luego de este prelude que demarca el sentir del presente en que escribe el poeta, los primeros poemas del libro nos sitúan básicamente en el tiempo del recuerdo más primitivo y también en el momento discursivo de lo primigenio y original. En ese desplazamiento temporal se localiza el deseo de evidenciar y cristalizar poéticamente un mito que logre sugerir una reflexión sobre un referente lejano (y a la vez cercano porque atañe a la sensibilidad propia del poeta). El hablante lírico se une al recuerdo más remoto en la memoria del

pueblo africano que “celebra” con carnavalesco gesto su historia de cautiverio tanto físico como psíquico. Así es principalmente en esta primera parte titulada “Tronco (1925-1933)”, en la cual se encuentran seis poemas: “Danza negra”, “Numen”, “Ñam-Ñam”, “Candombe”, “Lamento” y “Bombo”. Ellos refieren a la evocación más primitiva y ancestral, a nivel más patente, del pueblo negro, y a nivel menos explícito, de la remembranza más elegiaca del poeta. En estos poemas el poeta presta su voz al pueblo negro que rememora su existencia en la lejana jungla africana, y evoca el momento en que, tras ser tomado prisionero por el hombre blanco, invoca a sus dioses sin obtener genuina respuesta. Se trata del “Tronco” como metonimia que define el principio memorable de la cultura negra y que representa, además, lo más primitivo e inicial de la producción lírica del poeta que rompe con la poesía convencional y busca nuevos y más genuinos inicios poéticos. De este primitivismo discursivo surge la diseminación de sintagmas a principios del poema, que se revelan como recuerdos del habla primitiva, significantes sonoros del recuerdo, nombres y lugares comunes de la antigua lengua y cultura africana. El primer poema, “Danza negra” viene a ser, en este sentido, un segundo prelude mediante el cual el autor ofrece al lector la representación del negro como personaje principal, su peculiar ritmo (el mariyandá) y espacio (frente a la fogata, ya en el Caribe). Se trata de los actantes y el escenario que preparan para lo que se habrá de narrar en los siguientes poemas: el recuerdo de lo acontecido a los negros en la lejana África, lo cual es mostrado en el poemario mismo. E inmediatamente en el segundo poema titulado “Numen”, el poeta relata el tiempo pasado, de armonía junto a la naturaleza en la jungla africana, de donde el negro siempre obtuvo su fortaleza e inspiración cósmica:

Dale su fuerza el hipopótamo,  
 coraza bríndale el caimán,  
 le da sigilo la serpiente,  
 el antílope agilidad,  
 y el elefante poderoso  
 rompiendo selvas al pasar,  
 le abre camino hacia el profundo  
 y eterno numen ancestral.

Pero esta armonía en el reino animal será interrumpida por los invasores blancos. En el siguiente poema, “Ñam-Ñam”, se relata cómo los exploradores blancos invaden el territorio africano de estabilidad con lo ancestral y los negros graciosamente ingieren a los invasores (de ahí la onomatopeya “ñam-ñam”), por lo que se inicia el conflicto y la lucha de opuestos. Así se entiende cuando consideramos que el poema nos dice:

Ñam-Ñam. África mastica  
 En el silencio -ñam-ñam,  
 Su cena de exploradores  
 y misioneros -ñam-ñam.

Quien penetró en Tangañica  
 Por vez primera -ñam-ñam  
 Quien llegó a Tembandumba

En el siguiente poema, "Candombe", ante la irrupción del invasor en el espacio de los negros, éstos recurren a un ritualailable para invocar a las fuerzas humanas y divinas que puedan enfrentarse a la amenaza que ofrece sorpresivamente el hombre blanco:

¿Quién es el cacique más fuerte?  
 ¿Cuál es la doncella más fina?  
 ¿Dónde duerme el caimán más fiero?  
 ¿Qué hechizo ha matado a Babissa?

Los negros apelan entonces a la protección de los poderes ancestrales de siempre:

Tenemos el diente del dingo,  
 Gran Abuelo del Gran Babissa;  
 Tenemos el diente del dingo  
 Y una uña de lagartija...  
 Contra todo el mal ellos pueden,  
 de todo mal nos inmunizan.  
 Tenemos el diente del dingo  
 Y una uña de lagartija.

Pero nada de esto puede contra las fuerzas del hombre blanco. Comienza el negro entonces a comprender la desgracia que lo llevará al lamento. Así lo interpretamos a partir de la última estrofa del siguiente poema titulado "Lamento":

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 —adombé ganga mondé—.

