

LA Ú PROFUNDA: PALÉS Y LA LENGUA MATERNA

A Juan G. Gelpí y James E. Irby

¿Cómo discernir las voces del otro en uno?
Jacques Derrida, *Sobre un tono apocalíptico*
adaptado recientemente en *filosofía*

Que uno en el otro encuentre su voz propia...
Julia de Burgos, "El mar y tú"

¿Cómo los "parejeros tuntunes" de Luis Palés Matos adquirieron carta de ciudadanía en la crítica cultural puertorriqueña? ¿Qué horizonte interpretativo ha logrado asimilar ese "bochinche de ñañiguería", ese "idioma blando y chorreoso", ese "patuá de melaza" y ese sabroso "titiringó de la calle de la prángana" que adquieren relieve cual pulsiones beligerantes en el denso tejido del *Tuntún de pasa y grifería* (1937)? ¿Cómo llegar a entender —sin dejar de escucharlos— su reiterado "tu-cu-tú", su sinuoso "ñam-ñam", su sincopado "tum-cutum", su proteico "melao, melamba", su camaleónico "rumba, macumba, candombe, bámbula", su enigmático "adombe gangá mondé"?¹ ¿Qué borraduras han sido necesarias para que se produjera, tras enconadas polémicas, cierto consenso en cuanto a la posición central de su poesía en el canon de la cultura puertorriqueña? ¿Cuáles son las premisas de dicho consenso? Estas preguntas remiten a uno de los debates más espinosos en el Puerto Rico posterior al 1898. Me refiero, por supuesto, al arco tenso que han trazado a lo largo de todo un siglo las polémicas en torno a la cuestión de *la lengua materna*.

Con este trabajo quiero poner de manifiesto la reflexión de Palés sobre *la lengua materna*. Se trata de una forma de pensar una de las vertientes de su genealogía poética. En su ficción de orígenes *Litoral: reseña de una vida inútil*, Palés figuró una doble genealogía literaria en las figuras emblemáticas del padre, intelectual y masón, llamado Antonio; y Lupe, la nodriza y sirvienta negra, que según el protagonista Manuel Pedralves —*alter ego* de Palés— llenó su infancia de canciones y de "viejas narraciones... entreveradas de ritos mágicos, palabras incomprensibles... e invocaciones misteriosas".² La figura paterna preside el orden de lo simbólico: "lo simbólico" —señala Andrés, otro de los personajes de *Litoral*— "es el juego de las gentes serias y mayores".³

¹ Todas las citas de los textos poéticos de Palés provienen de *La poesía de Luis Palés Matos*, edición crítica de Mercedes López-Baralt, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995. Las citas en este párrafo pertenecen a las páginas 502, 502, 547, 543, 546, 507, 518, 519, 536, 536 y 523 respectivamente.

² Luis Palés Matos, *Obras*, Tomo II: Prosa, introducción, bibliografía, índices y notas de Margot Arce de Vázquez, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1984; p. 87.

³ *Ibid.*; p. 86.

A pesar de no ser la progenitora de Manuel, Lupe ocupa la función de la figura materna, dejando grabada en la memoria del protagonista la imagen acústica de "un sonsonete monótono, sin palabras, de vaga y humildosa cadencia"⁴ que preside el imaginario de su infancia. Pero además de recordar la voz de ese llamado que parecía surgir desde un más allá del orden gramatical, el joven protagonista condensa en la imagen de Lupe las funciones del cuerpo materno.

Lupe lo hace todo. Lo mismo montar el burro e irse los domingos al mercado de Salinas, trayendo las banastas chorreantes de vianda y legumbre, que tumbarse a la sombra del balcón, durante el bochorno amodorrante del mediodía y sacarse una mamila enorme para dar de mamar al más pequeño de mis hermanos, que se adhiere vorazmente, lo mismo que una ventosa, de aquel odre blando, terroso e inagotable. De esa leche hemos bebido todos pues mi madre, al traernos al mundo, queda siempre tan agotada que a los pocos meses se hace menester despegar los mamonos para evitarle la muerte. De este modo Lupe es en nuestra casa cocinera y nodriza.⁵

La voz materna

Palés cifró una ficción del origen de su poesía en la instancia de la voz y el cuerpo de la madre. Es significativo que *Poesía (1915-1956)* —libro editado por Federico de Onís, con la ayuda de Palés, y considerado por éste como la suma de su legado poético— comience con el soneto "Fuego infantil" (1915), en el cual el personaje de la abuela ejerce la función materna. El poema coloca al lector ante el evento de una escucha. Más que un tema, la escena de la escucha se convirtió en un motivo primordial de la escritura de Palés. Muchos de sus poemas obedecen al siguiente mecanismo: el evento del habla que constituye la enunciación poética figura una escena del habla y de la escucha. Ese ámbito de la enunciación figurada, regido por la voz femenina, está vinculado a la antigua función de la narración, al momento nocturno, al erotismo y a la inminencia de la muerte. "Fuego infantil" trabaja con suma economía todos esos motivos, construyendo una escena arquetípica que Palés cifró como umbral de su poesía.

La abuela de los ojos apagados
nos narraba en las noches de velada
lances de caballeros embriagados
de romance, de novias y de espada.

Y cuentos de palacios encantados
por la varilla mágica de un hada...
diabólicos, de monstruos espantados,
divinos, de princesa sonrosada.

⁴ *Ibíd.*; p. 68.

⁵ *Ibíd.*; p. 234.

Y una noche de rayos y de truenos,
su hueca voz llena de ritmos buenos,
en lenta gradación se iba extinguendo.

El perro aulló. —¡Tan!— dijo la campana,
una ráfaga entró por la ventana
¡y la abuelita se quedó durmiendo!⁶

En el oído del sujeto de la enunciación de “Fuego infantil” quedó grabado el modo en que la “hueca voz llena de ritmos buenos” de la abuela “en lenta gradación se iba extinguendo”. El sujeto poético dirige la atención hacia la escena en que se recibe una herencia a punto de desvanecerse, en la que se transmite una experiencia y se consolida una tradición. Esa tradición, sin embargo, no consiste en el legado de una serie de contenidos discernibles. Más bien, la herencia se confirma en el develamiento del ejercicio mismo de la voz como transmisión de la experiencia, como forma de mediación humana. No se hereda un sentido que el lenguaje transmitiría eficazmente sino justo aquello que hace posible la significación: la facultad del lenguaje, su materialidad.

Parecería que esa “hueca voz llena de ritmos buenos” dibujara el espacio propicio que acoge al sujeto de la escucha. El sonido “hueco” de esa voz que narra antes de morir figura los límites imaginarios de un recinto que alberga al oyente, procurándole el ámbito de una protección y un aprendizaje. Tal vez así, como por un perverso desvío, podríamos entender la célebre frase de Martin Heidegger en torno a “los poetas en tiempos de penuria”: “El lenguaje es el ámbito o recinto (*templum*), esto es, la casa del ser”.⁷ En la poesía de Luis Palés Matos, ese recinto imaginario aparece en una proliferación de metáforas en las que se nombra y difiere constantemente el añorado cuerpo materno. “La escritura es, originalmente” —según Freud— “el lenguaje del ausente; la vivienda, un sucedáneo del vientre materno, primera morada cuya nostalgia quizá aún persista en nosotros, donde estábamos tan seguros y nos sentíamos tan a gusto”.⁸ En la poesía de Palés, la voz poética suele enfatizar el hecho de que su enunciación se produce como lenguaje de un sujeto desterrado de esa “primera morada”. Ese “lenguaje del ausente”, enunciado desde el infinito riesgo de lo abierto, no cesó de evocar la voz o la mirada de la madre como promesa de la suprema protección.

