

La musicalización de una estética y una ética caribeña en la poesía negrista de Luis Palés Matos y *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez

SARAH PIAZZA
Estudiante doctoral-Yale University

RESUMEN

El presente trabajo explora cómo dos escritores puertorriqueños, el poeta negrista Luis Palés Matos y el escritor contemporáneo Luis Rafael Sánchez, se sirven del discurso musical en sus obras para fraguar un espacio donde el artista caribeño puede reconciliar la tensión entre su autonomía individual por un lado y su conciencia social por el otro. Este ensayo estudia la inserción de la música afrocaribeña en unos poemas de tema negrista de Palés y la inclusión de la música popular, sobre todo el bolero, en la novela experimental o “fabulación,” *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988) de Sánchez. El ensayo analiza la manera en que Palés crea una unión imaginaria pan-antillana, mientras Sánchez fomenta una conciencia pan-latinoamericana mediante las referencias a la música afrocaribeña; ambas visiones sin embargo se basan en la hibridez racial y cultural. La presencia de la música afrocaribeña confiere a las obras literarias una cualidad performativa que requiere la participación activa del lector. Palés se vale de la música y del baile afrocaribeño para reflexionar sobre una identidad caribeña en contraste con Sánchez, quien utiliza el discurso musical para crear un diálogo que incluye las voces marginadas. No obstante, ambos autores logran una síntesis del experimentalismo formal y del comentario social a través de su inclusión de la música.

Palabras clave: Luis Palés Matos, Luis Rafael Sánchez, Negritude (Negrismo), Afrocaribbean music, bolero

ABSTRACT

The present article explores how two Puerto Rican authors, the early twentieth century poet Luis Palés Matos and the contemporary writer Luis Rafael Sánchez, employ a musical discourse to create a space in which the Caribbean artist can

reconcile the tension between his or her creative autonomy and social consciousness. This essay studies how Palés inserts Afro-Caribbean music in several of his poems that initiated the Negrista movement in Hispanic Caribbean poetry. In tandem, the article examines the way in which Sánchez incorporates popular music, especially the bolero, in the experimental novel that he dubs a “fabulación,” *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988). While Palés creates an imaginary pan-Caribbean union through references to music, Sánchez promotes a pan-Latin American consciousness; both visions, however, are based on racial and cultural hybridity. The presence of Afro-Caribbean music endows both literary works with a performative quality that requires the reader’s active participation. Palés uses Afro-Caribbean music and dance to reflect upon a Caribbean identity; in contrast, Sánchez utilizes a musical discourse to create a dialogue that includes marginalized voices. Nevertheless, both authors succeed in combining formal experimentalism with social commentary through their inclusion of music.

Key Words: Luis Palés Matos, Luis Rafael Sánchez, Negritude (Negrismo), Afrocaribbean music, bolero

La publicación de *Tuntún de pasa y grifería* de Luis Palés Matos en 1937 sacudió la sensibilidad poética caribeña con su alboroto de tambores, su léxico salpicado de vocablos africanos y su sensualidad voluptuosa al cantar la figura de la mulata bailando. Cincuenta años más tarde, en 1988, la prosa “bolericizada” de *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez irrumpió en la literatura puertorriqueña con toda la fuerza vital y transgresora de su protagonista, el bolero legendario Daniel Santos (Sánchez 5). La presencia de la música en ambas obras está presente desde los prólogos. En el “Preludio” de *Tuntún*, se oyen el “cacareo de maraca / y sordo gruñido de gongo” (Palés, *Tuntún* 87), y se ven los “esguinces de hombro y cadera” de “la rumba habanera” (87). En “El método del discurso” que abre la novela de Sánchez, el narrador se deja llevar por “la fatal melodía del azar” (Sánchez 3). Aunque el narrador cree apropiarse de la leyenda de Santos, el mito musical también se apropia de su pluma. El narrador mismo reconoce, “[u]na prosa danzadísima me impuse, una prosa que bolericé con vaivenes” (5). La sonoridad resalta en oraciones como, “[c]alibré la noche cálida de Cali” (3). Tanto Palés como Sánchez hacen sonar los ritmos del tambor, cantar las voces y menear los cuerpos de manera que se oyen su poesía y su prosa.

Los dos escritores puertorriqueños se sirven del discurso musical para fraguar un espacio dinámico donde el artista caribeño puede reconciliar la tensión entre la autonomía creativa, subjetiva e individual del escritor por un lado, y la conciencia de su vocación social por el otro. Los autores intentan proteger esta autonomía al subrayar la ficcionalidad de sus obras. Palés crea una unión imaginaria panantillana, mientras Sánchez fomenta una conciencia panlatinoamericana mediante las referencias a la música afrocaribeña; ambas visiones se basan en la hibridez racial y cultural. La presencia de la música confiere a las obras literarias una cualidad performativa que requiere la participación activa del lector. Además de desentrañar la hibridez cultural y textual de ambas obras, el lector tiene que descifrar el vaivén entre la seriedad y lo lúdico que Palés y Sánchez logran establecer. Palés se vale de la música y del baile afrocaribeño para reflexionar sobre una identidad caribeña; Sánchez, en cambio,

va más allá de Palés: utiliza la música para reflexionar no sobre sino en diálogo con las voces dispares de “la América amarga, la América descalza, la América en español” (Sánchez 3).

