

LUIS PALÉS MATOS Y NICOLÁS GUILLÉN: LA POÉTICA DEL NEGRISMO

Lilibeth Zambrano

Universidad de Los Andes

Instituto de Investigaciones Literarias «Gonzalo Picón Febres»

PARTE I: LA AVENTURA VANGUARDISTA DE LUIS PALÉS MATOS

Los fundamentos estéticos del Diepalismo

El discurso poético de Luis Palés Matos (1898-1959) representa la transformación de sensibilidad y estilo en la poesía puertorriqueña. Escribió, muy joven aún, un libro de poemas titulado *Azuleas* (1915), texto con el cual inicia sus trazos innovadores al establecer vínculos con las propuestas estéticas del Modernismo. Así pues, podrían observarse ciertas contribuciones estilísticas de Rubén Darío, Lugones y Herrera y Reissig en la poesía de Luis Palés. En este sentido, apreciamos en la primera producción de Palés la misma búsqueda estilística del Modernismo, en cuanto a la apropiación de los recursos expresivos contemporáneos de la literatura de Europa. A saber, una forma de revalorización de dichos procedimientos, la elaborando de una nueva lengua poética como una forma de integración de nuestra poesía en el universo literario europeo, instaurando, así, una novedosa producción poética. De este modo, en su poemario *Canciones de la vida media* (1925), lo exótico y lo lejano constituyen valores estéticos fundamentales para la creación poética. En el mencionado poemario el ideal, la poesía, lo eterno y lo perfecto son axiomas representados por Luis Palés en las regiones boreales, así lo corroboramos en el

poema "Sinfonía nórdica":

Bosques escandinavos de sombra espesa y blanda,
con el agrio castillo del jarl entre la bruma
y el rumor apagado de la cuerna de caza.
-Otoño: hoja amarilla, vago piano de Schuman-
(Luis Palés Matos. *Poesía completa y prosa selecta*, 1988: 112).

Más tarde, en 1921, Palés, conjuntamente con el poeta, también puertorriqueño, José De Diego y Padró, inician en Puerto Rico lo que podría considerarse el primer movimiento de vanguardia, el llamado DIEPALISMO: combinación de los apellidos de cada uno de los poetas señalados. Este movimiento poético toma la palabra como simple juego, como sonido vacío de sentido. De ahí que este movimiento haya tenido como intención significativa cultivar un estilo poético nuevo en Puerto Rico. Así, se interesa más por el valor eufónico de la palabra que por su significado, cuidando expresar la palabra agradable, armónica y melodiosa. En fin, el Diepalismo insiste en manifestar la cadencia. Es decir, la palabra poética sujeta a un ritmo particular que, como se verá más adelante, expresa al mismo tiempo a la cultura antillana. Así pues, los recursos expresivos con los cuales se revela esta nueva forma de hacer poesía, muestran una manera especial de tratar con ritmos a partir de un novedoso tratamiento lúdico de la imagen poética, con el uso de onomatopeyas, paralelismos, aliteraciones y sonidos que muchas veces nada quieren expresar; con la finalidad de destacar la fuerza del verso y la estrofa o su compás, careciendo su poesía de rima para abundar en repeticiones y motivos eufónicos. Con estos recursos expresivos el poeta pretende cargar al verso de un tono juguetón e irónico. Por consiguiente, Palés Matos escribirá el poema "Orquestación Diépalica" (1921), con el que busca una expresión sintética a partir de formas ligeras y simples, con el fin de distanciarse de los procedimientos tradicionales de la retórica. Ésta busca, fundamentalmente, la elocuencia de la palabra a través del empleo de las *figuras* llamadas de *pensamiento*, en las que la palabra se expone a los matices señalados por la facultad del pensar (antítesis, interrogación, apóstrofe, litote, prosopopeya, hipérbole, etc.); las *figuras de dicción* en las cuales permanece el significado de la palabra (comparación, paronomasia, onomatopeya, ali-

teración, juego de palabras, etc.) y figuras en las cuales el sentido de una palabra se transforma (sinécdoque, metonimia, metáfora, alegoría, etc.). De esta manera, Palés en su poema "Orquestación Diepálica" realiza una especie de parodia de las técnicas de la retórica. Tal como lo explica Víctor Bravo en su texto *Figuraciones del poder y la ironía* (1997), la parodia es imitación y al mismo tiempo transformación, siendo discurso que se distancia, degrada los valores exclusivos del canon. Es así como la retórica se convierte, bajo la mirada reflexiva de Luis Palés Matos, en "reescritura e intertextualidad". Por lo tanto, el poeta adapta e interpreta los recursos de la retórica, logrando una expresión particular y novedosa:

Guau! Guau! Au-au, au-au, au-au... huuuummm...
La noche. La Luna. El campo... huuuummm...
Zi, zi, zi-zi, zi-zi, co-quí, co-qui, co-co-qui...
Hierva la abstrusa zoología en la sombra.
Silencio! HUUUUUUUMMMMMM.