En el último poema de "Tronco", el hablante lírico se une oblicuamente a los deseos del negro para que persista el poder ancestral del dios Bombo. Se hace referencia aquí al triunfo pasajero de los negros sobre el hombre blanco cuando logran tomarlo prisionero: "alrededor de la fogata/donde arde el blanco prisionero". Esta vez el hablante se une con ironía a la celebración para cantarle al dios Bombo y su supremacía en la selva:

¡Feliz quien bebe del pantano  
 donde El sumerge su trasero!  
 Contra ése nada podrá el llanto

engañoso del caimán negro.  
 Bajo su maza formidable  
 rival caerá deshecho;  
 podrá dormirse en pleno bosque  
 a todo ruin cuidado ajeno,  
 y el hipopótamo y la luna  
 respetarán su grave sueño.  
 ¡Bombo del Congo, mingo máximo,  
 Bombo del Congo está contento!

No obstante, muy bien reconoce el hablante que los poderes del Bombo se limitan al ámbito de la jungla africana, y carecen de jurisdicción ante el ataque del blanco. Sólo la mención del lexema "trasero", con su connotación burlesca ante el poder de la negra deidad, basta para reconocer que el hablante asume una perspectiva contraria a la que presenta el negro ante el supuesto poderío de su dios Bombo y la caída del blanco. La óptica del autor es, en ese sentido, irónica y no necesariamente burlesca (mucho menos racista, como algunos han creído). Sobre todo, el destino del negro en otro mundo parece ya estar señalado: "Esta es la noche de mandinga/donde se forma un mundo nuevo". Se distingue de esa manera la visión elegiaca del hablante que reconoce el trágico momento por el cual pasa toda una cultura, y que contrasta con la tranquilidad y confianza que siente el negro ante la amenaza:

Duerme el caimán, duerme la luna,  
 Todo enemigo está durmiendo...  
 Somos los reyes de la tierra  
 que a Bombo, el dios, sólo tememos.

Y he aquí el distanciamiento irónico con el cual culmina la primera parte de este poemario. Ya el hablante de la obra ha presentado el memorable relato del pasado del pueblo africano y ha preparado el tono irónico y carnavalesco que dominará el relato de la siguiente parte.

La segunda sección del poemario propone alusiones a la "rama" cual metáfora de la extensión, crecimiento y desarrollo de la nueva extremidad, la cual crece del "tronco" de la cultura negra en África y que ahora se extiende al Caribe como espacio de un nuevo proceso transformador. Muchos de los poemas de esta parte hacen referencia mayormente al recuerdo que retiene el negro, ya instalado como esclavo en el Caribe, de su lejana y rememorada África (sobre todo en el poema "Kalahari"). Mas este aspecto de la remembranza queda, en esta parte del poemario, como trasfondo. Lo destacado esta vez en la mayoría de los poemas es la experiencia social, racial y religiosa del negro en su nueva gesta antillana. En el primer poema, "Pueblo negro", el poeta se encuentra, por una parte, con la visión quejumbrosa de un pueblo (y del poeta mismo) y, por otra, con la mujer negra y antillana que canta. Es mediante este cántico que la poética de la negritud, encarnada en la mujer, retiene las raíces

con el tronco y es por medio de este proceder que la misma se muestra como arquetipo ideal que debe ser retenido para la adquisición de un nuevo eros de significación máxima en la existencia, que el poeta encontrará finalmente en "Mulata-Antilla". El poema "Pueblo negro" comienza precisamente con la imagen visionaria del pueblo negro de antaño, en la África lejana: "Esta noche me obsede la remota/visión de un pueblo negro.../—Mussumba, Tombuctú, Farafangana—".

Además de ser posiblemente ésta la remembranza que posee el propio negro de su pueblo, se trata de la visión que le es característica al hablante lírico en su recreación mítica del pueblo africano que, además de realista y referencial, es creación literaria y ficticia. De ahí surgen los siguientes versos que rompen con el plano de la referencialidad realista (de designar un objeto mediante un referente cultural inmediato) y que exponen la significación de lo interior de la conciencia: "es un pueblo de sueño,/tumbado allá en *mis brumas interiores*/a la sombra de claros cocoteros" (énfasis suplido). El contraste entre la sombra y la claridad marca el umbral de inestabilidad del poeta (sus "brumas interiores") en lo relacionado a su designación de un referente tan distante como es África, y su incertidumbre en la recreación del mismo en el poemario. Las siguientes estrofas del poema regresan a la descripción de ese referente espacial del recuerdo, que es la imagen del mundo del pueblo negro, para destacar una atmósfera de pereza y laxitud, de movimiento lento, estancado y casi sin salida. Así de lenta se le presenta la historia-mito del pueblo africano en su traslado al Caribe, como de esa manera lo es también el sentimiento de incertidumbre del poeta en la recreación del mito-relato. Se propone el poema alcanzar tal efecto, sobre todo, mediante los clisés de la imaginería del reino animal y vegetal, dentro de una estampa estereotipada del África lejana, tal y como la representaría la moderna cinematografía de la época:

La luz rabiosa cae  
en duros ocres sobre el campo extenso.  
Humean, rojas de calor, las piedras,  
y la humedad del árbol corpulento  
evapora frescuras vegetales  
en el agrio crisol del clima seco.