Nuestro análisis entra en diálogo con la teorización posmoderna del Caribe que ofrece Antonio Benítez Rojo en *La isla que se repite* (1989). Tanto Palés como Sánchez escriben partituras “polirrítmicas”, mas no idóneas del Caribe, en las que problematizan la realidad social y el potencial crítico del arte (Benítez-Rojo xxxvi).

Es preciso contextualizar la producción literaria de Palés y de Sánchez dentro de sus momentos históricos: Palés nació en Guayama, Puerto Rico en 1889, menos de una década antes de que las Cortes de España concedieran un gobierno autónomo a Puerto Rico en 1898 (Knight 266). En el mismo año, España cedió a los Estados Unidos el control económico y político sobre Puerto Rico, Cuba y las Filipinas bajo el Tratado de París, lo cual socavó la autonomía de Puerto Rico (266-7). Entonces, en la esfera política Puerto Rico se enfrentaba a la agudización del imperialismo estadounidense durante las primeras décadas del siglo veinte. Mientras tanto, las artes estaban abriéndose a la experimentación vanguardista que iba de la mano de un concepto de la identidad caribeña que incluyera su importante elemento africano.

La valorización de la cultura africana y su expresión artística florecieron bajo el nombre del Renacimiento de Harlem en los Estados Unidos, de la *Négritude* en el Caribe francófono y del Negrismo en el Caribe hispánico. Esta apertura hacia la herencia africana se manifestó en todas las artes, no solo en la poesía. En *Music in the Hispanic Caribbean*, Robin Moore distingue la búsqueda de una expresión musical propia, distinta de la vertiente europeizante, por parte de los músicos latinoamericanos a partir del siglo veinte. Los compositores e intérpretes empezaron a incorporar más y más influencias indígenas y africanas (Moore 186), lo cual culminó en el nacionalismo musical negro de los años veinte y treinta del siglo pasado (190).

Al igual que los compositores del nacionalismo musical como el cubano Amadeo Roldán (Moore 187), Palés quería fundar una poesía distintamente antillana que reflejara los paisajes antillanos y los contornos de su cultura mestiza. Influído por pensadores como

Hippolyte Taine, Palés creía que las culturas humanas y sus creaciones artísticas nacían de su entorno geográfico (Castro de Moux 109). En su ensayo “Hacia una poesía antillana”, Palés sostiene que el arte debe de ser local para tener un valor estético y una resonancia espiritual: en el Caribe hispánico, la cultura local se caracteriza por “un constante fluir, un perenne producirse del ser o de la raza, en armonía con el paisaje que los rodea” (Palés, *Poesía completa* 222). La armonía entre el mestizaje racial y la geografía antillana resalta en el poema “Mulata-antilla”: “Eres ahora, mulata, / todo el mar y la tierra de mis islas” (Palés, *La poesía* 571). El cuerpo sensual de la mulata en el poema se convierte en una sinécdoque de las Antillas.

Palés inició el afroantillanismo en el Caribe hispánico con el poema “Danzarina africana” de 1917. Este poema apareció originalmente en el manuscrito del poemario *El palacio en sombras* (López-Baralt, “Fuentes” 95). El poema alaba la belleza de la mujer africana al mismo tiempo que compara su fuerza con las sustancias naturales resistentes: “tu belleza / tiene la irrevelada fortaleza / del basalto, la brea y el diamante” (Palés, *La poesía* 255). La segunda estrofa revela la peligrosidad del baile de la africana, que es “como un tósigo abrasante” (255); la tercera empieza por un apóstrofe a la danzarina, ahora descrita en términos de barbaridad: “¡Oh negra densa y bárbara!” (255). Entonces, el poema que empezó ensalzando a la mujer negra acaba tildándole de venenosa y bárbara. Mercedes López-Baralt señala en detalle los antecedentes literarios y culturales que han de haber influido en la vertiente orientalista de Palés; al mismo tiempo que la tradición poética occidental ensalza a la mujer “oriental” por su sensualidad, el mismo ensalzamiento puede rayar en una condena de la mujer negra o mulata por su capacidad seductora (López-Baralt, “Fuentes” 102). Sin embargo, el retrato ambivalente que hace Palés de la danzarina dará paso a una celebración de la mulata antillana en los poemas negristas posteriores a la “Danzarina africana”. Ana Carmen Rodríguez Colón de González observa que “[l]a “Danzarina africana” va a realizar el reconocimiento geográfico que se develará años más tarde [. . .] y en vez de identificarse como africana, cambiará a antillana” (Rodríguez Colón 270).

Los primeros poemas de tema negrista de Palés iban publicándose

en revistas y periódicos desde los años veinte aunque su poemario negrista, *Tuntún de pasa y grifería*, no se publicó hasta 1937. La estructura de *Tuntún* traza un periplo que va de los orígenes africanos a la hibridez racial del Caribe. Aníbal González Pérez identifica la división del poemario en cuatro partes: “Tronco”, “Rama”, “Flor”, y “Otros poemas”, con el movimiento hacia una síntesis cultural y racial (González, “(sín)tesis” 67-68). Irma Rivera Colón lee el poemario de manera alegórica; según su lectura, “Mulata-Antilla” es el producto o la flor, cuya génesis [. . .] une de manera retrospectiva el tronco con la rama creando un discurso alegórico en torno a la metáfora de la mulatez. De modo que todo el libro [*Tuntún*] documenta ese “glorioso despertar” de la conciencia del poeta a la africanía esencial de las islas del Caribe” (Rivera Colón 49). La inserción de la cultura africana en la identidad puertorriqueña por parte de Palés –un poeta blanco– ha sido interpretada de diversas maneras según la época. Durante los años treinta, su poesía de tema y estilo afrocaribeño escandalizaba al público blanco y burgués. Desde la posterioridad, sin embargo, se le ha reprochado el racismo, el exotismo y el primitivismo con que retrata la cultura africana en su poesía (Figueroa 23).