Glu-glu-glu, ta-ta-t-ta-to, ta-ta-ti-ta-to...
El agua negra corre: ta-ta-ti-ta-to... sssuuuss,
Y arriba el pit-pit-pit, las estrellas, pit,
imponderablememente
Pican la luna. Mirad: pit-pit-pit, sobre los árboles;
Y el viento, escoba bruja, barre! Flufffffff...

De pronto círculos, ciiiírculos, ciiiíiculos,
de los chi-rrí, chi-rrí, chi-rrí-rrí;
y entran en la gran boca bostezante
del erizado ogro del silencio.
Ja-ja, ji-jí, uf! La carcajada
Y la tertulia de los búhos isócronos!
Be-eh... Se yergue en dos patas el cbro... be-eh,
Y, en la lejanía: do-re-mi-fa-sol,
Pío, pío, pío, rui-rui-se-ñor, se-ñor, or...
Pzzzzzzh del grillo ríspido y lunático... (1988: 142)

Como podemos observar, en el poema se crea una atmósfera a partir del tratamiento onomatopéyico de la imagen. Es así como se sugiere, por armonía imitativa, la realidad del paisaje al cual se designa, que podría aludir a un panorama puertorriqueño o, quizá, a la selva africana. Así, se logra imitar el sonido de cada uno de los protagonistas de dicho paisaje con ellos significados. En consecuencia, el poema se convierte en una experiencia auditiva en la que prevalece la palabra lúdica e irónica. Parodia que imita y, al mismo tiempo, metamorfosea al objeto parodiado, desmitificándolo.

Luis Palés se propone abandonar los ordenamientos expresivos usuales, atendiendo a la melodía interior de la cultura antillana y contribuyendo con la poesía puertorriqueña al expresar rítmicamente su realidad. De ahí que la novedad de las imágenes y su nueva forma de tratar con ellas constituya uno de sus mayores aportes. Más bien busca su propia interpretación de las figuras de la retórica, su particular manera de expresarlas con conciencia y gusto poético. Tal como se proponía el Modernismo en su afán por perfeccionar el instrumento poético y su autonomía, así lo vemos en Palés, quien se interesa en dar con el instrumento poético certero que exprese lo auténticamente puertorriqueño. En definitiva, se propone la reivindicación positiva de los aportes de la cultura europea.

De la misma manera, De Diego y Padró escribió "Fugas Diépálica", donde el poeta expresa a Puerto Rico a partir una visión caricaturesca. En este poema las alusiones a la música clásica confluyen con el mundo africano-hotentote, sus divinidades, ritos y danzas: lo europeo y lo negro fusionados, lo que constituirá una de las pretensiones de la poesía afroantillana de Luis Palés Matos, la idea de una cultura mestiza. Más aún, antes del Diepalismo Luis Palés Matos había publicado en el periódico *El Día*, el mismo año de 1921, el poema "Abajo", una especie de poema-manifiesto con el cual invita, asumiendo una postura irónica, a la desconstrucción de las formas métricas de la literatura tradicional, haciendo alusión a la libertad como el valor exclusivo de su expresión poética. Así, "Abajo" es una manifestación de rebeldía, de subversión poética:

Desatemos las sogas tirantes de los metros
que amarran a un sonsonete de batracio
la formidable orquestación del pensamiento;

y el consonante, insecto de élitro zumbón,
piquémosle a una caja de coleópteros.

Toda esa música de hojalata
(dijes, camafeos, relicarios,
joyas labradas de tocador,
trompos, baratijas, cuentas de negra congoleza).
Toda esa pacotilla inverosímil
de vieja quincalla literaria,
dejémosla en Venecia, o en Roma,
o en la penumbra anticuaria de los museos,
o en el secretaire de madame Pompadour.

...