Pereza y laxitud. Los aguazales  
cuajan un baho amoniacal y denso.  
El compacto hipopótamo se hunde  
en el caldo de lodo succulento,  
y el elefante de marfil y grasa  
rumia bajo el baobab su vago sueño.

Allá entre las palmeras  
está tendido el pueblo...  
—Mussumba, Tombuctú, Farafangana—  
Caserío irreal de paz y sueño.

Y se trata de un *Caserío irreal de paz y sueño* por cuanto ese espacio lejano representa, primeramente, la visión que podría aquejar al negro que rememora, ya instalado en el Caribe, su lejana África. Luego se refiere, además, a la captación de la imagen impresionista e imprecisa que el poeta posee de ese referente. Se alcanza así un doble juego dentro de un mismo significante. Éste es el ludismo que caracteriza a toda la estructura de la obra, como se ha querido probar en este trabajo. La emotividad algo elegiaca que provoca lo acontecido al pueblo negro se muestra paralela a la particular sensibilidad personal del poeta ante su propia existencia y su labor creativa. En los siguientes versos asistimos al descubrimiento de un nuevo referente que distraerá un tanto al poeta de este sentimiento personal y metadiscursivo. Se trata de un referente también algo impreciso e impresionista, pero no ya tanto en lo visual sino en lo sonoro:

Alguien disuelve perezosamente  
un canto monorrítmico en el viento  
pululado de úes que se inquietan  
en balsas de diptongos soñolientos,  
y de guturaciones alargadas  
que dan un don de lejanía al verso.

*Es la negra que canta*  
su sobria vida de animal doméstico;  
*la negra* de las zonas soleadas  
que huele a tierra, a salvajina, a sexo. (Énfasis mío)

Más allá del ambiente lejano y de sueño (y de sus brumas interiores) el poeta logra captar a la mujer negra como significante que pone en contacto, una vez más, con lo sonoro y primigenio, con aquello que relaciona a nivel profundo con lo maternal y la sexualidad. "Pueblo negro" es, en tal sentido, un poema clave, pues refiere al acto de liberación del poeta, al momento de encuentro de un significante con su adecuada referencialidad. El poema mismo rescata al poeta de lo ilusorio y vago, de la ansiedad de cantarle al pueblo negro mediante los significantes imprecisos de un antiguo mito casi perdido en la memoria. Se captura de ese modo el arquetipo de significación máxima que es la mujer negra, quien habrá de convertirse —como vemos en el último poema del libro que cierra con este paradigma que aquí estamos persiguiendo— en la nueva y arquetípica femineidad antillana que le confiere sentido pleno a la existencia y al poemario. Ya en "Pueblo negro", Palés se depura de las obsesiones de imprecisión que le acosaban y se encuentra en mayor armonía frente a su referente inicial, el pueblo africano y su esclava peregrinación hacia las Antillas. Se encuentra el poeta, además, con su referencialidad secundaria, y no menos importante, que es la de la creación de un nuevo mito poético que le permite ofrecerle continuidad y coherencia a sus visionarias imágenes iniciales, las del tronco, que lo remontaban a los orígenes de lo

negrista en la África lejana. Esta reconciliación de poeta consigo mismo y el encuentro de una nueva "rama" resultan evidentes en la última estrofa del poema en cuestión:

Es la negra que canta,  
y su canto sensual se va extendiendo  
como una clara atmósfera de dicha  
bajo la sombra de los cocoteros.

Al rumor de su canto  
todo se va extinguiendo  
y sólo queda en mi alma  
la ú profunda del diptongo fiero,  
en cuya curva maternal se esconde  
la armonía prolífica del sexo.

Esta "ú profunda" conducente a una maternidad sexualizada es el otro como, significante, que salva al poeta de sus "brumas", de una subjetividad lírica que no tendría sentido sin retener el orden simbólico de la cultura negra que confiere sentido temporal y plenamente existencial. El poeta, como creador vanguardista se libera del subjetivismo romántico tan característico en la poesía burguesa y se instala en el espacio otreico para reconocerse en un nuevo tipo de producción lírica que alcanza mayor equilibrio (algunos dirían: tensión, ambigüedad) entre lo real-mítico y la *poiesis* profunda del yo.

El descubrimiento del arquetipo femenino en su nueva significación lo conduce en el siguiente poema ("Majestad negra") a rendirle tributo jubiloso a la belleza sensual de la negra en el ámbito del trabajo antillano (la zafra azucarera): "Por la encendida calle antillana/va Tembandumba de la Quimbamba"; "Flor de Tórtola, rosa de Uganda"; "en ríos de azúcar y de melaza/Prieto trapiche de sensual zafra". A este nivel del texto y su relato, ya el poeta va dejando atrás la inestabilidad de la memoria remota y parece ahora haberse instalado propiamente en el más cercano espacio antillano del mestizaje y su producción (aunque sea carnavalesca):

quemá la Antilla su sangre ñañiga.  
Haití te ofrece sus calabazas;  
fogosos rones te da Jamaica;  
Cuba te dice: ¡dale Mulata!  
y Puerto Rico: ¡melao, melamba!