Luis Rafael Sánchez, por su parte, de raíces afrocaribeñas, nació en Humacao, Puerto Rico en 1936, hijo de una familia proletaria. A diferencia de Palés, quien tuvo que abandonar la escuela y buscar trabajo a una temprana edad, Sánchez pudo terminar sus estudios y aun consiguió becas para perseguir el posgrado, primero en los Estados Unidos y luego en la Universidad Complutense de Madrid. Mientras Palés apenas salió de su isla natal (López-Baralt, “El extraño” 2), las diversas experiencias internacionales de Sánchez como escritor y profesor reflejan su mayor movilidad social y física gracias a la democratización económica y tecnológica de su época. La mayor movilidad y la perspectiva menos insular de Sánchez en comparación con Palés se plasman en la visión pan-latinoamericana de *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Daniel Santos (n. 1916) era un intérprete mulato puertorriqueño que gozaba la fama internacional fuera de la ficción por su interpretación de boleros y guarachas a mediados del siglo veinte. La popularidad de Santos a lo largo y ancho de América Latina expresa los albores de un espíritu colectivo pan-

latinoamericano que no se encuentra en la poesía de Palés.

Junto con una difusión cultural y artística más amplia, un cambio político decisivo distingue la generación de Palés de la de Sánchez: Puerto Rico se convirtió en un estado libre asociado, o “commonwealth”, de los Estados Unidos en 1952, siete años antes de que Palés falleciera. El tema de la política puertorriqueña y la polémica sobre su estatus de estado libre pero no independiente figura en la narrativa de Sánchez en la medida en que Santos, como ícono cultural, aboga por la independencia total de Puerto Rico. Por ejemplo, el papá del narrador de *La importancia de llamarse Daniel Santos* admira a Santos por ser un “puertorriqueño que no reniega de lo suyo. Cantante democrático pero sin mojonear de democrático . . . Cantante que le peleaba al bolero con honrados golpes de campeón” (Sánchez 45).

Aunque Palés y Sánchez escriben desde distintos momentos históricos, ambos tienen que enfrentarse a la marginalidad del escritor caribeño. Víctor Figueroa arguye que el artista caribeño está dos veces marginado, porque su identidad como intelectual lo aísla de la clase popular, y su identidad caribeña lo marginaliza con respecto a la Metrópolis (Figueroa 23). Por consecuencia el escritor caribeño confronta el dilema ético de determinar cómo darle una voz al sujeto considerado subalterno sin caer en la misma red de autoritarismo que el escritor intenta criticar. En un esfuerzo por navegar este dilema, Palés y Sánchez subrayan la cualidad ficticia de sus obras para distanciarse de su escritura y al mismo tiempo conservar su autonomía creadora.

El poemario de Palés y la novela de Sánchez abren con la insistencia en su ficcionalidad. Palés cierra “Preludio en Boricua”, el primer poema de Tuntún, con la confesión de que sus poemas se basan en “[a]lgo entrevisto o presentido, / poco realmente vivido / y mucho **embuste** y de cuento” (énfasis añadido) (Palés, *Tuntún* 89). Así, Palés hace énfasis en el papel de la mentira –el embuste– en su creación poética. Desde el primer párrafo del “Método del discurso” que abre la obra, Sánchez explica claramente cómo “la invención y la experiencia” se confunden en su “fabulación” (Sánchez 3). Dice, “[a]lgunas geografías, la letra de las canciones, su nombre, otros nombres populares, integran la **verdad racionada** del texto a continuación. Todo lo otro es escritura hacia el

riesgo adivinador, permiso a los oleajes alucinatorios de mi Caribe natal, **invención**” (énfasis añadido) (3). Este pasaje destaca la manera en que la pura invención se entreteje con los referentes reales de un lugar no solo real sino de importancia personal: el “Caribe natal” de Sánchez. Al insistir en haber falsificado los hechos hasta convertirlos en mentiras, Palés y Sánchez se liberan de las exigencias de la veracidad. Así, crean un espacio para sí mismos dentro del cual pueden explayar su creatividad y moverse libremente entre la invención y la realidad.

Una faceta de la licencia creativa de Palés consiste en crear una visión abarcadora pan-caribeña. El hilo unificador del poemario de Palés es precisamente el despliegue del “telón isleño” que incluye referencias concretas a Haití, Cuba, Jamaica, la República Dominicana y por supuesto Puerto Rico (Palés, *Tuntún* 87). Además de proponer una unión entre las islas, el recorrido por el Caribe que emprende Palés socava la pura ficcionalidad de su poesía. La manera en que Palés se dirige a todo el Caribe sobresale en “Canción festiva para ser llorada” que proviene del apartado “Rama.” El estribillo del poema, “Cuba – ñañigo y bachata - / Haití – vodú y calabaza - / Puerto Rico – **burundanga**” (énfasis añadido) (119), subraya el periplo del poema que salta de isla a isla, y no sólo a las islas hispánicas sino a las anglófonas y francófonas también. Además, el estribillo del poema evoca la mezcla cultural heterogénea que conforma el Caribe en la poesía de Palés; **burundanga** es una palabra de origen africana que significa “mezcla informe de cosas heterogéneas” en el dialecto puertorriqueño (Palés, *La poesía* 544). Además de pedir prestado del léxico africano, Palés emplea con frecuencia la acentuación aguda, lo cual remite a las lenguas africanas, cómo señala López-Baralt (López-Baralt, “El extraño” 11).