Levantemos, poetas, levantemos la verdad caída en desgracia.
Ajustemos el canto nuevo al terrible ritmo de lo actual:
y pase la velocidad, como un escalofrío
sobre la acerada epidermis del verso;
y las locomotoras y los automóviles hermanos
piten, listos y fogosos como caballos salvajes;
y con las manos sobre los martillos,
y con las caras ennegrecidas de hollín,
cantemos, poetas, el gran despertar del futuro.
(1988: 142)

Tal como lo expresara Luis Palés Matos en un comentario sobre "Abajo", se trata de un poema que pide a gritos la renovación poética de la lírica puertorriqueña. Además, clama por la acción demoledora de las estructuras poéticas de la tradición literaria y la reconstrucción de la poesía de Puerto Rico en una expresión genuina e innovadora.

Más tarde, la sugerencia estética de la eufonía del mencionado Diepalismo, se enlazará con las propuestas negristas de Palés. Por ejemplo, en el poema "Danza negra" de "Tronco" tenemos que las imágenes sonoras prevalecen en relación con las visuales, convirtiendo el poema en

cadencia encantatoria. A partir de su estructura rítmica el poema es también danza. En efecto, en él se transgreden los estereotipos creados por el prejuicio racial para atribuirle a la cultura africana, la esencia del antillano, valores positivos:

Calabó y bambú
Bambú y calabó.
El Gran Cocoroco dice tu-cu-tú.
La Gran Cocoroca dice to-co-tó.
Es el sol de hierro que arde en Tombuctú.
Es la danza negra de Fernando Póo.
El cerdo en el fango gruñe: pru-pru-prú.
El sapo en el charco sueña: cro-cro-cró.
Calabó y bambú.
Bambú y calabó. (1993: 95)¹

El poema una vez más es experiencia rítmica. De esta forma cuenta la disposición lúdica de las palabras, sus inversiones como en *Calabó y bambú / Bambú y calabó* que reproducen los tambores africanos.

El planteamiento del negrismo en Luis Palés Matos: hacia una poética de la antillanidad.

Será en 1937, con la publicación de *Tuntún de Pasa y Grifería* cuando Luis Palés manifieste abiertamente su interés por la exploración de lo africano y por las Antillas. Por otro lado, aportará las características de una raza nueva, la antillanía y su carácter heterogéneo. Dirá Margot Arce en el "Prólogo" a la edición de Biblioteca Ayacucho de Luis Palés Matos. *Poesía completa y prosa selecta*:

..., el valor de la posición asumida por Palés consiste en haber recorrido y alabado la importancia y la contribución del negro en la vida y la cultura de Puerto Rico como elemento constitutivo de nuestro pueblo con el cual se ha fundido determinando positivamente el carácter nacional. Fue de los primeros en nuestro hemisferio en reconocer la dignidad personal del negro, su identidad como hombre y creador de cultura, en exaltar la hermosura de la mulata y en hacer la caricatura del negro que rechaza su propia identidad. (1988: XIII).

Palés en su poesía caricaturiza, degradando la realidad mediante comparaciones ridiculizantes de las actitudes del negro que se rechaza a sí mismo y de las posturas racistas de la mitología blanca. Así pues, el recurso de la caricaturización, postura irónica por excelencia, constituye uno de los valores señalados por Víctor Bravo al referirse al proceso de vanguardia. Así, en Palés observamos una actitud negativa que provoca la ruptura con el estilo poético tradicional puertorriqueño. También, en la poesía de Luis Palés vemos claras influencias de la música popular caribeña: la plena y el son. La música popular como recurso expresivo fundamental de separación de los modos de representación poética canónica puertorriqueña. La poesía negrista, lejos de ser simple negatividad, se propone, tomando en consideración la otra cara de la vanguardia, lo reconstructivo, al crear una nueva manera de poetizar la negritud. El negrismo está vinculado, igualmente, con el relato emancipatorio, amparado por el símbolo de la libertad. Dentro de la prosa crítica de Luis Palés encontramos el ensayo "El Dadaísmo". A Palés le llama la atención de esta postura vanguardista la intención destructora y de sedición que muestra ante los valores literarios tradicionalistas y él agrega su empeño de renovación poética. Así, en otro de sus ensayos, "Hacia una poesía antillana" manifestará su propósito con elocuencia:

..., yo no he hablado de una poesía negra ni blanca ni mulata; yo sólo he hablado de una poesía antillana que exprese nuestra realidad de pueblo en el sentido cultural de este vocablo... (1988: 219).