Pero a pesar de este encuentro y celebración del presente, el poema que sigue, titulado "Kalahari", nos propone un sorpresivo sintagma interrogativo: "¿Por qué ahora la palabra Kalahari?". Se trata de una pregunta que expresa algo que ha animado al hablante a lo largo de todo su texto: el recuerdo del África lejana y legendaria —esto es si reconocemos que Kalahari es un desierto de ese continente. No obstante, pese a esta preocupación por el lejano desierto

africano, casi todo el poema refiere a cierta experiencia cotidiana que en apariencia se aleja de la temática y narrativa que le ha ocupado hasta aquí. En la primera estrofa el poeta hace mención de un día “hermoso y claro”, para preguntarse seguidamente sobre la aparición de la palabra Kalahari en su recuerdo. En la siguiente estrofa refiere a su “francachela” con unos amigos y cómo los mismos se dirigen a un burdel en el que distingue a una de las mujeres que, contrario a otras, “inmóvil callaba: callaba sonreída”. Y la distingue entre todas las demás ya que “se dejaba hacer sonreída y callada” y porque se mantiene absorta. En la próxima estrofa el poeta relata cómo en la siguiente mañana hojea un magazín en el cual observa a un perrillo con cinta roja al cuello, y el poeta, en pose parecida a la joven del burdel, se queda algo absorto, observando, con el pensamiento a la “deriva”, hasta que alcanza el recuerdo de “una bahía de claros cocoteros” con monos en “desordenada cadena de cabriolas”. La referencia metonímica al mundo de los negros es evidente, y es quizá por ello que el lector podría inferir que la mujer del burdel es de la raza negra y que ahora el poeta reflexiona sobre una nueva agresión —además de la esclavitud a la que fue sometida— contra esa raza. De ahí que surja esta vez la palabra Kalahari, como evocación del pasado triste y desolado que sigue persiguiendo al sujeto femenino de la negritud y que tanto le interesa ahora al poeta como medida de encuentro de un nuevo arquetipo poético antillano. Si bien el poeta está interesado en reconstruir un mito poético del pasado africano también se esmera en captar la significación profunda e ideológica del ser negro en el contexto antillano del presente. ¿Cómo podrá el poeta alcanzar una visión arquetípica y poética de la antillanía en toda su solvencia y pertinencia, y en el presente?, he ahí su proyectada senda.

“Kalahari” es un poema quejumbroso que contrasta con lo festivo y carnavalesco del poema anterior, “Majestad negra”, y que concientiza en la necesidad de encontrar el cántico jubiloso de “Mulata-Antilla”. Es un poema que nos refiere, además, a la conciencia vanguardista del poeta que no deja de reconocer, pese a la celebración, el lado oscuro y tenebroso de una existencia que parece destinada a la miseria y desolación como bien lo mostrará más adelante mediante “Lepromonida”. En este último, amplio será el pesimismo apocalíptico de Palés, en cuanto al posible destino de una humanidad que carga consigo su propia destrucción. Se revela ahí la conciencia palesiana del referente simbólico de la agresión oculta que impide la liberación plena del arquetipo de la poética de la antillanía. En la tercera parte del poemario Palés regresará a este conflicto que traza la intermitencia de un poemario que se mueve entre la poética y el mito y la crudeza del referente referencial.

El siguiente poema, “Canción festiva para ser llorada” prosigue esta vertiente de pena y conmiseración frente al destino de la raza negra en las Antillas. El autor nos proporciona esta vez el poema más carnavalesco de todo el poemario y no es casualidad que ocupe el centro del mismo. Con profunda ironía carnavalesca Palés le canta a la extraordinaria ordinariedad del mundo

negro en las Antillas y a la capacidad de estas últimas para crear un nuevo mundo. Frente a esta empresa poética el hablante lírico se siente como Don Quijote, imaginando a la Dulcinea antillana, convirtiendo a la ordinaria maritornes en dama de la corte:

sólo a veces Don Quijote,  
por chiflado y musaraña,  
de tu maritornería,  
construye una dulcineada.

El poema ante todo alude a las labores caseras de unas islas antillanas domesticadas. Se destaca el que la voz lírica asuma la posición del patriarca hacendado que contempla con humor la labor doméstica de cada una de las serviles Antillas menores:

Martinica y Guadalupe  
me van poniendo la casa.  
Martinica en la cocina  
y Guadalupe en la sala.  
Martinica hace la sopa  
y Guadalupe la cama.  
Buen Calalú Martinica  
que Guadalupe me aguarda.