El poeta propone la hibridez racial y cultural, fruto de la historia colonial, como la base de una unión entre las islas mediante la descripción de la música y el baile afrocaribeño. El poema “Númen,” del apartado “Tronco” ilustra cómo Palés se sirve del baile para conjurar un espacio intermedio entre la “[j]ungla africana – Tembandumba” y la “Manigua haitiana – Macandal” (Palés, *Tuntún* 97). El baile africano ancestral se desenvuelve en este espacio selvático indefinido, entre el

reino de Tembandumba, la “gran matriarca de África” (224), y las islas caribeñas donde las figuras como Macandal luchan por su independencia del colonialismo pero también por su libertad identitaria. La referencia al luchador independentista haitiano Macandal inscribe el baile africano del “candombe” en un contexto que supera la soledad del bailarín. En el “limbo oscuro donde impera / la negra fórmula esencial” (98), se baila la tensión entre el individuo y la colectividad, entre las raíces africanas y la realidad (post)colonial y mestiza. El uso del baile para evocar este espacio liminal es una de las maneras que Palés emplea para crear una unión pan-caribeña.

Esta unión pan-antillana basada en la música y el baile afroantillano se extiende hasta abarcar toda América Latina en *La importancia de llamarse Daniel Santos*. En la fabulación, “[e]l territorio que se abarca trasciende lo nacional para ubicarse en lo continental y, sobre todo, en la comunidad de hablantes de la lengua [. . .] Una comunidad que se expresa y se reconoce en el bolero” (Mercado-Rodríguez 126). Santos logra unir toda la América de hispanoparlantes, la “gente de alegrarse en colectivo” (Sánchez 41), mediante sus boleros y guarachas. En su fabulación, Sánchez refuerza una y otra vez la existencia de esta comunidad fundamentada sobre la lengua española y el amor por la música. En la segunda parte de la fabulación, “Vivir en varón,” una teorización del mito, el narrador dedica una sección entera a “la herencia sonora del sonero Orfeo” en la que describe la América que idolatra a Daniel Santos como “[ó]rfica hasta la temeridad” por su amor de la música (106): “No hay ladera, páramo, riachuelo sin canción en la América amarga. No hay flor que no se loe ni dolor que no se duela en una estrofa ni sed que no se melodíe en la América descalza” (106). Así, el narrador describe la omnipresencia de la música y ensalza su capacidad para expresar los sentimientos en la América “órfica” de habla española.

La popularidad universal de Daniel Santos atestigua el amor por la música que expresan los pueblos latinoamericanos según la fabulación. La identidad seductora de Santos se vincula a su pretendida hibridez cultural. Poco importa a dónde vaya en América Latina; es acogido con la misma recepción entusiasta como si fuera compatriota de todos. El cantante se cree el emblema vivo del mestizaje. Un limeño

que conoció a Santos en una cevichería cuenta que cuando se le preguntó si llevaba “sangre de Atahualpa,” el bolerista respondió que “tanto hombre portaba todas las sangres. Del taíno Agueybaná El Bravo. De la mocita Tembamdumba De Las Quimbambas. De algún españolote del decir netaforoso” (Sánchez 31). Esta repuesta, al borde de la arrogancia, revela cómo Santos se identifica con su descendencia indígena, africana y española. Tembandumba es la reina del baile afrocaribeño en “Majestad negra” de Palés.

Además de fomentar una unión identitaria arraigada en la hibridez, la inclusión de la música y el baile afroantillano en la literatura acerca la lectura, típicamente solitaria y pasiva, a la experiencia comunitaria y activa de presenciar un *performance*. A diferencia de la literatura, las artes performativas suelen ser disfrutadas en comunidad e invitan la interacción de los espectadores con los actores (Costello 6-7). Uno de los rasgos de la música africana que ha influido en la tradición musical afrocaribeña es el diálogo que se da entre los músicos, los cantantes, los bailarines y el público. Por ejemplo, la bomba, un género musical afropuertorriqueño, se caracteriza por la especie de desafío entre los bailarines y los que tocan los tambores (Moore 78). El canto del llamado y responso entre el conjunto y el público es otra característica típica de la música africana y afrocaribeña (80).

La literatura puede imitar la técnica del llamado y responso y por tanto volverse un proceso más activo cuando pide la participación de los lectores. En su discusión de las características propias de la literatura caribeña, Benítez-Rojo describe al autor caribeño como un *performer* y el texto como un *performance* que requiere la participación de los lectores (bastardillas en original) (Benítez-Rojo xxix). De acuerdo con este concepto performativo de la literatura caribeña, Palés y Sánchez apelan al lector. Empezando desde el “Preludio,” Palés reta al lector puertorriqueño; se dirige directamente a su país con un tono pesimista. El poeta pregunta, “¿Y Puerto Rico? Mi isla ardiente, / para ti todo ha terminado” (Palés, *Tuntún* 88). Además, Palés insinúa que el libro cobrará una existencia propia una vez en manos de sus lectores al decir, “este libro que va a **tus** manos . . .” (énfasis añadido) (89). Por añadidura, les hace un guiño irónico y provocador a sus lectores cuando se refiere a la composición del libro como “tiempo

perdido, / que me acaba en aburrimiento” (89). ¿Cómo interpretar esta advertencia al inicio del poemario sino como una provocación abierta a los lectores?