Así pues, el negrismo se propone reencontrar el espíritu nacional de las Antillas, permitiendo que la cultura impuesta por el colonizador confluya con la africana. Efectivamente, el discurso poético del negrismo, tanto en el caso de Luis Palés Matos como de Nicolás Guillén, busca trascender la idea de "yuxtaposición" de la cual habla Leopoldo Zea en su texto *América Latina: largo viaje hacia sí misma*, editado en Caracas por la Universidad Central de Venezuela; al referirse a la cultura de América Latina, reflexión que es pertinente para el fenómeno cultural antillano:

Cultura surgida de la unión, pero no asimilación, ... Cultura de expresiones encontradas y que por serlo, lejos de mestizarse, de asimilarse, se han yuxtapuesto. Yuxtaposición de lo supuestamente supe-

rior sobre lo que se considera inferior...Relación que en el mestizo, tanto cultural como racialmente, se transforma en conflicto interno. Conflicto de hombre que lleva en su sangre y cultura al dominador y al bastardo. Bastardía que le viene al americano, no sólo por la sangre, sino también por la cultura, o simplemente por haber nacido en América y no en Europa... (1983: 7)

Las Antillas como Latinoamérica son expresión de la yuxtaposición, lo cual provoca incomodidad, pues los sujetos latinoamericanos y antillanos no se sentirán bien del todo ni con el indígena ni el africano, menos con el europeo:

Rechazado por uno, se avergonzará de ser parte del otro. Es el hombre que empieza a aceptar los criterios del colonizador sobre la cultura materna y americana y de acuerdo con ellos la inferioridad de su mestizaje, que le impide ser parte legítima de la cultura paterna. Su mestizaje, lejos de ser algo positivo, será la fuente de toda su ambigüedad y ambivalencia...(1983: 8-9).

A propósito del discurso de inferioridad vemos cómo en Luis Palés Matos y Nicolás Guillén se produce un cambio de perspectiva, pues se quiere en ambos casos que el sujeto antillano al descubrirse fuera del ámbito de lo europeo, del colonizador, rechazado por él pueda aceptarse a sí mismo, admitiendo su mestizaje cultural, consintiendo al africano dentro de sí. Es así como, las propuestas de la antillanía y la cubanía, respectivamente, exploran en el verdadero yo del sujeto antillano, proponiendo que éste se aleje del “complejo de bastardía” al cual alude Zea, no siendo distinto de lo que se es, renunciando ser el extraño de sí mismo, el ajeno. Esto es, viendo lo propio no como inferior a aquello que no es él. Siendo preciso establecer una relación asuntiva, el sujeto antillano deberá atraer para sí los rasgos que lo definen dentro de un mestizaje cultural. Mientras que la cultura europea con su expansión a partir del siglo XVI ha tratado de trabar el “mestizaje asuntivo”, el negrismo reclama la resignificación cultural de las Antillas. Las propuestas estéticas del negrismo se distancian de la “yuxtaposición” y la imitación servil de los modelos culturales impuestos por Europa.

La simbología del árbol en Tuntún de Pasa y Grifería de Luis Palés Matos

El árbol tiene sus raíces en la tierra y eleva sus ramas hacia el cielo. Por ello, representa un "ser" que se comparte en dos mundos, pues es figura de la creación mediadora entre el arriba y el abajo, entre lo que tiende a la altura y lo que propende a la profundidad. En la poesía de Luis Palés Matos la imagen del árbol se convierte en eje de la cultura antillana, alrededor de la cual se agrupa el africano y de donde se desprende la cultura mestiza de las Antillas. El árbol es elevado por el poeta como símbolo cultural-antillano. A partir de él el poeta se define culturalmente, dándole una ubicación a los valores esenciales de la cultura antillana. El crecimiento del árbol supone el desarrollo de la cultura y la conciencia de la identidad cultural. Así mismo, viaje igualmente imaginario por el árbol-Antillas. En él se representa la cultura afropuertorriqueña y la antillanidad. El árbol de Palés provee de "leña" y "madera" a la cultura antillana y es, además, una entidad dotada de vida y habitada por los misterios de dicha cultura.