Esa misma voz del hacendado se pregunta, con graciosa ironía, al respecto de la lengua y la religión de ese sujeto antillano:

¿En qué lorito aprendiste  
ese patuá de melaza,  
Guadalupe de mis trópicos,  
mi succulenta tinaja?  
A la francesa, resbalo  
sobre tu carne mulata,  
que a falta de pan, tu torta,  
es prieta gloria antillana.  
He de traerte de Haití  
un cónsul de aristocracia:  
Conde del Aro en la Oreja,  
Duque de la Mermelada.

Evidente se torna la profunda y compasiva ironía del hablante lírico frente a la condición social del negro y el mulato en las Antillas, cuando estos se ven precisados a adoptar los modelos de la aristocrática cultura francesa al Caribe. Similar ironía sostiene frente a Santo Domingo con su "agrio gesto de primate", y a San Kitts, "el bobo de la comarca", que "Pescando tiernos ciclones/entretiene su ignorancia"; a Santo Tomé "cargando el burro que el cielo/de Su santidad demanda..."; y a Jamaica, soltando su "áspero tufo" (a ron). En fin,

las Antillas —Cuba (“ñáñigo y bachata”), Haití (“vodú y calabaza”), Puerto Rico (“burundanga”)— son presentadas como “vaho pastoso”, víctimas del imperialismo yanqui, ocupadas en las labores serviles del turismo (“En negrito y cocotero/Babbit turista te atrapa”) o ya distraídas, como Haití, en la superstición y la venganza. De manera graciosa, compasiva y severa Palés presenta la imagen de unas islas que tras sus festivas labores no dejan de revelar un cuadro dinámico y humorístico, y también de incierta y desparramada condición cultural. De ahí el grave tono de ironía política a lo largo del poema, sobre todo con respecto a Puerto Rico, la isla de la “burundanga” (mezcolanza de vísceras sin definición alguna).

El poema que sigue, “Ñáñigo al cielo”, presenta una irónica y carnavalesca celebración del ascenso del negro al cielo de la cultura del dios blanco (un “festival del espacio”). La festiva ascensión es provista por el ñáñigo, quien paradójicamente fuera el máximo representante de la resistencia del negro a ingresar en el espacio de transculturación que impone el orden de la cultura blanca, y que es expresado por su proyección imaginaria del cielo y el proceder de la divinidad cristiana. En ese espacio de la festividad se cumple la irónica fusión de los significantes de la cultura cristiana (de manera paródica) y los significantes de la cultura negra. En la mayoría de las ocasiones la aleación es expuesta de manera paródica mediante la intervención de lo gastronómico (melón, calabaza, plátano) de la cultura africana-caribeña, y sobre todo por medio del asalto que ofrece el “Tufo del ron antillano” al celestial espacio cristiano. Se trata del momento de triunfal unión del blanco dios de la cultura cristiana con el sujeto rebelde de la cultura negra, que Palés concibe mediante la parodia tanto de lo uno como de lo otro.

El ñáñigo sube al cielo.  
 El cielo se ha decorado  
 de melón y calabaza  
 para la entrada del ñáñigo.  
 Los arcángeles vestidos  
 con verde hojas de plátano,  
 lucen coronas de anana  
 y espadones de malango.

.....  
 Sobre el cerdo y el caimán  
 Jehová, el potente, ha triunfado...  
 ¡Gloria a Dios en las alturas  
 que nos trae por fin al ñáñigo!

Bien reconoce el hablante que en este momento de “trascendental” fusión, en que triunfa el espacio del blanco y que se impone la metonimia de lo seráfico sobre la metáfora del cerdo y el caimán, el negro se queda desprovisto de su mayor instrumento de comunicación, al no poder traducir en sus propios términos la palabra de Dios:

(Palabra de Dios no es música  
Transportable al ritmo humano.  
Lo que Jehová preguntara,  
Lo que respondiera el ñáñigo,  
Pide un más noble instrumento  
Y exige un atril más alto.

En este despliegue paródico el hablante también retiene su conciencia meta-discursiva, pues distingue siempre el juego entre lo artificioso y lo realista (lo referencial) de su creación discursiva, tanto en este poema en particular como en todo el poemario:

Ataquen, pues, los exégetas  
el tronco de tal milagro,  
y quédese mi romance  
por las ramas picoteando.  
Pero donde el pico es corto,  
vista y olfato van largos.(Énfasis mío)

Y resulta de esa manera porque más allá de la parodia, Palés concibe que en el proceso de aleación, que conlleva desventajas de poderío cultural para el negro, este último inevitablemente, y después de todo, impone su ademán cultural ante el espacio de dominio del blanco. Pero tal hazaña no se realiza mediante el poder de la vista (principal destreza de la cultura blanca), sino por medio del olfato —lo cual le es más característico en esta ocasión a la cultura negra:

Pero donde el pico es corto,  
vista y olfato van largos,  
y mientras aquella mira  
a Dios y al negro abrazados,  
éste percibe un mareante  
tufo de ron antillano,  
que envuelve a las dos figuras  
protagonistas del cuadro,  
y da tonos de cumbancha  
al festival del espacio.)