Otro poema de Palés, titulado “Esa mujer” (1925), produce un gesto similar. Esta vez la escena no se condensa en la escucha de la voz materna, sino en la evocación de su mirada, que irrumpe de modo análogo al de la “hueca voz llena de ritmos buenos” de la abuela en “Fuego infantil”.

⁶ *La poesía de Luis Palés Matos*, loc. cit.; p. 83.

⁷ Martin Heidegger, *Caminos de bosque*, Trad. Elena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza Universidad, 1997; p. 280.

⁸ Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, Trad. Ramón Rey Ardid, Madrid, Alianza Editorial, 1996; p. 34.

Esa mujer se parece a mi madre.
A mi madre, perdida en la distancia
del pueblo viejo, donde estará ahora
cayendo un agua cadenciosa y mansa.

Esa mujer se parece a mi madre.
Yo siento la onda azul de su mirada
envolviéndome en una cosa tibia
de mansedumbre, de éxtasis, de alma.⁹

La voz poética vuelve a desplazar la función materna, ésta vez hacia la figura impersonal de "esa mujer". Aquello que pone en marcha la enunciación es su condición de "perdida en la distancia". Ante esa pérdida, la lengua poética se constituye como labor del duelo. La evocación de la madre cifra la nostalgia por un recinto en el que el sujeto poético se figura protegido: "Yo siento la onda azul de su mirada / envolviéndome en una cosa tibia / de mansedumbre, de éxtasis, de alma". Frente al hecho de la separación, la envolvente "cosa tibia" delimita el ámbito de una seguridad y de un placer. Mediante un proceso simultáneo de desplazamiento y condensación, la voz poética evoca la mirada y la voz femenina como instancias que reproducen la función imaginaria del útero materno.

Lupe con Baudelaire

Lupe, la nodriza negra, ocupa la función materna en *Litoral*. Se trata tal vez del único personaje que figura en la ficción de orígenes de Palés conservando su nombre propio. En el capítulo titulado "El baquiné" se reproduce una escena parecida a la del poema "Fuego infantil". Allí, el narrador afirma que las narraciones que en su infancia oyó de Lupe ejercían sobre él una gran fascinación.

En cuanto a los negros, las viejas narraciones de Lupe, entreveradas de ritos mágicos, palabras incomprensibles —mi institución infantil las atendía perfectamente—, e invocaciones misteriosas, había (sic.) creado en mi mente de niño un orbe fascinante de hechicería y encantamiento. Eran los cuentos del caimán y la luna; las deliciosas fábulas negras en donde bestias y árboles lucen cualidades humanas: sabios y prudentes, el elefante y la hicotéa; noble, aunque vanidoso y crédulo, el león; hipócrita, la serpiente; llenos de perfidia, el tigre, el chacal y la araña; lerdos y testarudos, el cabrón y el oso; y sagaz, astuto y humorista, el conejo que, a pesar de su debilidad y pequeñez, se burla de todos con las mil y una tretas de su fértil imaginación.¹⁰

En una conspicua ausencia de la voz de la verdadera madre del narrador a lo largo de *Litoral*, Lupe adquiere la misma densidad simbólica que la figura

⁹ *La poesía de Luis Palés Matos, loc. cit.*; p. 324.

¹⁰ Luis Palés Matos, *Obras, loc. cit.*; p. 87.

del padre. El ámbito paterno se caracterizaba por el debate de las ideas, la crítica filosófica y política, el anticlericalismo, la cultura escrita y la circulación de lenguas. Lupe encarna la poesía: su voz demarca un ámbito exclusivamente oral, poblado de fábulas en las que la naturaleza opera como el escenario sin mediación de la experiencia. Dichas fábulas establecen una jerarquía simbólica en la selva espesa de lo real, transformándola en un ámbito opaco pero penetrable. El narrador recrea en detalle una de esas fábulas:

Tarde o temprano, en aquellas narraciones aparecía el niño desobediente extraviado en la selva. De la oscura maraña brotan dos brujos caníbales.

Adombe, gangá mondé,

Adombe.

Adombe, gangá mondé,

Adombe.

Canta Lupe con ronco y medroso acento imitando la voz de los brujos que quieren comerse al niño.

Trepa éste a la copa de un árbol y desde allí invoca a sus tres perros para que vengan a salvarle.

Dendifó, Carígatagre, Negombe,

!Sirinanaaá...!

Pide, suplica Lupe, llamando a los mastines y adelgazando su voz como la de un niño.

Entonces, con un largo serrucho, los caníbales acometen el tronco. Va y viene, en soñoliento ritmo, la cortante sierra, que se hunde, se hunde más, se hunde más y más... Ya el árbol va a caer; ya sólo está en un hilo.

Alí, cotalí, suiii,

Alí, cotalí sapaaá...

Ahora, la voz de Lupe es suave, flexible, de adormecedora dulzura.

Dendifó, Carígatagre, Negombe...

Los perros han oído por fin el llamado remoto y quejumbroso del amito en desgracia. Las cadenas se rompen, y allá van corriendo, volando por la llanura, los leales y valientes Dendifó, Carígatagre y Negombe. Las doce patas ágiles y veloces tamborilean alegremente sobre el campo la canción de la esperanza.

Dómini, ani manita viene,

Dómini... aaá...

Dómini, ani manita viene,

Dómini... aaá...

Y el drama infantil termina con la muerte de los brujos y el rescate del niño por sus fieles mastines.

¿Puede haber cuento más bello para arrullar la infancia?¹¹

Llama la atención el que se desarrollen dos tramas paralelas: la fábula y la gestualidad de Lupe contando la fábula. El narrador destaca cómo su voz recorre una amplia gama de registros acústicos y dramáticos. Lupe habla "con ronco y medroso acento imitando la voz de los brujos", o "adelgazando su voz como la de un niño", o con "la voz... suave, flexible, de adormecedora dulzura".

¹¹ *Ibíd.*; pp. 87-88.

Además, el avance de la trama se ve interrumpido constantemente con la irrupción de "otra" voz, musical y secreta.

Más que comentar la fábula contada por Lupe, quiero yuxtaponerla al célebre soneto "Correspondencias", de Charles Baudelaire. Podría decirse que la narración de Lupe ejerce una lectura perversa de dicho poema.