El aspecto heterogéneo gira en torno a ese nuevo fenómeno cultural: la antillanidad. De esta manera, nos centraremos en su libro *Tuntún de Pasa y Grifería* (1937). Este libro está dividido en tres partes: "Tronco" (1926-1932), "Rama" (1925-1937) y "Flor" (1926-1937). La primera parte del poemario, "Tronco", consta de poemas que expresan lo ancestral, las esencias étnicas, lo africano y su espiritualidad: la danza, los ritos, el temperamento, sus maneras de concebir el mundo y a ellos dentro de él. La segunda parte, "Rama", presenta poemas que manifiestan la inserción del africano en las Antillas. Finalmente, la tercera parte, "Flor", representa la mofa a aquellos antillanos europeizados, en el mismo instante en que ensalza a Puerto Rico. Las tres imágenes aluden a la figura del árbol, metáfora con la cual Luis Palés Matos vinculó la realidad antillana. El "Tronco" refiere a lo africano, la herencia fundamental de la cultura antillana, la base del árbol de donde se desprende la rama. La "Rama" presenta el mestizaje antillano. La "Flor" sería la representación de las Antillas, su unidad en la expresión poética. El tronco extiende sus ramas y de éstas retoñan las flores.

Luis Palés Matos de ninguna manera habla del "negro", sino de lo negro como elemento importante en la constitución de la identidad cultural antillana, como elemento diferenciador de las culturas dominantes. Por esto el *Tuntún* nos habla de "pasa y grifería", de lo negro y lo mulato:

la africanía como mito, por ejemplo en el poema “Kalahari” (1927) de “Rama”, que alude a un desierto africano:

¿Por qué ahora la palabra Kalahari?

Ha surgido de pronto, inexplicablemente...
¡Kalahari! ¡Kalahari! ¡Kalahari!
¿De dónde habrá surgido esta palabra
escondida como un insecto en mi memoria;
picada como una mariposa diseca
en la caja de coleópteros de mi memoria,
y ahora viva, insistiendo, revoloteando ciega
contra la luz ofuscada del recuerdo?
¡Kalahari! ¡Kalahari! ¡Kalahari!
(1993: 117-118)

Aquí observamos cómo el poeta es reclamado por las voces íntimas del desierto de Africa, Kalahari. En él se encuentran los relatos reales o deseados, donde se proyectan estructuras subyacentes en el interior del antillano. También, la imagen de Kalahari aparece idealizada por Palés y designada con rasgos extraordinarios. Además, en Kalahari se expresan los sentimientos de las Antillas como colectividad. En definitiva, Kalahari representa los sueños del sujeto antillano, es la invención utópica del poeta. Siendo el espacio donde conviven lo africano y lo antillano, Kalahari se convierte en poema- conjuro, a través del cual el poeta convoca las voces ancestrales que comparten su cultura. Se pregunta Palés Matos por el origen de la palabra Kalahari, como una forma de expresar su ansia de reencontrarse con los misterios que aguardan en la memoria, palabra que se transforma en recuerdo, en encantamiento del olvido. ¡Kalahari! insistiendo, como lo ha expresado el poeta, en convertirse en presencia. Finalmente, ese llamado a Kalahari constituye la pregunta por la identidad, pues no es gratuito que Palés haya ubicado este poema en “Rama”, donde se convida al antillano puertorriqueño a mirarse y reconocerse mestizo, aceptando la expresión de lo africano dentro de su cultura.

Tuntún de pasa y grifería igualmente constituye una celebración de la negritud, una visión positiva y optimista de lo negro. Con este

poemario Palés se propone la reconstrucción de la identidad antillana. Luis Palés Matos coincidirá con el espíritu poético del martiniqueño Aimé Césaire (1913), quien en su poema *Cuaderno de un retorno al país natal* (1939), planteará su concepto de “Negritud” que simboliza, más que una alabanza a la raza negra, una toma de conciencia sobre lo que el negro significa culturalmente. Así, constituye un discurso de protesta contra la idea única del referente del racismo, la raza, el color de la piel. La raza para Césaire no designa, no alude a la identidad. En fin, no significa la realidad del antillano. Pues bien, el racismo implica considerar de la misma manera todo lo negro, siendo una zancadilla, pues confunde al antillano que no puede ver con claridad su verdadero problema de identidad. De esta manera, no se trata de ser como el blanco o de, como expresaría Leopoldo Zea, yuxtaponer la cultura del otro sobre la del antillano, sino de considerar la asimilación y pensarse como sujeto híbrido. Por ello, la propuesta estética de Aimé Césaire y de Luis Palés Matos concurren, pues de alguna forma ambas sugieren la rehabilitación cultural. Es necesario integrar a lo negro culturalmente a partir de sus diferencias. La Negritud significó para Césaire una nueva manera de definir la identidad antillana. Por lo tanto, el fenómeno de la Negritud ha sido valorado por el haitiano René Depestre como un “cimarronaje cultural”.