Se trata precisamente de una unión visual y olfativa que produce el nuevo efecto del barroco antillano:

¿Quién enciende en las alturas  
tal borococo antillano  
que en oleadas de bochinche  
estremece los espacios?

No obstante, al final siempre queda la ironía del hablante ante esta amalgama de elementos opuestos: "Ha entrado un alma en el cielo/¡y ésa es el alma

del ñáñigo!" Es decir, se celebra con ironía el ingreso del máximo sujeto disidente de la cultura negra en el Caribe, al espacio de opresión cultural del blanco. No se trata de ninguna manera de la feliz visión palesiana de lo que sería un sincretismo cultural que, según la crítica tradicional, se ha dado en el Caribe. La postura de Palés es, en este aspecto, y detrás de la ironía carnavalesca, problemática y radical, pues no percibe un punto estable de llegada, sino que concibe la lucha continua. A finales del poemario, antes de la feliz visión organicista del Caribe, reconocerá, en "Lepromonida", cómo tal conflicto puede llevar finalmente a la aniquilación de la civilización.

Y de esta perspectiva anclada en lo incierto y conflictivo surge la ironía de los poemas de la siguiente parte del texto titulada "Flor". En esta sección el hablante lírico se aparta un tanto de la coherencia "narrativa" alcanzada en las dos partes anteriores y que hemos tratado de construir en este trabajo. El objeto de la poética de Palés sigue siendo lo negro en lo referente tanto a defensa y exaltación como a agresión irónica, pero ampliado todo esta vez por consideraciones que atañen a lo caribeño en general, a advertencias sobre la importancia de concientizarse sobre lo conflictivamente antillano y a la celebración de esa misma antillanía en su sentido más poético y arquetípico, y esto ya en el último poema, "Mulata-Antilla".

De esta parte del poemario, "Elegía del Duque de la Mermelada" y "Lagarto verde" resultan ser poemas en extremo carnavalescos, que celebran con actitud sarcástica la feliz integración del negro de los grupos directrices (véase que se trata de "condes") a los patrones y cánones de la cultura blanca. Parece decirnos Palés que en la adopción de las formas clásicas y europeizantes, el liderato negro en el Caribe sólo logra mostrarse a sí mismo en su más paródica faz. Pero es en el poema "Ten con ten" donde queda manifiesta con mayor vigor la agresión ideológica de Palés. Se expresa en ese poema el inútil esfuerzo de una verde isla antillana ("Y así estás mi verde antilla") en ir de mantilla, en ser esbelta y de línea clásica, civil y ciudadana (es decir, en ser una blanca española). Frente a estas sinécdoques que sugieren lo hispánico, el hablante lírico se identifica con aquello que define el "ten con ten" de la cultura africana: el "Tambor y arcabuz a un tiempo", la danza negra de la "sangre náñiga", "el rugiente cebollín/que sofríen tus entrañas"; "Una mitad española/ Y otra mitad africana".

Este orgullo por una antillanía consciente de su identidad híbrida se extiende más allá de la negritud, como nos lo permite ver el poema que sigue. En "El gallo", encontramos imágenes propias de la poesía blanca tradicional:

Gallo, gallo del trópico.  
Pico que destila auroras.  
Relámpago congelado.  
Paleta luminosa.  
¡Ron de plumas que bebe  
la Antilla brava y tórrida!

Véase cómo se revelan ahora lugares comunes de espacios de apertura ("auro-ras"), los cuales animan al poeta en su inspiración ("Paleta luminosa"), y lo guían esta vez por el sentir antillano del gallo y el ron. Su viaje por los significantes sonoros del tronco y el tambor le ha permitido ahora recuperar los significantes marginales de celebración propios del jíbaro blanco.