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
—Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.¹²

La fábula puesta en boca de Lupe también alegoriza una teoría de las correspondencias. Tanto Baudelaire como Palés representan el intento difícil, destinado al fracaso, de recuperar una armonía primordial. Bosque y selva, pilares vivientes y árbol, palabras confusas, la apetecible carne del infante, el ritmo insistente, los ecos lejanos y el llamado remoto son los puntos discernibles de dicha trayectoria compartida. Los textos constituyen tramas paralelas. Su yuxtaposición y la enumeración de algunas de sus similitudes bastan para captar la cuidadosa construcción que hizo Palés de su genealogía poética. Al encarnar una teoría de las correspondencias, la fábula confirma que Palés condensa en la figura materna —en la voz de Lupe— la ilusión del retorno a una unidad primordial, a una correspondencia perdida. Sin embargo, el propio narrador de *Litoral* se encarga de recordar que Lupe no es sino el significante de esa correspondencia deseada e imposible. Tras la recreación de la fábula, entre paréntesis, como en un momento de intensa intimidad, éste señala: "(Vieja, buena e inolvidable Lupe, con el espíritu —zombí o muñanga— desencarnado, vuelto ya a los bosques de tu remota Guinea originaria, ¡cuántas veces me quedé dormido en tu regazo al rumor de ese canto maravilloso, de aquel *adombe* profundo que todavía suena en mi corazón!)".¹³

¹² Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, prefacio de Claude Roy y notas de Michel Jamet, París, Éditions Robert Laffont, 1996; p. 8.

¹³ Luis Palés Matos, *Obras*; p. 88.

El intento del sujeto de la enunciación en *Litoral* de recuperar el “rumor de ese canto” que “todavía suena en [su] corazón” traduce a medias la escena básica del soneto “Correspondencias” de Baudelaire. Sin embargo, el niño que recibe la fábula es el significante tras el que se hurta la “unidad” del sujeto de la enunciación de *Litoral* con Lupe, que como en el poema “Esa mujer” sólo es aludida en tanto “perdida en la distancia”. El retorno deseado a la unidad primordial pone de manifiesto la fatalidad de su imposibilidad. Pero las escenas de la narración y del canto de Lupe quedaron grabadas en la memoria del poeta como modelos de enunciación que luego definieron su propio concepto de la palabra poética. Si la figura del padre emblematicaba la circulación de lenguas y la cultura letrada en la precaria provincia de Guayama, el cuerpo de Lupe es el origen inequívoco de la lengua materna. Lupe pone de relieve, entre las líneas engañosamente claras de la fábula infantil, el enorme resto de incompreensión que supone la irrupción de una lengua secreta. No se trata de que las narraciones de Lupe le ofrecieran un repertorio temático a Palés. La importancia de Lupe es más bien metodológica: su legado no es el sentido de una palabra supuestamente originaria sino el sentido de la palabra como mediación que no cesa de producir un resto inasimilable. Sería absurdo pensar que se produjo una fusión de horizontes entre las voces de Lupe y Palés, y que esa fusión fue el origen de su proyecto de una poesía afrocaribeña. Mucho más que ser el inequívoco eslabón de Palés con la cultura afropuertorriqueña, Lupe es quien marca su distancia constitutiva de la misma. Pero Lupe también muestra el modo de su posible vinculación: la palabra. El legado de Lupe no es la moral de la fábula del mestizaje, sino el don de la palabra como sonora función fabuladora.

Baquiné, o el mundo de los negros desde afuera

Para muchos, el valor de la poesía de Palés está en su intento de “representar” el mundo afrocaribeño. En términos generales, la crítica palesiana parte de ello como de un hecho evidente, y se divide en dos grandes vertientes: devotos y detractores. Unos se concentran en los méritos de la búsqueda de Palés, en su gesto inclusivo de un mundo que hasta entonces no había tenido cabida en la cultura letrada puertorriqueña; otros se han fijado más bien en los defectos de su acercamiento, en sus supuestos racismo, etnocentrismo y falocentrismo. Quiero analizar brevemente una escena a mi entender previa a todo posible debate en torno al contacto de Palés con la cultura afropuertorriqueña. Me refiero al fragmento de *Litoral* en que el narrador relata su acto de presencia en la ceremonia secreta de un baquiné, es decir, el velorio de un niño negro. Este es uno de los fragmentos más logrados de la ficción de orígenes de Palés. Junto al poema “Pueblo negro” del *Tuntún*, el suceso del baquiné constituye uno de los momentos más densamente alegóricos en toda su escritura. Por su importancia, lo cito en extenso.

Pero esta noche iremos al baquiné.

A campo traviesa y atajando por trochas y senderillos de cabro para "madrugarle al difunto", después de la comida, forzamos nuestra marcha hacia la casa del misterio. No queremos perder un solo detalle de la ceremonia. Lupe nos ha dicho que de Guayama viene, expresamente, un Gran Cienpiés para dirigir los rezos y los cantos, y esto se ve en muy contadas ocasiones.

—Lo llaman el maestro Balestier y dicen que es el mejor Gran Cienpiés de toda la comarca, desde Maunabo hasta Juana Díaz.

—¿Cómo lo sabes?

—Por Lupe. Conoce los rezos en católico y en cangá. Y trina como un canario de mangle.

Bien entrada la noche llegamos a la "Esperanza". Es un hacinamiento de casucas y barracones en torno a un torreón de piedra y ladrillo, especie de hórreo gigantesco y ruinoso que, a la distancia, en el relente nocturno y proyectado contra el lienzo de los cañaverales que les hacen horizonte, sugiere la antigua fábrica de un molino sin aspas.

Lupe nos espera frente al portón que da acceso a la hacienda. Viste traje blanco y su gran pañuelo de Madrás doblado en cofia sobre la cabeza.

—Por aquí— indica, guiándonos hacia la barraca del velorio—. El Gran *Sempié* acaba de llegar.

Atravesamos el oscuro y cantingoso arrabal. Nos sentimos como en otro mundo: el mundo de los negros. Pringa el aire un vaho de orín y lodo y a lo lejos, entre las sombras, croan las ranas. Por todas partes hierven, rebullen los negros en sus mejores prendas.

—Parecen gatos con valeriana— apunta Andrés en tono festivo.

—Es el baquiné, mi niño— comenta Lupe con solemnidad—. Lo llevamos en la sangre.

Cuando llegamos a la barraca la están "limpiando" para la ceremonia. Dos mujeres, con escobillas de palma real, barren afanosamente el piso; una tercera, arroja cacharros y cubos de agua por puertas y ventanas.

—No *pué* quedar una sola gota— se anticipa a explicarnos Lupe. —La dañaría el espíritu del difunto bañándose en ella y dejándola *embrujá*.

La habitación está débilmente iluminada por un quinqué de kerosén pendiente del techo. Varias ringleras de sillas, bancos y cajones, con un estrecho pasillo central, llenan la estancia. A la izquierda siéntanse las mujeres, todas de blanco y tocadas con pañolones a semejanza de Lupe; al otro lado, los hombres, descubiertos y en mangas de camisa. En el fondo, sobre una mesa rústica adornada con papel de seda rizado, aparece el niño muerto entre un espumajo de encajes, cintas, helechos y flores de papel. Sólo es visible el rostro, como un goterón de tinta caído en toda aquella blancura. Junto a la mesa hay una silla más alta y descollante que las demás: es la silla para el Gran Cienpiés.

Lupe ocupa su asiento entre los participantes. A nosotros no se nos permite la entrada y quedamos frente a la puerta principal donde se apretuja un tupido grupo de espectadores de toda laya.

De pronto todos hacen silencio y el Gran Cienpiés penetra en la habitación. Es un mulato alto, nervioso, casi eléctrico, y emaciado por la función espiritiera. A pesar de su aire bondadoso y dulce, sus pupilas irradian un poder magnético. La pasa —prieta voruta— se le agolpa sobre la cabeza en inextricable malezal, rebelde a toda peinilla. El único distintivo de su jerarquía superior es un collar de camándulas rematado por una cruz de madera, que le cuelga del pecho.