Por otra parte, el título del poemario de Palés, *Tuntún de pasa y grifería*, es en sí un desafío. Nos reta a hacer una lectura desde los signos de lo carnavalesco y/o paródico. *Tuntún* refiere a tambores, a la percusión. Aquí lo musical adquiere un carácter lúdico, de fiesta. Por otro lado, las palabras peyorativas “pasa” y “grifería” aluden al pelo ensortijado del negro, a una multitud de mulatos reunidos en una fiesta. Entonces, en el caso de Palés su propuesta poética es provocación. En Palés se rompen los esquemas de la sociedad puertorriqueña que se piensa y se cree blanca aún cuando no lo sea. Es así como podemos observar desde el título de su libro, su actitud irónica que desemboca en el humor. La palabra “tuntún” es en sí ambigua, pues, en la medida en que connota el sonido de los tambores es, a su vez, palabra que significa “sin reflexión, a tontas, a ciegas”. Además, “tuntún” podría referirse a la forma onomatopéyica que reproduce el llamado a una puerta. De esta manera, esta palabra podría, así, estar señalando el acceso de la negritud a la poesía puertorriqueña. Vemos cómo Palés Matos emplea la ironía dentro de su poesía como uno

de sus recursos expresivos fundamentales. Como diría Víctor Bravo en su texto *Figuraciones del poder y la ironía*:

...La ironía es,..., una profunda visión en el contexto de las cegueras del mundo. Visión que ve, en la aparente homogeneidad de lo real, pliegues y repliegues donde respiran y persisten otras realidades... (1996: 87)

Con el empleo de la ironía Luis Palés Matos se inscribe dentro del universo estético de la modernidad literaria. La ironía en *Tuntún de Pasa y Grifería* se representará de diversas maneras: el empleo del feísmo, la valoración estética de lo feo, en su poema "Elegía del Duque de la Mermelada" (1930), de "Flor":

¡Oh mi fino, mi melado Duque de la Mermelada!
¿Dónde están tus caimanes en el lejano aduar del Pongo,
y la sombra azul y redonda de tus baobabs africanos,
y tus quince mujeres olorosas a selva y a fango?

Ya no comerás el succulento asado de niño,
ni el mono familiar, a la siesta, te matará los piojos,
ni tu ojo dulce rastreará el paso de la jirafa afeminada
a través del silencio plano y caliente de las sabanas.
(1993: 135)

Palés usa en su poesía imágenes grotescas como una forma de protesta ante los presupuestos estéticos de la cultura occidental, pasando por la transformación de la concepción estética clásica, su idea de perfección y proporción, hasta el desmontaje de la idea de cuerpo asexuado, puro y casto de la Edad Media. Así, el poeta participa de la estética de la modernidad. En este sentido Víctor Bravo expresará:

La modernidad va a asumir el cuerpo como lenguaje y, a hacerlo, explora las posibilidades expresivas de lo abyecto, la fuerza de su negatividad; e introduce, en la esfera de lo estético, la expresión de lo feo... (1996: 123)

En Luis Palés la visión grotesca tiene dos vertientes: la destructiva y la constructiva. Con la primera Palés adopta una actitud sarcástica, cuestionando así los axiomas de una negritud que desea ser como el blanco, que se avergüenza de ser lo que es. En la segunda el poeta convoca a la reivindicación de los valores perdidos de la negritud. De esta forma, la estructura profunda del poema conduce hacia un reconocimiento de lo bello en lo feo. Así pues, en la pregunta al “Duque de la Mermelada” “¿Dónde están...?”, se escucha la voz interna del poeta que se dirige al sujeto antillano, convirtiéndose en su conciencia.

Además, vemos al hombre negro en la civilización y de repente transportado al espacio de sus ancestros:

*¡Qué gentil va mi Duque con la Madame de Cafolé,
todo afelpado y pulcro en la onda azul de los violines,
conteniendo las manos que desde sus guantes de aristócrata
le gritan: Babilongo, derríbala sobre ese canapé de rosa!
(1993: 135-136)*

Por otro lado, notaremos la agresiva celebración del canibalismo en su poema “Ñam-ñam”, que es osado desde su título onomatopéyico:

*Ñam-ñam. En la carne blanca
los dientes negros ñam-ñam.
Las tijeras de las bocas/sobre los muslos –ñam-ñam.
Van y vienen las quijadas
con sordo ritmo –ñam-ñam.
La feroz noche deglute
bosques y junglas –ñam-ñam. (1993: 99).*