El narrador de *La importancia de llamarse Daniel Santos* también reta a sus lectores mediante apelaciones directas al “Lector” con una “L” mayúscula. Manda al Lector, “Lector, ¡oiga estos fantasmas explayarse!” (Sánchez 14); “fantasma” se refiere a los aficionados de Santos que “inventan para vivir y viven para inventar” y que el narrador mismo ha inventado (13). Las capas de invención se superponen de tal manera que a este Lector se le hará difícil desentrañar la realidad de la ficción. Carmen Montañez sostiene que el desconocimiento de Santos en persona por parte del narrador coloca a este en el mismo plano que el lector (Montañez 52). Entonces, el lector se ve obligado a convertirse en un “personaje actante al margen” de la fabulación (52).

Otro desafío para el lector consiste en enfrentarse con una escritura cuya hibridez no es solo cultural sino también textual. La poesía de Palés entretiene vocablos africanos, sobre todo en referencia a la música y al baile afrocaribeño, con un estilo cuidadosamente pulido que se inspira en los géneros europeos, como la égloga en el caso de “Mulata-Antilla.” Sánchez, por su parte, expone explícitamente la hibridez genérica de su texto. El narrador concluye el “Método del discurso” con un comentario metaliterario y autorreflexivo sobre cómo los géneros literarios proveen la clave para su interpretación, y termina señalando la dificultad de interpretar *La importancia de llamarse Daniel Santos*, ya que se trata de “una narración híbrida y fronteriza, mestiza, exenta de las regulaciones genéricas. Como fabulación, nada más, debe leerse” (Sánchez 5-6). Entonces, tanto Palés como Sánchez apelan al lector para navegar el espacio ambiguo donde la realidad y la ficción se mezclan y se borran las fronteras entre referentes culturales distintos y géneros literarios.

La alternancia entre un significado crítico y un significado puramente lúdico en la representación de *performances* musicales y bailables vuelve imprescindible el papel interpretativo del lector. Rivera Colón subraya el ludismo entre los rasgos que comparten Palés y Sánchez: “En ambos [Palés y Sánchez] se conjuga la tensión de una propuesta que maneja la ironía, el ludismo, el mito, la incertidumbre

y la ambigüedad” (Rivera Colón 41). En la poesía de Palés, el ritmo aumenta el ludismo que se oye en versos como “[e]l Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú. / La Gran Cocoroca dice: to-co-tó” de “Danza negra” (Palés, *Tuntún* 95). La fusión de un espíritu juguetón con una crítica social resalta en el baile jubiloso y seductor de la mulata Tembandumba en “Majestad Negra”, perteneciente al apartado “Rama”. El estribillo que abre y cierra el poema combina los efectos sonoros de la música con la temática del baile: “Por la encendida calle antillana / Va Tembandumba de la Quimbamba / – Rumba, macumba, candombe, bámbula” (Palés, *Tuntún* 114). Desde este inicio, el poema se sitúa en un contexto pan-caribeño arraigado en los bailes negros y la figura mítica de Tembandumba, que Palés dice utilizar “como símbolo de la negra o la mulata” (225). Al igual que hace en “Númen,” Palés asocia esta reina negra con el espacio antillano; también apelando a un contexto pan-caribeño, *Quimbamba* significa una “región quimérica” que podría ser cualquiera de las islas antillanas (224).

Además de su carácter pan-antillano, “Majestad negra” destaca por su índole festiva que aumenta el ludismo del poema. López-Baralt hace hincapié en cómo el poema celebra la sensualidad de la mujer negra o mulata a diferencia del retrato más sombrío en “Danzarina africana”: “En ‘Majestad negra’ Palés vuelve del revés la visión decimonónica de la negra perversa, y en su lugar nos propone una imagen jubilosa y admirativa de la belleza sensual de Tembandumba, ya en su contexto antillano, callejero” (López-Baralt, “Fuentes” 118). De manera parecida, Rodríguez Colón constata que “[l]a celebración del cuerpo de la mujer mulata se señala especialmente con la danza, movimiento por excelencia en Palés” (Rodríguez Colón 506). Este movimiento jubiloso se nota en los verbos tal y como “culipandear” y “menear” que describen el avance de Tembandumba.

No obstante, en medio de esta procesión festiva, coqueta y musicalizada en la que “crepitan bombas y bámbulas”, truenan tambores y vibran maracas (Palés, *Tuntún* 115), irrumpen referencias a la plantación azucarera, producto del colonialismo. La combinación de las imágenes de la danza y de la fiesta con las de la zafra –la cosecha de azúcar– destaca en la segunda estrofa:

Culipandeando la Reina avanza,
y de su inmensa grupa resbalan
meneos cachondos que el congo cuaja
en ríos de azúcar y de melaza.
Prieto trapiche de sensual zafra,
el caderamen, masa con masa,
exprime ritmos, suda que sangra,
y la molienda culmina en danza. (Palés, Tuntún 114)