—Siéntensen, siéntensen— dice al pasar, expandiendo los brazos a ambos lados como si repartiera bendiciones; y queda de pie, un momento, cabe el improvisado túmulo, con las manos juntas en actitud de oración. Después se sienta, se persigna, y con voz potente, de clarísimo timbre, inicia el acto de contrición:

—Señor mío, Jesucristo...

Que la multitud corea con sordo y espeso balanceo.

—Padre nuestro que estás en los cielos...

Luego viene, en continuas oleadas, el tomidame de los avemarías del rosario, que se van desgranando con exasperante monotonía, mientras el Gran Cienpiés recorre las cuentas de su collar de camándulas.

Sobre el rumor apagado, uniforme del coro, retumba, límpida y sonora, la voz del Gran Cienpiés. Me da la impresión de una palmera solitaria destacándose gallardamente sobre el ras tundido de los cañaverales.

Concluido el rosario comienzan las canciones de baquiné. Son canciones con aire y cadencia de villancicos navideños. En ellas se ponderan las virtudes del niño, los desvelos de la madre por curarlo, y se exorcisa a los espíritus malignos que embrujaron su cuerpo.

*Zape, zape, zape,
Espíritu malo;
Vuélvete a la sombra
De donde has llegado.*

El Gran Cienpiés, en modulado tono de barítono y con gestos y visajes de exorcista, dice la estrofa completa y la multitud le corea cantando los dos versos finales. A las voces aguadas de las mujeres, opónese, en armonioso contrapunto, el acento grave y viril de los hombres.

*Su madre le daba
Teses de curía
A ver si su hijo
No se le moría.*

*Traigan la pareja
De caballos blancos,
Para conducirlo
Hasta el camposanto.*

*Echen en la fosa
Para que no jieda,
Jazmines y nardos,
Lirios y azucenas.*

Los cantores vuelven invariablemente sobre las estrofas en tan prolija reiteración que el acto va adquiriendo una fatigante monotonía.

Pero el Gran Cienpiés es un maestro consumado de su arte. A un brusco ademán de su diestra el coro para en seco cual luz que apaga un conmutador. Ritmo y tema cambian de inmediato. Del difunto se pasa al amor y a los sucesos del ordinario acontecer.

*En la cabeza le pusieron
Un adornito singular,
Y su mujer que lo veía*

*A todo el mundo le decía:
—Pónganle más, pónganle más.*

*Carrillo, carrillo,
Carrillo del mar,
¿Dónde te metiste
Cuando el temporal?*

*Si quieres un hombre,
A que beba dale
Agua de melao
Con lo que tú sabes.*

*Y si no lo quieres,
Para que se vaya
Túmbale el melao
Y déjale el agua.*

La sesión se prolonga a lo largo de la noche, con breves intermedios en los que se reparten golosinas y corre libremente el ron de caña para los hombres y el anisado dulce para las mujeres. Organízanse juegos sociales con la participación de toda la concurrencia: la prenda, el castigo, la gallina ciega...

De vez en cuando, una pareja enardecida por las reiteradas libaciones abandona furtivamente la habitación y desaparece por el cañaveral.

Ya de madrugada, a un gesto del Gran Cienpiés, las negras y los negros más ancianos forman grupo aparte.

—Ahora viene el canto en cangá— oigo decir a mi lado. —Sólo los viejos lo conocen.

Y en el silencio de la noche tropical, que es ahora como una selva inmensa, rompe, con la voz del Gran Cienpiés dominándolo todo, el canto terrible, primitivo y magnífico.

*Adombe, gangá mondé,
¡Adombe!*

Estoy estupefacto. Es la misma canción infantil conque Lupe nos dormía. Y allí está ella cantándola otra vez. Andrés y yo no podemos reprimir la emoción que nos trae como una ráfaga de nuestra niñez y desde la puerta, ante el asombro de todos, rompemos a cantar también. Lupe nos oye, se vuelve y nos sonrío con su blanca y ancha sonrisa de leche de coco.¹⁴

El pasaje citado constituye tal vez el fragmento más imprescindible para entender en qué consiste la relación de Palés con la cultura afropuertorriqueña. Primero que nada, hay que detenerse en el modo en que la voz narrativa describe su "marcha hacia la casa del misterio": "Atravesamos el oscuro y cantingoso arrabal. Nos sentimos como en otro mundo: el mundo de los negros". De entrada, la voz narrativa pone de manifiesto el hecho de que su mirada es externa. Esto es sumamente importante ya que la perspectiva externa salva la brecha entre el ámbito familiar que a lo largo de *Litoral* el narrador describe y el

¹⁴ *Ibid.*; pp. 88-92.

“otro mundo”, objeto de su intriga: “el mundo de los negros”. La voz narrativa no habla de ese mundo otro desde el lugar de un saber, capaz de “traducir” al otro e incorporarlo en su propio *telos* discursivo, sino desde el reconocimiento de una distancia y de una carencia en referencia a *su* objeto. El narrador señala: “A nosotros no se nos permite la entrada y quedamos frente a la puerta principal”. El hecho de que la voz hable desde el umbral del acontecimiento y no desde el acontecimiento mismo constituye la marca más distintiva del acercamiento poético de Palés a lo afroantillano. Esa voz que habla de un mundo “otro” declara su distancia, y con ello se sitúa en el lugar de un desconocimiento.

El desconocimiento del otro es justamente su reconocimiento, la apertura de la brecha que éste podría manifestarse. La voz intenta preservar esa perspectiva de extrañeza que le permite al objeto de su mirada inscribir su diferencia. Por eso, cuando se inscribe la voz del otro en la narración, sus gestos lingüísticos aparecen en letras itálicas, como recordándole al lector que se trata de una voz que no se deja asimilar por el gesto de la escritura. Allí donde Lupe dice “Sempíé”, el narrador dice “Cienpiés”.

El habla del otro es el objeto de la narración de “El baquiné”. El narrador describe minuciosamente el juego de voces dialogantes en el desarrollo de la ceremonia fúnebre. El Gran Cienpiés inicia los rezos “con voz potente, de clarísimo timbre” y “la multitud corea con sordo y espeso balanceo”. Frente a la voz coral que estructura los rezos, la voz del Gran Cienpiés “da la impresión de una palmera solitaria destacándose gallardamente sobre el ras tundido de los cañaverales”. Esa voz es descrita varias veces: “El Gran Cienpiés, en modulado tono de barítono y con gestos y visajes de exorcista, dice la estrofa completa y la multitud le corea cantando los dos versos finales”. No es casual que se compare su figura con una “palmera”, como recordando los “pilares vivientes que emiten a veces confusas palabras” del soneto “Correspondencias” de Baudelaire, o el árbol desde donde el niño de la fábula de Lupe llama a sus perros de extraños nombres para que vengan a salvarlo. Tal vez por eso “el silencio de la noche tropical” se transforma en “una selva inmensa”, como recordando “el bosque de símbolos” en el poema de Baudelaire. Pero además de la voz del Gran Cienpiés, se destaca la naturaleza coral de la ceremonia, en la que cada voz parece tener una función precisa.