Y si bien ya en este poema no encontramos los significantes primigenios de sonoridad africana que acusaban los primeros poemas de "tronco", sí se retiene la singularidad rítmica del verso mediante las repeticiones de fonemas, sobre todo los más fuertes como la "g" y la "rr". Ante todo, en la travesía lírica que se ha dado a lo largo del poemario, se ha ganado una estabilidad y claridad ideológicas en cuanto al reconocimiento de una identidad antillana multi-racial. De aquí que la parte "Intermedios del hombre blanco" sean manifiestos festivos de rechazo a la persistencia monológica de cultura blanca en el Caribe y su enajenada ideología segregacionista. Pero la celebración, además de ser llanamente festiva, continúa siendo irónica por cuanto el autor aún denuncia la desolación y explotación que caracteriza las prácticas del hombre blanco en el Caribe. Así es en los poemas "Islas", "Tambores" y "Placeres", que demarcan en esta ocasión la presencia del hombre blanco como entidad política de dominio y control frente al Caribe negro y mulato que le sirve de puerto para sus goces subyugantes. El poema "Placeres" es una denuncia a las "tres grandes potencias" que de manera malsana continúan apropiándose de las Antillas como objeto de goce abyecto. Ante todo, habría que tener en cuenta, para entender la relevancia de esta parte del poemario, que los poemas "Tambores" y "Lepromonida" son advertencias al hombre blanco sobre la presencia subyacente de la fuerza apocalíptica que ha dejado la violencia y opresión contra el negro, y que podría llevar a la decadencia y la muerte de toda la cultura: "¡Tened, oh capitanes del agua y de la tierra,/tened un grande y largo miedo a Lepromonida!". En esta particular sentencia, Lepromonida se expone cual metonimia de las vetustas fuerzas subconscientes que vigilan la persistente y aún esclavista intervención de la ideología blanca en el suelo antillano. Y de aquí que se le advierta al hombre blanco que de su injusta tendencia a mantener la negritud en el espacio de lo subalterno, emerge precisamente la fuerza destructora de tánatos:

A su conjuro hierven  
las oscuras potencias:  
fetiches de la danza,  
tótemes de la guerra,  
y los mil y un demonios que pululan  
por el cielo sensual del alma negra.

Se trata del reconocimiento, más allá del imaginario placentero de la mulatez caribeña que alcanza finalmente en su libro (sobre todo en "Mulata-anti-lla"), del referente ideológico que subsiste en unas islas dominadas aún por

potencias e imperialismos que además de opresión económica traen consigo la sumisión racial y el aniquilamiento de la dignidad humana. La advertencia que más adelante el poeta realiza en el mismo poema pretende ser perturbadora y alarmante:

!Ahí vienen los tambores!  
 Ten cuidado hombre blanco, que a ti llegan  
 para clavarte su aguijón de música.  
 Tápate las orejas,  
 cierra toda abertura de tu alma  
 y el instinto dispón a la defensa;  
 que si en la torva noche de Nigrícia  
 te picara un tambor de danza o de guerra,  
 su terrible ponzoña  
 correrá para siempre por tus venas.

Este último verso adelanta la visión contemporánea (Luis Rafael Sánchez, Benítez Rojo) que deposita en el despliegue amplio de los ritmos negros (y esto en su sentido más simbólico) uno de los elementos sincretizadores de la mezcla cultural antillana.

“Lepromonida” advierte sobre el poder aniquilador que posee el subconsciente amenazador y subyacente de la cultura que niega su otredad y la convierte a su vez en la fuerza aniquiladora que es Lepromonida. De esa otredad inmersa en el ser de la cultura y su violencia contra sí misma emerge esta adversa diosa cual “profunda araña de los sueños y pesadillas”, capaz de crear “¡Incendios, pestes, gritos, narcóticos azules,/ venenos, horcas, fetos, muertes: Lepromonida”. Luego de reconocidos los anteriores cuatro poemas a los que ya aludimos, “Lepromonida” (lepra y demonio que encarna el mal, como muy bien señala López Baralt en *El barco en la botella*, p. 149) trata del potencial apocalíptico encerrado en las fuerzas subliminales del sujeto caribeño y su afán negador y revocador de la negritud, la mulatez y la antillanía. Sabe el poeta que, independientemente de su alumbramiento de la vertiente poética que ofrece la mulatez antillana (significante que trasciende lo racial y se remonta al simbolismo amplio de la cultura), tiene en el plano de lo real a un pueblo dominado por la opresión del blanco y que no ha cobrado conciencia plena de su ser. Precisamente es esta alienación del ser la que abre la brecha a las fuerzas oscuras de Lepromonida, quien subyace persistentemente en el subconsciente colectivo cual tótem revelador, en las zonas fronterizas, del eros negativo que lleva a la aniquilación y autodestrucción. Se trata, en este poema, del mayor alcance de una construcción vanguardista que representa las fuerzas de rupturas subyacentes y marginales que se encuentran al acecho de la cultura y del arte. Ello es señal de que el signo inestable y antioficialista que Palés encuentra mediante el vanguardismo es sólo un pre-texto para “depurarse” y alcanzar una postura más apropiadamente antillana y menos oficial y occidentalista de la cultura.