Aunque los versos rezumban una sensualidad dulzona, la metáfora que compara la danza de la negra o la mulata antillana con la industria azucarera no puede ser inocente; recuerda toda una historia de explotación: la esclavitud, el colonialismo y el imperialismo. La carga violenta de esta historia se insinúa en los verbos “exprimir”, “sudar” y “sangrar”. El empleo de “culminar” en el último verso sugiere una riña entre la danza y la plantación. La circularidad del poema que empieza y termina con el mismo estribillo nos hace sospechar que el ciclo de tensión entre el trabajo y la fiesta, la sangre y el baile se renovará. En su artículo “De míticas mujeres: asedio al erotismo de la poesía modernista en Puerto Rico,” Miguel Ángel Náter argumenta que la sensualidad del baile de Tembandumba combate de forma abierta el poder masculino del colonizador: En “Majestad negra”, según Náter, “[s]e transmuta el trapiche del trabajo en el trapiche del cuerpo de la mujer en el cual la sexualidad exuberante de la negra desenfrenada funge como trituradora del órgano sexual masculino, implicado en la caña de azúcar. A su vez, es posible notar en la caña una metonimia del poder del hacendado y del blanco” (Náter 183). La reina Tembandumba encarna el tiempo de carnaval que se opone al tiempo de trabajo, y así aboga por la libertad del colonizador blanco.

Al entretejer el ludismo y la crítica, Palés baila entre la experimentación y el comentario social. González arguye que el dilema que más preocupaba a Palés y a los poetas negristas en general era “cómo reconciliar la espontaneidad y la frivolidad del arte vanguardista con una noción de la literatura como actividad transcendente” (González, “(sín)tesis” 71). En una entrevista, el mismo Palés insiste en que la

poesía no debe expresar solamente una estética sino que está capacitada para influir en el “destino histórico” de un pueblo (Palés, “Hablando” 214). El dilema está lejos de resolverse en el arte contemporáneo: Sánchez también se preocupa por armonizar las proyecciones estéticas y éticas de su obra. Una crítica social como la lanza Palés a través de la polivalencia de la música y el baile figura también en *La importancia de llamarse Daniel Santos*.

El mito de Santos, cuyo lema es “[a]treverse a todo” (bastardillas en original) (Sánchez 80), está construido a base de la transgresión de las normas burguesas de la buena conducta social: “La mención solitaria de su nombre levanta rumores de anarquía genital” (9), y “¡Una locuaz celebración de la ebriedad se lleva a cabo a la mención solitaria de su nombre!” (28). Mientras Palés se limita a describir la capacidad transgresora del baile y de la música, Sánchez hace sonar las voces y hace ver las perspectivas de personas marginales que típicamente están representadas, mas no se representan a sí mismas en la literatura. La inclusión de una pluralidad de voces hace que el narrador no solamente reflexione *sobre* la música sino que entre en diálogo con diversos miembros del proletariado aficionado del bolero. La polivocalidad conforma el fundamento de la fabulación. En la primera parte, titulada “Las palomas del milagro”, el narrador reproduce e inventa las voces de individuos que supuestamente entrevistó durante su investigación sobre Daniel Santos que le llevó por toda América Latina. Por tanto, oímos las voces de una multitud de gente desde “un carajo muy serio de Caracas” hasta un inmigrante puertorriqueño viviendo en Nueva York (Sánchez 29; 61). El narrador reproduce las variantes dialectales, los modismos locales y el estilo particular de cada hablante.

En *La importancia de llamarse Daniel Santos*, la síntesis de la crítica social y la experimentación formal destaca en el discurso de Guango Orta, un puertorriqueño pseudo-intelectual viviendo en Nueva York. Reflexiona explícitamente sobre el significado de la música –“la bullanga”– entre la gente blanca y entre la gente mulata y negra; Orta dice que los blancos “han infatuado [la música] con sentido trágico”, mientras “[l]a bullanga explosiva, pregonada y riente, la vitalidad, los deberes del ritmo, el escepticismo jodedor a todas horas,

son los vuelcos intelectuales del negro, del mulato, del caribeño” (Sánchez 62). Este análisis de cómo la música mulata y sobre todo caribeña convierte la tragedia en una celebración de ritmo y melodía no deja de contener, sin embargo, una semilla crítica y escéptica. Orta identifica los desafíos que los inmigrantes hispanos enfrentan en América, y así se refiere a una realidad externa y no idónea (64). No obstante, su discurso derrocha un enorme placer y creatividad verbal. La comicidad que es también una burla metaliteraria sobresale cuando Orta exclama: “¡Qué poéticamente prosifico! Que se cuide el Mario Benedetti [. . .] Y cuídate, tú, Wico Sánchez. El día que yo me decida a escribir pelagra tu fama” (64). Así, Sánchez se burla de su propia producción literaria.

La reflexividad de la fabulación oscila entre lo cómico, como evidencia la exclamación de Orta, y lo serio que se nota en el acercamiento complejo a la música popular en la fabulación: aunque un panameño aficionado de Santos sostiene que la música es “el único arte valioso —el arte que le sirve a la gran mayoría” (Sánchez 53), la narrativa acaba cuestionando la función social de la música popular en América Latina. Como es de esperar, el veredicto del narrador es ambivalente y crítico. El siguiente comentario encierra el contraste entre la vida libertina de Santos y la hermosura de su arte:

Vida chismografiada de Daniel Santos que ejercita la culpa, la infidelidad, el enchulamiento, la embriaguez necia, la adoración maniática a unas tetas, la fumadera de marihuana, la apoteosis del fornicio, para después remesar tanta transgresión e irreverencia en el arte de un gorjeo, una ternura pianísima, un agudo vibrátil, un fraseo memorable, un recorrido melódico por el sedoso cautiverio de un bolero [. . .] (Sánchez 94)

Este pasaje empieza por enumerar los vicios del cantante para luego subrayar el contraste entre la “irreverencia” del estilo de vida de Santos y sus virtudes artísticas. Al exponer este contraste, el narrador complica y cuestiona el mito del bolerista.