Así mismo, la transgresión de lo cristiano a través de la imagen del cielo en “Ñañigo al cielo” y las letanías a Tembandumba, virgen africana en “Majestad negra”. Con estos poemas Luis Palés Matos autoriza una profanación del objeto de la cristiandad, ofreciéndose nuevos sentidos simbólicos en donde los imaginarios del africano ocupan un lugar importante en lo que la palabra designa como antillano. Tal como expresaría Michel Foucault en su “Prefacio a la transgresión”, trabajo recogido en:

Literatura y conocimiento: ..., una profanación en un mundo que ya no reconoce un sentido positivo a lo sagrado... (1999: 148). Los procesos de vulneración del límite en Luis Palés consisten en la inclusión de los valores excluidos por la cultura oficial. Finalmente, la ridiculización de la figura de Henri Cristophe en Haití en “Elegía del Duque de la Mermelada”.

En su poema “Preludio en Boricua” los primeros versos *Tuntún de pasa y grifería/ y otros parejeros tuntunes*, señalan las connotaciones rítmicas, humorísticas, irónicas y ambiguas. “Pasejero” que significa igualado, se refiere al negro que se cree blanco, es un hostigamiento. En los versos *Bochinche de ñañiguería/ donde sus cálidos betunes/ funde la congada bravía* (1993: 87); tenemos los feísmos “bochinche y betunes”. Por otro lado, está presente la dimensión ritual de la negritud, vislumbrada en la palabra “ñañiguería” que alude a la sociedad secreta organizada en Cuba por los negros libertos y esclavos durante la dominación española. Esta sociedad ejercitaba prácticas religiosas sincréticas. “Bochinche”, alboroto. “Cálidos betunes”, palabras que encierran el calor y la oscuridad. En *caceres de maraca/ y sordo gruñido de gongo*, versos que marcan la onomatopeya, recurso fónico importante para Palés. En los versos *una aristocracia macacala base de funche y mondongo*, alimentos de la cultura inferior, la esclava. En *Al solemne papalud haitiano/ o pone la rumba habanera/ sus esgrimas de hombro y cadera, / mientras el negrito cubano/ doma la mulata cerrera* (1993: 87); encontramos la exaltación de la danza como expresión cultural antillana.

PARTE II: RUPTURA Y REVOLUCIÓN EXPRESIVA EN LA POESÍA DE NICOLÁS GUILLÉN

Los poemas-son de Guillén (1902-1989): su planteamiento negrista

Motivos de son (1930) y *Sóngoro Cosongo* (1931) de Nicolás Guillén constituyen una enunciación poética del ritmo. En este sentido, la versificación de sus poemas consiste en la incorporación de dos voces: una que enuncia una estrofa y otra que refiere, a modo de respuesta o comentario, un estribillo o coro. La métrica que el poeta utiliza es el Rondó y el Ritornelo. La primera alude a una forma vocal que se caracteriza por la alternancia de estrofas y de un estribillo, como por ejemplo el poema “Velorio de Papá Montero”, del libro *Sóngoro Cosongo* (1931):

- Solista: Quemaste la madrugada
con fuego de tu guitarra:
zumo de caña en la jícara
de tu carne prieta y viva,
bajo luna muerta y blanca.
- Coro: El son te salió redondo
y mulato, como un níspero.
- Solista: Bebedor de trago largo,
garguero de hoja de lata,
en mar de ron barco suelto,
jinete de la cumbancha:
¿qué vas a hacer con la noche,
si ya no podrás tomártela,
ni qué vena te dará
la sangre que te hace falta,
si se te fue por el caño
negro de la puñalada?
- Coro: ¡Ahora sí que te rompieron,
Papá Montero! (1984: 59-60)

La segunda forma métrica implica la idea de repetición de una frase, como podemos observar en el poema "Sensemayá" - Canto para matar a una culebra - del poemario del poeta *West Indies Ltd.* (1934):

- Repetición:
(Coro) ¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!
- Repetición:
(Solista) La culebra tiene los ojos de vidrio;
la culebra viene y se enreda en un palo;
con sus ojos vidrio, en un palo;
con sus ojos de vidrio.