Al final de la ceremonia, “las negras y los negros más ancianos forman grupo aparte” para “el canto en cangá”, en el que resuena el “Adombe, gangá mondé” con el que Lupe, según el narrador, solía dormirlo cuando éste era un niño. El umbral desde el que se observa y se narra se transforma en el lugar de una escucha y de un re-conocimiento. Ese umbral no aparece meramente como el lugar desde el cual una voz nombra al otro, y lo inserta en una jerarquía simbólica. El umbral no es tan sólo una apertura en la que la mirada del sujeto vislumbra la forma de su objeto, sino sobre todo el lugar de un intercambio en

el que el sujeto mira y es mirado, habla y es interpelado por el otro. Por ello es tan importante ese final, en el que por primera vez el sujeto de la mirada accede parcialmente al interior del mundo "otro" que intenta describir. Accede por el oído, es decir, recibiendo unos sonidos, no imponiendo unos nombres. Ese acceso es parcial ya que, si bien es cierto que el narrador reconoce la canción que canta Lupe en la ceremonia como la misma que la negra intercataba en sus cuentos infantiles, dicha canción no deja de poner de manifiesto su carácter de lengua secreta.

El resonar de ese "canto en cangá" que el narrador reconoce como parte de su vivencia no confirma una posesión del sujeto (él no tiene idea del sentido de las palabras de ese "canto terrible, primitivo y magnífico" que Lupe cantaba "con ronco y medroso acento"), sino más bien una forma de relacionarse con el lenguaje. El modo en que el narrador se relaciona con la lengua de Lupe, a un tiempo familiar y extraña, es un emblema de su noción de la lengua materna. Para Palés, la lengua materna no es el objeto de una posesión, sino la materia contingente de una práctica y el registro de una experiencia real pero intraducible. Por eso, cuando recuerda a Lupe, habla del "rumor de ese canto maravilloso, de aquel *adombe* profundo que todavía suena en mi corazón". Esa oración preserva, con el tránsito de *ese canto* a *aquel adombe*, la relación de familiaridad y extrañeza que tiene Palés con la lengua materna.

Políticas de la lengua

Reconstruir el horizonte discursivo en el que se produjo la poesía afroantillana de Palés es una tarea que no pretendo acometer aquí. Sin embargo, habría que plantear algunos puntos cardinales de dicho horizonte, sobre todo para entender el valor político de su escritura. En *Insularismo* (1934), Antonio S. Pedreira establecía uno de dichos puntos cardinales: "no hemos hecho una lengua, ni un arte propio, ni una filosofía nacional".¹⁵ Ante lo que Pedreira concebía como el periodo de "indecisión y transición" que atravesaba Puerto Rico a partir de la Guerra Hispano-cubano-americana en 1898, se le imponía la necesidad de enumerar una serie de carencias nacionales: "Nos ha faltado como a tantos pueblos, además del aprovechamiento del elemento indígena, la interpretación suntuaria de la vida, el salto a lo abstracto que es prueba de solidez y madurez de pueblo".¹⁶ Para Pedreira, una de las tareas fundamentales del intelectual nacional en la década del treinta era contestar las preguntas "¿qué somos" y "¿cómo somos? los puertorriqueños globalmente considerados".¹⁷ Dichas preguntas no se producían en el vacío, sino que apuntaban al

¹⁵ Antonio S. Pedreira, *Insularismo: Ensayos de interpretación puertorriqueña*, San Juan, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1957; p. 16.

¹⁶ *Ibid.*; p. 17.

¹⁷ *Ibid.*; p. 10.

reconocimiento del “gesto anglosajón que a través de los Estados Unidos se va filtrando lentamente en nuestra esencia hispánica”.¹⁸

Con respecto a esa “filtración” en la cultura nacional, uno de los puntos más interesantes en el libro de Pedreira es su postura en torno a la cuestión de la lengua materna. Su opinión sobre este asunto es mucho más compleja de lo que tanto devotos como detractores han querido admitir.

La inestabilidad del momento histórico que ahora vivimos se verá claramente en las fluctuaciones del bilingüismo. Fuera de toda disputa queda la necesidad y el deber de manejar a perfección ambas lenguas; y hasta sería muy conveniente que se aprendiera también francés, alemán e italiano. Yo no creo que el aprendizaje de la lengua inglesa haya perjudicado en nada fundamental la pureza de la lengua hispánica. Las mellas que ésta sufre en su casticismo quedan sobradamente compensadas por el cariño y el esmero con que se estudia. En cambio, el semiaprendizaje de todas las asignaturas en inglés va mermando el volumen de voces españolas y hay momentos en que hasta carecemos de vocabulario para expresarnos en conversaciones simples y elementales.

El problema, a mi ver, es más de cantidad que de calidad. El empobrecimiento de la lengua materna degenera en gangosa tartamudez, y al cabo de los años las consecuencias tienen que ser fatales para nuestra cultura. Hoy por hoy, y a pesar de la oficialidad del inglés, la lengua vernácula aún lleva la ventaja. Hay que evitar a toda costa el estancamiento, no a base de atacar el inglés en nombre del purismo, sino a base de defender el español en nombre del vocabulario. No hay que tener en cuenta la simpleza patrioterica que, de espaldas a la realidad de los hechos consumados en el 98, ataca apasionadamente la enseñanza del inglés, como si esa enseñanza no fuera una tabla de salvación para nuestro pueblo.

Ahora bien; si los efectos de la lengua oficial no han alterado fundamentalmente —al menos hasta hoy— el casticismo de la lengua hispánica, en cambio tortura el aprendizaje de las materias y desquicia el ánimo del alumno. La misteriosa levadura con que el idioma vernáculo hace fermentar diariamente el espíritu del niño, no cumple su misión: nuestra lengua materna no puede partear anhelos superiores en la muchachez porque en los años en que la ocasión le es propicia, la otra se interpone monopolizando el tráfico por las asignaturas. Así vamos perdiendo la dimensión más expresiva de la cultura: la profundidad.¹⁹

La postura de Pedreira era clara: el debate sobre la lengua materna no debía centrarse en la noción de un imperativo patriótico, sino sobre todo en consideraciones pedagógicas y culturales, en la reflexión sobre las condiciones materiales y políticas del Puerto Rico pos 1898, y en el reconocimiento de la circulación de saberes y lenguas que caracterizaba una modernidad de la que el monolingüismo de la antigua metrópolis española parecía estar muy alejado. Para Pedreira, el asunto de la lengua no era un problema de honor, como parece serlo todavía para algunos, sino más bien uno de los asuntos de política cultural más apremiantes de la modernidad puertorriqueña.

¹⁸ *Ibid.*; p. 15.

¹⁹ *Ibid.*; pp. 100-102.

Pedreira no era el único intelectual preocupado por esa "filtración anglosajona" en lo que él concebía como la casa a medio hacer de la nacionalidad puertorriqueña. En una conferencia sobre la poesía de Palés dictada en La Habana en 1937, Tomás Blanco delimitaba los alcances imperialistas de dicha "filtración", catalogándola más bien como un "desgarre" en el cuerpo frágil de la nación.