La óptica crítica con que el narrador escudriña la leyenda de Santos

se detiene en el contenido machista de su música. Las canciones de Santos promueven una ética de machismo que el narrador se niega a glorificar: “Repertorio de canciones ensimismadas en el machismo depredador en que demasiados varones procuran el sello de garantía, un suponer –*Soy como soy, Y no como tú quieras, ¿Qué culpa tengo yo de ser así?*” (Sánchez 87). Un ejemplo ilustrativo del mundo machista y de la participación del boquerón en esta ética varonil sobresale en la anécdota del negocio “Panameña de mi Vida”. Ahí trabaja la Chola de Chiriquí, a quien la necesidad de alimentar a cuatro hermanos le “obligaba [. . .] a desvestirse, con provocativas mañas, mientras sorteaba la guaracha –*Yo vengo soltando chispas*” (19). La intercalación de la letra de una guaracha muestra a nivel textual la complicidad de la música en el negocio que vende la sensualidad del cuerpo femenino; Chiriquí sobrevive gracias a su “contundencia glútea” (20). El testimonio de la Panameña describe cómo Santos compró temporalmente el monopolio sobre la Chola antes de ser hechizado por “la estilística sensual de la reemplazante” (21). Mediante la voz de la Panameña, el narrador examina con ojo crítico y condenador el código amoroso de Santos, arraigado en el machismo sin apología. Como demuestra el relato sobre la Chola, el machismo de Santos no se ciñe a la letra de sus canciones sino que contamina la vida del cantante. Es más, su música ensalza una ética del “Vivir en varón”, que es a la vez un síntoma y una causa de males sociales.

El experimentalismo en la fabulación de Sánchez se vincula con la inclusión de una variedad amplia de intertextos culturales. Frances Aparicio señala que una de las funciones de los intertextos musicales es la apertura del discurso literario a un público que no se reconocería en las referencias eruditas al canon literario características de la literatura del Boom (Aparicio 77). Mientras el acceso a la literatura impresa está restringido por la alfabetización y las posibilidades económicas, la música tiene una difusión mucho más amplia. Nuevas tecnologías para grabar y reproducir la música han extendido su alcance todavía más. El narrador señala la importancia de la radio –“la cajita” (Sánchez 124)– para transmitir las noticias y la cultura a la clase obrera en el apartado de “Vivir en varón”, que describe la lucha de clases en términos del antagonismo entre “la Mierda” y “la Crema”

(Sánchez 122).

Los intertextos de la música popular abundan en *La importancia de llamarse Daniel Santos*: además de insertar los versos de canciones, señalados en bastardillas, en el cuerpo de la narración o del diálogo, el narrador concluye cada subsección con la letra de una canción que con frecuencia refuerza el contenido de dicha sección. En un apartado de la tercera parte, “Cinco boleros aún por melodiarse”, el narrador describe a una pareja de jóvenes que se aman en el bosque, y cierra el apartado con la letra de un bolero sobre el poderío del amor: “Amor, / Cuando tú sientas amor, / Verás color de rosa los colores” (Sánchez 208). El impacto de los intertextos musicales en la fabulación está matizado por la yuxtaposición de referencias populares y cultas. Sánchez no se limita a incorporar intertextos musicales sino que intercala también intertextos cultos como referencias a figuras del canon literario de la envergadura de Shakespeare, Borges y Cervantes (64).

Por lo consiguiente, Jorge Rosario Vélez arguye que el hecho de incorporar el habla callejera y de nutrirse de los ambientes populares no democratiza por completo el texto de Sánchez sino que crea otra estética que Severo Sarduy denomina “el erotismo polifónico” (Rosario Vélez 73). La “súper abundancia del lenguaje” en la fabulación le confiere una densidad que dificulta su lectura (73). El narrador pretende ceder la narración a las voces marginalizadas: “Ahora, lector, lo dejo en la grata compañía de unos amigos durante el resto de *Las palomas del milagro*. Nos encontraremos, nuevamente, durante la segunda parte. Hasta entonces” (bastardillas en el original) (Sánchez 56). En esta misma declaración, sin embargo, el narrador nos recuerda de su presencia autorial y autoritaria detrás de la armazón textual precisamente cuando nos dice que se va a ausentar. Así, el narrador subvierte la autonomía de los testimonios que conforman su fabulación, y la superestructura del texto ficticio prevalece. En la “Despedida” al final, el narrador refuerza su estilo juguetón al reiterar el haber escrito “la verdad racionada” (215), lo cual exige una lectura crítica y escéptica.