Tomado esto en consideración, "Lepromonida" es en realidad un poema que se revela en radical contraste con la creatividad organicista (arbórea) y el optimismo cultural de "Mulata-antilla", cuya representación femenina expone el anverso de Lepromonida en cuanto ofrece una poética de ascenso y apertura que se aleja del vanguardismo pesimista y siniestro. Si bien el primer poema advierte la persistencia de tánatos en la cultura antillana, el segundo celebra el encuentro del eros jubiloso que tanto ha interesado al poeta desde inicios del poemario. Mas allá del paréntesis recordatorio de las tendencias auto-destructoras de la cultura ya negra, blanca o mestiza, la trayectoria y búsqueda líricas de Palés culminan en este poema que ya la crítica ha visto como visión final y opoteósica de la antillanía encarnada en el arquetipo y símbolo poético de la mujer mulata del Caribe. Del poeta vanguardista reconocedor de lo tenebroso y fragmentario (del vanguardismo) pasamos al hablante lírico de la esmerada y lúcida búsqueda de la identidad estable, del encuentro celebratorio de la subjetividad esmerada y el entorno simbólico de una realidad cultural con posibilidades de salvación. En ese sentido el poeta nos ha llevado del experimentalismo vanguardista al simbolismo organicista de la Generación del 30 y con una modernidad solemne que parece superar el ludismo vanguardista de lo fragmentario y deconstructor.

Ante todo se destaca en este poema la jubilosa travesía por un mar de "agua sensual" y tibia ("En ti ahora, mulata/me acojo al tibio mar de las Antillas./ Agua sensual y lenta de melaza") que promete la llegada a un puerto seguro. No resulta forzado el contrastar intertextualmente este sentimiento de llegada segura con la incertidumbre y temor que proclama Pedreira a principios de su obra *Insularismo* (sobre todo mediante la metáfora "nave al garete"). Y aún más sugerente es la intertextualidad de "Mulata-antilla" si nos percatamos que dialoga con el poema *Insomnio* de Santiago Vidarte, al presentársenos una voz lírica que viaja por el mar con la amada (ese lugar común que es significativo de significantes) hacia la patria antillana de los placeres visuales, sonoros y aromáticos:

En ti ahora, mulata,  
 cruzo el mar de las islas.  
 .....  
 mientras sobre mi barca va cayendo  
 la noche de tus ojos, como tinta.

En ti ahora, mulata...  
 ¡Oh despertar glorioso en las Antillas!  
 Bravo color que el do de pecho alcanza,  
 música al rojo vivo de alegría,  
 y calientes cantáridas de aroma  
 —limón, tabaco, piña—  
 zumbando a los sentidos  
 sus embriagadas voces de delicia.

Mayor intensidad adquiere la intertextualidad en las estrofas que siguen cuando el poeta dialoga con "Canción de las Antillas" de Luis Lloréns Torres (en *Canción de las Antillas*, 1929) y "¡Patria!" de José de Diego (en *Pomarrosas*, 1904). Mientras estos dos poetas resaltan las Antillas blancas de origen occidental, Palés exalta la "prieta walkiria" y el "verde Walhalla de las islas". Pese a que en las raíces del árbol antillano subyace el potencial auto-destructor de Lepromonida, en las elevadas ramas se esparce el despliegue y el crecimiento (futuro fruto) de una nueva poética más consciente de las dialécticas e intertextualidades del amplio y complejo texto antillano (y esto en su perfil más simbólico). Es en este sentido que el organicismo neo-romántico que se expresa en "Mulata-antilla", como se ha indicado antes, marca un amplio contraste con el vanguardismo deconstructor y de rupturas, del poema "Lepromonida". La visión orgánica que Palés quiere alcanzar finalmente promueve la idea y la ilusión de una utopía y contrarresta en gran medida la visión fragmentaria, de ruptura carnavalesca que le ha conferido impulso inicial a todo el poemario. Se trata de un deseo de reconciliación social que reconoce los signos de las rupturas culturales (la enajenación ante la mulatez caribeña que provoca lo hispanófilo) y pretende alcanzar una visión unitaria y reconciliadora para el imaginario social y para el arte. Palés nos ofrece finalmente en "Mulata-antilla" un poema que compromete con una visión organicista de reconciliaciones ilusorias, al crear la estética de un mundo armonioso que por lo presente sólo tiene posibilidades en el arte.

Con este proyecto estético e ideológico Palés presenta una propuesta literaria y cultural muy distinta a la que proponían José Antonio Dávila, J.I. de Diego Padró y Graciani Miranda Arcilla. Se entiende pues, que dentro de una cultura dominada por los constructos del blanquismo criollista impuestos a lo largo de las generaciones del 30, del 45 y en parte de los años 60, el radical proyecto palesiano de la poética afrorantillana se mantuviese algo supeditado y mal reconocido y valorado. Serán los escritores de los años 70, con su rechazo al patriarcado "nacional", quienes vendrán a recuperar la compleja e irónica mirada de Palés Matos y para colocarla en la justa perspectiva que ha suscitado una gran cantidad de ricos estudios durante los últimos veinticinco años.

Luis Felipe Díaz  
Universidad de Puerto Rico  
Recinto de Río Piedras