Cuando el pueblo que vive en mi pobre y pequeño país había cuajado ya una personalidad propia, dentro de los módulos tradicionales hispanos, sufrió de repente un inesperado y violento sesgo en su historia. El cambio de soberanía nos impuso, al fin del siglo pasado, una alteración radical en las relaciones extrainsulares. La orientación y la vida misma del pueblo tuvieron, hasta cierto punto, que variar. En algunos casos —principalmente en la economía y en la formación cultural— el desgarre fue hondo y de gran trascendencia. Se pretendió *americanizarnos* por medio de las escuelas. No olvidemos que por americanización debe entenderse aquí, *norteamericanización*, o más bien americanización a la estadounidense. Fue quizás la generación a que yo pertenezco —que es la misma a la que pertenece Luis Palés Matos— la que con más rigor sintió las consecuencias de este proceso [...]

El instrumento principal de americanización puesto en práctica fue la enseñanza en inglés, que adoptó, impropriamente, el nombre de "sistema bilingüe". Es así como —aunque la pretendida americanización fracasara— las generaciones estudiantiles se malformaron en una confusión mental deplorable, sin fuertes raíces culturales, y con daño evidente de las facultades creadoras que se basan en el conocimiento profundo de la lengua materna. No hay que extrañarse, pues, de que nuestras letras en general —aun dentro de las limitaciones coloniales—, no sean todo lo que debieran ser y hubieran podido ser bajo otras circunstancias más favorables [...]

Nuestra literatura actual está en período incipiente y heroico. Heroico por las adicionales dificultades que el escritor tiene que vencer en lucha con el medio y contra las deficiencias lingüísticas de su propia formación. Incipiente, porque después del 98, tras la confusión psicológica y la desorientación espiritual producidas por la invasión, nos hemos visto precisados —como pueblo— a ir pensándolo todo de nuevo.²⁰

Palés cobraba una dimensión redentora ante la mirada médica de Blanco. Su tropología patológica fijaba la tela de fondo que le serviría de contraste al poeta, que vendría a ser un punto de sutura del "desgarre" que había producido el cambio de soberanía política en 1898. Sólo "el conocimiento profundo de la lengua materna" podría suturar ese "desgarre" en la "psicología" y el "espíritu" nacional.

A pesar de que pocos críticos en la década de treinta habían leído con tanta inteligencia crítica la poesía de Palés como Blanco, éste lo centraba demasiado en una dimensión histórico-social que eclipsaba la factura específica de su quehacer poético. El gesto excesivamente historicista de Blanco estableció una tendencia interpretativa de la obra de Palés que todavía perdura. De acuerdo con la lógica de Blanco, Palés se inscribía en la épica cultural de una nación

²⁰ Tomás Blanco, *Sobre Palés Matos*, San Juan, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1950; pp. 9-11.

sin soberanía política. Ese historicismo excesivo, la mirada patológica y la noción redentora de la cultura han producido un efecto de ilegibilidad de los textos de Palés. Incluso una lectora de Palés tan sagaz y dinámica como Margot Arce contribuyó a esa monumentalización del poeta cuando hablaba del “profundo conocimiento de la lengua” que supuestamente poseía éste, o al describirlo como un “poeta que conoce todos los secretos de la palabra”.²¹

Como señaló Blanco, en Palés y en otros intelectuales de su generación hubo una urgencia de “ir pensándolo todo de nuevo”. Sin embargo, en el caso de Palés ello obedecía a un imperativo personal y artístico, no a un mandato histórico o a la convicción de que fuera necesario proteger un patrimonio. La dimensión política en la escritura de Palés tiene que ver con las condiciones literarias de su producción. ¿Cómo Palés toma la palabra? ¿En qué sentido su poesía trabaja los debates sobre la lengua materna? Esas preguntas descartan la posibilidad de que Palés poseyera “un profundo conocimiento” de la lengua materna. En Palés, la lengua no era una posesión, un patrimonio que hubiera que proteger, sino la materia contingente de una práctica, la condición precaria de una posibilidad, el terreno escabroso de una interrogación.

La ú profunda

¿Qué hace un buen poeta sino decir constantemente que las cosas siempre pueden decirse de otro modo? Pero por más que se trata de pensar a partir del carácter precario de la palabra, siempre en vías de ser otra, inevitablemente se termina asignándole valores que intentan fijar su sentido. La necesidad de comunicación no logra sino confeccionar la máscara funeraria de la letra. De no ser así, sería imposible un mínimo nivel de entendimiento. En cada palabra veríamos la pregunta del narrador de “La biblioteca de Babel”, de Borges: “Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?”. Y ni siquiera ahí, en la engañosa claridad de la pregunta, se podría descansar.

¿Cómo dar testimonio del origen contingente de un poema sin llegar a traicionarlo? ¿Cómo leer entre las líneas de su forma ordenada el azar misterioso que lo anima? El poema “Pueblo negro”, de 1925, ofrece una estupenda oportunidad para hacerle justicia a estas preguntas. Se trata del poema más antiguo de los que pasaron a formar parte del *Tuntún de pasa y grifería* en 1937. Al igual que “Kalahari” y “Danza negra”, “Pueblo negro” constituye uno de los momentos iniciales del proyecto afroantillano de Palés. A propósito del proceso de escritura que culminó con “Pueblo negro”, Margot Arce escribió un ensayo crítico excepcional, titulado “Tres pueblos negros: Algunas observaciones sobre el estilo de Luis Palés Matos”. Junto al fenómeno de la repetición en Palés, que Arce estudió con incomparable maestría en el trabajo aludido, hay

²¹ Margot Arce de Vázquez, *Obras completas*, Vol. I: Literatura puertorriqueña, edición de Hugo Rodríguez Vecchini, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998; pp. 100 y 101.

que enfatizar el gesto de su variación. Es justo en la variación donde pueden apreciarse más claramente los titubeos y las decisiones de un artista, así como sus formas de asumir la contingencia. El repertorio de variantes de un escritor da testimonio del carácter antinatural, incómodo y provisional de todo proceso creativo. Cuando un poeta opta por una palabra, descartando otras, su gesto aparentemente insignificante cobra el espesor de una elección. Como señalara Roland Barthes, "no hay Literatura sin una moral del lenguaje"²² (Barthes 1997: 15).

"Los artistas, como los poetas, tienen un núcleo original que permite absorber estímulos externos que giran en torno a ese centro."²³ ¿Qué significa pensar las vocales o las consonantes como el núcleo mismo de la labor poética? En el ensayo "The Philosophy of Composition", en el que se explicaba el proceso de composición del poema "The Raven", Edgar Allan Poe llamaba la atención sobre el efecto buscado por la ordenación de algunas letras en el tejido de un poema.

Presentábase ahora la cuestión del *carácter* de la palabra. Decidido el uso de un estribillo, su corolario era la división del poema en estrofas, cuyo final sería dado por aquél. No cabía duda de que el final, para tener fuerza, debía ser sonoro y posible de énfasis; estas consideraciones me llevaron inevitablemente a pensar en la *o* como vocal más sonora, asociada con la *r* como la consonante que mejor prolonga el sonido.