En “Plena del menéalo”, un poema suelto añadido a la edición de *Tuntún* de 1953, Palés parece haber dado con la síntesis deseada

entre el experimentalismo formal y un contenido social. Desde el título que combina la plena, un género puertorriqueño asociado con la protesta social (Moore 102), con una referencia al movimiento seductor del baile, Palés fusiona el comentario social con un tono ligero y hasta juguetón. El poema superpone dos metáforas extendidas: asocia el baile sensual de la mulata con el símbolo máximo de las Antillas, y compara su movimiento con los pases del torero que provocan para luego tumbar al toro, la amenaza imperial estadounidense. La danza de la mulata bailando es una fuerza seductora que acabará por vencer al “gaznate extranjero” que amenaza con someter el Caribe a su yugo (Palés, *Tuntún* 212). Evoca el poder salvador y rebelde de la danza: “Dale a la popa, danzando, / que te salva ese danzar / del musiu que está velando al otro lado del mar [. . .] Mientras bailes, no hay quien pueda cambiarte el alma y la sal” (213-214). La innovación experimental de este poema consiste en su combinación de versos explícitamente anti-imperialistas como, “menéalo, menéalo, / ¡para que rabie el Tío Sam” (214), con versos plenamente juguetones de tipo, “¡Ay, cómo zumba tu zumbo / –huracana nada balumba– / cuando vas de tumbo en tumbo, / bomba, candombe, macumba” (212). El énfasis en el baile vincula el poema con el significado complejo del carnaval. Como teoriza Mijail Bajtín en *Rabelais y su mundo*, el carnaval subvierte el orden establecido e invierte las relaciones de poder. De manera parecida, en *Cities of the Dead*, Joseph Roach percibe el carnaval durante el tiempo de la esclavitud como un sustituto por la rebelión abierta (Roach 254). El doble carácter festivo y subversivo del carnaval matiza el significado del mandato en “Plena de menéalo”, “¡A bailar!” (Palés, *Tuntún* 213), a la vez una invitación a gozar y a rebelarse. La poesía de Palés imita el baile de resistencia que se opone a la autoridad epistemológica y física gracias al placer de moverse, el ludismo y la improvisación.

Palés y Sánchez se sirven del “ten-con-ten” de la música y del

baile afrocaribeño para expresar su vaivén entre la experimentación estética y un compromiso social (Palés, *Tuntún* 212). Mientras Palés se contenta con describir el baile de resistencia, Sánchez se sirve de la metaficción para cuestionar su propio papel en este baile y para poner en entredicho el efecto de la música que se quiere transgresora de las normas sociales. Ambos autores a su manera delimitan un espacio dinámico para el artista e intelectual en el Caribe, que según Benítez-Rojo es “un caos que retorna, un detour sin propósito, un continuo fluir de paradojas” (Benítez-Rojo xiv). En este espacio movedizo, el escritor se desplaza libremente para armar y desarmar una identidad cambiante que encuentra referentes en la música, sobre todo en la música popular.

Obras Citadas

- Aparicio, Francés R. “Entre la guaracha y el bolero: Un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña.” *Revista Iberoamericana* 59.162/163 (enero – junio 1993): 73-89.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna*. U.S.A: Ediciones del Norte, 1989.
- Castro de Moux, María. *La negritud de Luis Palés Matos*. New Orleans: University Press, 1999.
- Costello, Kathleen. *The Composition of Culture: Popular Music and Social Identity in Contemporary Novels of the Hispanic Caribbean*. Germany: VDM Verlag, 2008.
- Figueroa, Víctor. *Not at Home in One’s Home: Caribbean Self-Fashioning in the Poetry of Luis Palés Matos, Aimé Césaire, and Derek Walcott*. New Jersey: Rosemont Publishing and Printing Corp., 2009.
- González Pérez, Aníbal. “Ballad of the Two Poets: Nicolás Guillén and Luis Palés Matos.” *Callaloo* 10.2 (Spring 1987): 285-301.
- _____. “La (sín)tesis de una poesía antillana: Palés y Spengler.” *Cuadernos hispanoamericanos* 451-2 (enero-febrero 1988): 59-

- Knight, Franklin W. *The Genesis of a Fragmented Nationalism*. New York: Oxford University Press, 1990.
- López-Baralt, Mercedes. "IV. Fuentes y secuelas del tópico de la "Danzarina africana de Palés." *El barco en la botella: la poesía de Luis Palés Matos*. San Juan: Plaza Mayor, 1997. 95-119.
- _____. "El extraño caso de un canon marginal: la poesía de Luis Palés Matos." *La poesía de Luis Palés Matos*. Ed. Mercedes López-Baralt. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995. 1-18.
- Mercado-Rodríguez, Salvador. "La reescritura de la ficción fundacional en *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez." *El artista caribeño como guerrero de lo imaginario*. De Maeseneer, Rita y An Van Heck, Eds. Madrid: Iberoamericana, 2004. 115-126.
- Montañez, Carmen L. "Multiplicidad receptiva en *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez." *Exégesis* 4.11 (1991): 51-4.
- Moore, Robin. *Music in the Hispanic Caribbean*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Náter, Miguel Ángel. "De míticas mujeres: asedio al erotismo de la poesía modernista en Puerto Rico." *Scriptura* 19/20 (2008): 163-185.
- Palés Matos, Luis. "Hablando con don Luis Palés Matos." *Poesía completa y prosa selecta*. Ed. Margot Arce de Vásquez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. 213-218.
- _____. "Hacia una poesía antillana." *Poesía completa y prosa selecta*. Ed. Margot Arce de Vásquez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. 218-224.
- _____. *La poesía de Luis Palés Matos*. Ed. Mercedes López-Baralt. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995.
- _____. *Poesía completa y prosa selecta*. Ed. Margot Arce de Vásquez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- _____. *Tuntún de pasa y grifería*. 1937. Ed. Mercedes López-Baralt. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- Rivera Colón, Irma. *La huella de Palés: su presencia en las voces de Luis Rafael Sánchez, Yván Silén, Mayra Santos Febres y Ana Lydia Vega*. San Juan: Isla Negra, 2012.
- Roach, Joseph. *Cities of the Dead*. New York: Columbia University