Determinado así el sonido del estribillo, era necesario seleccionar una palabra que lo incluyera y que al mismo tiempo guardara la mayor relación posible con esa melancolía predeterminada como tono para el poema. En semejante búsqueda hubiera sido absolutamente imposible pasar por alto la palabra "Nevermore" (nunca más). En verdad, fue la primera que se me presentó.²⁴

Poe racionalizaba su manejo de los materiales lingüísticos, ordenados según la búsqueda de un fin determinado. Con ello resaltaba el valor intrínseco de la palabra poética, y descartaba el que dicha palabra pudiera referirse directamente a lo real. Esa racionalización de medios constituye la primera enunciación clara de una forma de pensar el lenguaje poético que determinó prácticas tan diversas como la teoría de las correspondencias de Baudelaire, el privilegio de la sinestesia por el Simbolismo, la importancia de la aliteración y de la textura acústica de la palabra en el Modernismo, y los poemas fonéticos del Dadaísmo. En el centro de esas prácticas dispares, la lengua adquiría un relieve inusitado, marcando una concepción del signo lingüístico como significante con propiedades materiales específicas, no como vinculación con algo más allá de

²² Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, seguido de *Nuevos ensayos críticos*, Trad. Nicolás Rosa, México, Siglo Veintiuno Editores, 1997; p. 15.

²³ Arcadio Díaz Quiñones, *El arte de bregar*, San Juan, Ediciones Callejón, 2000; p. 169.

²⁴ Edgar Allan Poe, *Obras en prosa*, Tomo II, traducción y notas de Julio Cortázar, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1956; p. 228.

él mismo. Poe fue el primero en poner en marcha esa racionalización de medios, que en parte establece el horizonte interpretativo de "la *ú profunda*" de Palés.

Palés también insistió en interrogarse sobre el carácter material de su práctica poética. La racionalización de medios funciona como un proceso de extrañamiento de la palabra, que no se refiere sino de un modo desviado a todo aquello que le resulta externo. Ese proceso de extrañamiento adquirió una formulación bastante clara en 1917, tras la muerte de Rubén Darío. En una serie de dos artículos que el poeta puertorriqueño publicó a raíz de la desaparición del poeta nicaragüense, se produce una reflexión muy similar a la de Poe en su "Filosofía de la composición".

Algunos críticos, entre ellos Rodó y Mariano Abril, al hacer un breve análisis de la musicalidad emotiva en algunas estrofas de este fresco y ágil malabarista de la idea, creyeron que Darío conocía el intrínseco valor de las letras en la confección emocional, despojándolo, naturalmente, de su inefable aderezo de espontaneidad artística; y abonaban sus afirmaciones la profusión de *eles* en sus versos para levantar la tibia emoción infantil y la dentera del choque abrupto pero sonoro de las *erres*, para aupar la emoción bélica.

Me disgusta sobremanera pensar de distinto modo. (Quizás obre en mí, más que otra cosa la aficción profunda y delecta con que siempre he leído el arte del soberbio diafanizador de la pulcritud alada de los cisnes.) A mi manera de ver, no es que Rubén Darío poseyese un práctico conocimiento del valor espiritual de las letras dándole así, a su poesía, una tiranía de mecanismo; pero sí una prodigiosa y hasta panteísta clarividencia del alma humana, y un hindú metodismo para estudiar la cromática gama de la emoción.

Por intuición, es claro, suavizaba hasta la seda su arte con la *l*, o endurecía con el abrupto rechinar de las *erres*.

A ratos juntaba *úes* (que incitan al erotismo, y a la calentura de la carne perfumada y producía un diestro alboroto de amor). Así en "La bailarina de los pies desnudos" adquiere este verso una oriental elasticidad de serpiente.

La fuerza eurítmica va desapareciendo entre brumas, y se quiebra últimamente, ya ajenos de la noción de su armonía, en un raro tintineo de copas de bohemia rompiéndose y estrujándose. Pasa entonces por nuestros cuerpos una untuosa, pero aún casta, lengua de sensación.²⁵

Al fijarse en el método compositivo de Darío, Palés comenzaba a elaborar su propia reflexión metodológica, destacando sobre todo elementos como la aliteración, la onomatopeya y la sutil combinatoria de palabras necesaria para resaltar los elementos acústicos de la lengua poética. Esta reflexión, por otra parte, ayuda a entender la breve pero importante reflexión de Palés sobre las vanguardias literarias. En un artículo publicado en 1922, titulado "El Dadaísmo", el poeta ponía de relieve cómo algunos poetas vanguardistas como Tristan Tzara ponían en crisis el pensamiento literario del momento, llevando hasta

²⁵ Palés Matos, *Obras*, loc. cit.; p. 167.

sus últimas consecuencias el tratamiento de los fragmentos más elementales de la lengua.²⁶ Al leer los poemas vanguardistas que Palés escribió un año antes, junto a José I. de Diego Padró, uno puede percatarse de cuán importante comenzaba a ser su reflexión sobre la lengua poética.

La reflexión palesiana sobre las *eles*, las *erres* y las *úes* en Darío es inseparable de la búsqueda de efectos acústicos en sus poemas vanguardistas. Si en Darío primaba el propósito de trabajar el lenguaje como una suerte de sistema orgánico, procurando ilustrar su noción de "Harmonía" tanto a nivel formal como semántico, Palés quedó brevemente cautivado por el "estado de batalla"²⁷ que las vanguardias habían instaurado contra "las bases de nuestra civilización".²⁸ Sin embargo, posteriormente Palés volvió a Darío, y privilegió las meticulosas prácticas constructivas de éste sobre la ruptura radical que instauraba el quehacer de las vanguardias. Tal vez no habría que pensar que la reflexión de Palés entre 1917, cuando escribió los artículos sobre Darío, y 1922, cuando comentaba el arte vanguardista, constituya necesariamente el tránsito de una poética a otra. Más bien, Palés parecía leer a Darío y a las vanguardias desde un mismo ángulo de visión: ¿cómo tomar la palabra poética? Esa pregunta también subyace el proceso de composición de los primeros poemas que pasarían a formar parte en 1937 del *Tuntún de pasa y grifería*. Uno de ellos es "Kalahari", de 1927. Otros dos son "Pueblo negro", de 1925, y "Danza negra", de 1926. En el centro de esos tres poemas está la interrogación por el modo de tomar la palabra poética. Cito un fragmento de "Danza negra":

Rompen los junjunes en furiosa ú.
 Los gongos trepidan con profunda ó.
 Es la raza negra que ondulando va
 en el ritmo gordo del mariyandá.
 Llegan los botucos a la fiesta ya.
 Danza que te danza la negra se da.

.....
 Pasan tierras rojas, islas de betún:
 Haití, Martinica, Congo, Camerún;
 las papiamentosas antillas del ron
 y las patualesas islas del volcán,
 que en el grave son
 del canto se dan.²⁹

"Danza negra" pone de manifiesto la interrogación por el proceso compositivo, tanto del poema como de gran parte de los textos del *Tuntún*. Detrás de la supuesta antirreferencialidad del poema, que parece presentar el espectáculo

²⁶ *Ibid.*; pp. 211-214.

²⁷ *Ibid.*; p. 212.

²⁸ *Ibid.*; 213.

²⁹ *La poesía de Luis Palés Matos, loc. cit.*; pp. 507-508.

de una pura exterioridad que ha eclipsado al sujeto poético, la locución acenúa los efectos acústicos que la palabra produce, por supuesto, en el oído del sujeto de la enunciación. Si “[r]ompen los junjunes en furiosa *ú*” y “[l]os gongos trepidan con profunda *ó*”, esos efectos son palpables en la escucha del sujeto de la enunciación. El poema se autoanaliza al mismo tiempo que propone una analítica de la lengua. Pero no basta afirmar la mera autorreferencialidad del texto, como si se tratara de un ámbito cerrado sobre sus propias leyes. La racionalización del medio lingüístico no respondía meramente a una problemática literaria, sino también al estatuto político de la poesía. El sujeto poético privilegia la función de una escucha, un modo de acercarse a su otro. De ahí su referencia a una geografía imaginaria que supondría los lugares de resonancia de la cultura afroantillana. Se trata de islas y de lugares vinculados a la larga duración de la herencia africana y a la trata de esclavos en el mundo Atlántico. Pero el sujeto poético no pretende rescatar una geografía ancestral para la memoria histórica, sino más bien marcar su sustancia sonora como efecto del lenguaje. Se trata de islas que se oyen: “las papiamentosas antillas del ron / y las patualesas islas del volcán, / que en el grave son / del canto se dan”. Ese darse, por lo tanto, no implica una aparición del objeto evocado, como si la palabra pudiera acercarse a él sin mediación. Lo que resalta más bien el poema es la mediación misma, el hecho de que su objeto se da tan sólo en “el grave son del canto”. “Danza negra” no propone una representación de lo afroantillano, sino que apunta al hecho de que cualquier acercamiento a lo afroantillano es primero que nada una interrogación por sus significantes, por su modo de darse en el lenguaje.

En la poesía de Palés, la figura de “la negra” ha sido vista como una sinécdoque de su noción de lo afroantillano, según la cual ésta se entrega al sujeto de la representación en la inmediatez del “canto” o la “danza”. No se ha reparado en que el verso “Danza que te danza la negra se da” lo que pone de manifiesto justamente es que el sujeto no accede al objeto, sino que se topa con sus mediaciones significantes —el canto y la danza— y a partir de ellas desata una analítica de esa mediación, sin llegar nunca a neutralizarla en la certeza de un significado. Palés no representa lo afroantillano, sino que reconoce el carácter irresuelto de sus significantes, o de los lugares comunes que una cultura ha tratado de fijar como sus significantes. Palés no reduce lo afroantillano a la danza y el canto, sino que toma esos lugares comunes y les reconoce una densidad de sentido que se resiste a la interpretación. La voz poética no afirma su posesión de “la negra”, sino el hecho de que de ella, como sinécdoque de lo afroantillano, no es accesible sino como una serie de medios significantes sin una finalidad que esté al alcance del sujeto de la enunciación. La voz poética no habla de “la negra”, sino de sus medios de significación. No es que la cultura afroantillana hable con palabras como “calabó” y “bambú”, y que el sujeto de la enunciación logre representarla al reproducir sus palabras,

sino que el sujeto de la enunciación no encuentra otra forma de referirse a su objeto sino resaltando que ese objeto "significa", y que cualquier acercamiento a él debe ser primero que nada un reconocimiento de esa significación.

La escena de esa escucha de la palabra del otro, resistente a la interpretación, es lo que estructura el poema "Pueblo negro".

Esta noche me obsede la remota
visión de un pueblo negro...
—Mussumba, Tombuctú, Farafangana—
es un pueblo de sueño,
tumbado allá en mis brumas interiores
a la sombra de claros cocoteros.

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 vaho amoniacal y denso.
El compacto hipopótamo se hunde
en su 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.

Alguien disuelve perezosamente
un canto monorrítmico en el viento,
pululado de úes que se aquietan
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.
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.³⁰

El poema presenta a un sujeto de la enunciación poseído por “la remota / visión de un pueblo negro”. Paulatinamente, lo sonoro desplaza lo visible. Esa voz destaca la topografía del pueblo, su flora y su fauna fantásticas, así como una serie de sonoros nombres que irrumpen sin que el lector llegue a tener una idea clara de aquello que designan: “—Musumba, Tombuctú, Farafangana—”. A lo largo de las distintas versiones previas de este poema, Palés ensayó diversas variaciones, buscando hallar un efecto de gran sonoridad. Algunas de esas variaciones son las que siguen: “Cambodja, Tumbuctú, Marousangana”; “Cambodja, Tumbuctú, Marusangana”; “Musuma, Tombuctú, Farafangana”; “Musumba, Tombuctú, Farafangana”.³¹ Fue variando poco a poco la fórmula, hasta hallar el efecto sonoro deseado, no un significado “profundo”.

La segunda mitad del poema centra la atención sobre la voz de una “negra que canta”. Nuevamente, Palés cifra en la figura de la negra su forma de pensar lo afroantillano. Al resaltar la textura sonora de ese canto escuchado, el poema también acentúa su propia trabazón fónica. La voz poética pasa a darle un cuerpo a esa voz que escucha. Hay que colocar este fragmento dentro de la línea genealógica materna que Palés figura a lo largo de su escritura. La escena de la escucha en “Pueblo negro” condensa el motivo del canto de Lupe en “El baquiné”. En torno a “la negra que canta”, Palés lleva a cabo su reflexión sobre la lengua materna: “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”. La voz poética declara su relación de parentesco con la voz que escucha. Por supuesto, se trata de una filiación cultural. El sujeto de la enunciación se reconoce en esa voz, no porque ésta enuncie una serie de significados “profundos” y discernibles que le son propios, sino porque exhibe su textura material, así como el erotismo de un principio analógico capaz de vincular a los sujetos del lenguaje en las funciones del habla y la escucha. Como en la escena del baquiné, el sujeto de la enunciación reconoce en esa voz el legado de la lengua materna. Ese legado no remite a una profundidad, sino más bien al lenguaje como rica epidermis, como superficie contingente que la voz configura siempre de un modo provisional y que el oído persigue como una tabla de salvación que jamás alcanza. El sujeto se sabe receptor de las resonancias de esa “*ú profunda*”, no poseedor de su sentido. Para él, la lengua materna es el terreno donde se despliegan incesantes enigmas que prometen y hurtan su solución. Pero el hecho mismo de

³⁰ *La poesía de Luis Palés Matos*, loc. cit.; p. 534.

³¹ *Ibid.*; pp. 533-534.

que esa "ú profunda del diptongo fiero, / en cuya curva maternal se esconde / la armonía prolífica del sexo" se ponga de manifiesto, y quede grabada en el sujeto, implica que las palabras, aun en su imposibilidad de constituir medios de una finalidad precisa, son el único medio con que contamos.

En "la ú profunda" Palés cifró el llamado de la voz materna. Ese llamado, por supuesto, se resistió a la posesión. El hecho de que el poeta, reconocido por su "representación" de "lo afroantillano", enfatizara que ese llamado materno cifrado en Lupe, "la negra que canta", era indescifrable, pone de relieve su ética y su política del lenguaje. Palés desdice las nociones esencialistas tanto de "la lengua materna", típica de una élite nacionalista que disimula su paranoia tras la noción de lo puro, así como de "lo afroantillano", tras la que una crítica cultural sin sensibilidad poética pretende sepultar una serie de fenómenos significantes inasimilables a la cultura letrada. Palés no poseyó "un conocimiento profundo de la lengua materna". Más bien, no dejó de interrogarla, y de figurar entre sus letras la escena de una escucha. En el reconocimiento de la enunciación contingente de la palabra del otro, emblematicada por *la ú profunda*, halló una mediación a lo que no quiso asignarle un fin.

Noel Luna
Dickinson College
Carlisle, Pennsylvania