La culebra camina sin patas;
la culebra se esconde en la yerba;
caminando se esconde en la yerba,
caminando sin patas. (1984: 74)

Nicolás Guillén sostiene su discurso poético en la estructura del son. La expresión musical de las Antillas constituye una manifestación de su mestizaje cultural. La poesía se adhiere al ritmo del son, legítima creación popular. De esta manera, Alejo Carpentier en *La música en Cuba*, mencionará como antecedente directo del son, el viejo modelo “Ma Teodora” (1580):

¿Dónde está la Ma Teodora?
- Rajando la leña está.
¿Con su palo y su bandola?
- Rajando la leña está,
- rajando la leña está,
-rajando la leña está,

Este modelo cuya estructura se vincula con preguntas y respuestas, donde solista y coro intercalan; es aprovechado por Guillén para realizar sus combinaciones rítmicas y convertir el poema en canción. Este medio rítmico de expresión popular connota celebración o festividad. Es así como la escritura del poeta se integra al ámbito de la vanguardia, por su reclamo de nuevas formas expresivas. Dirá Ángel Augier en su prólogo a la edición de Biblioteca Ayacucho, *Nicolás Guillén. Las grandes elegías y otros poemas*:

...al captar el fenómeno artístico del son para incorporarlo al complejo de la poesía de nuestra lengua, lo hizo, más que como una forma métrica o estrófica, como esquema rítmico que es..., Guillén percibió las posibilidades esenciales y potenciales de trasladar esa estructura puramente rítmica a una estructura poéticamente significativa, a una forma literaria de calidad lírica, tarea difícil si se tiene en cuenta que el son como género musical no obedece a un molde fijo, regular, sino que por su carácter polirrítmico ha generado numerosas variantes,...(1984: XX).

De ahí que Guillén haya conseguido en el son una buena forma de romper con los moldes tradicionales de hacer poesía, convirtiéndose su

hallazgo, el poema-son, en un esfuerzo de valorización estética de la condición del mulato, como una manera de tomar conciencia del valor estético de la cultura meztiza. En fin, supone la revelación de una expresión poética auténticamente cubana, tanto en la estructura como en su carga semántica. René Depestre en su "Orfeo Negro" (1969), ha dicho que Guillén se esforzó en todo momento por destruir los estereotipos y los mitos de los referentes de la negritud en el continente. Así, según Nicolás Guillén sus poemas-sones funcionan como demanda de lo que caracteriza la cubanía, donde la esencia de la colectividad se revela y es usado como elemento poético fundamental.

La estética de la síntesis en Motivos de son (1930): la poesía afrocubana.

Como se sabe, tanto Latinoamérica como el Caribe estuvieron dominadas por las tradiciones literarias del colonizador, convirtiéndose éstas en canon expresivo. Es decir, que los modos de representación literarias canónicas fueron privilegiados, pues eran leyes o medidas legítimas y respetables. Por consiguiente, todo escritor latinoamericano o caribeño estaba obligado a representar su mundo a través de estructuras no asimiladas y, por supuesto, desconocidas por él. De esta manera, las instancias literarias venidas de afuera definían lo que nuestros escritores debían escribir, pues éstas se transformaban en Latinoamérica y el Caribe en normas. Por consiguiente, determinaban a partir de modelos lo que había que hacer, debido a que señalaban lo que debía seguirse. Por otro lado, se imponían preceptos que suponían un repertorio que era oferta y prohibición al mismo tiempo. Con dichas instancias el centro – Europa – establecía un orden al que debían ajustarse nuestros escritores en la periferia. A propósito de este fenómeno cultural, Leopoldo Zea en su libro *América Latina: largo viaje hacia sí misma* (1983) manifiesta que el acomplejado de bastardía: *en el afán inútil por ser distinto de lo que se es; por ser otro...* (1983: 9), rechaza lo que le es propio pues lo percibe como inferior en relación con lo extranjero, considerándose:

... Eco y sombra, que diría Hegel, de un mundo y una cultura en cuya hechura no ha participado, pero en la que quisiera participar reproduciendo simplemente sus modelos... (1983: 9).

En consecuencia,, esta forma de dominación no permitía que el “mestizaje asuntivo” en el que insiste Leopoldo Zea, fuera posible. Ante esta problemática cultural Nicolás Guillén reacciona, tomando conciencia de la situación trágica del cubano y aproximándose al sujeto afrocubano para expresarlo de madera genuina. Es así como, en principio, Guillén adapta el poema a la estructura del son para romper con la norma, esfuerzo que lo caracteriza como un defensor de los valores estéticos de la cubanía. También, con esta forma de creación responde en contra de las prácticas discriminatorias de las posturas peyorativas de la colonia, hacia toda expresión popular de origen africano. Los poemas-sones de Nicolás Guillén son un llamado a reconquistar la identidad y la confianza de la negritud en sí misma. René Depestre en su texto “Orfeo Negro” (1969), recogido en el libro *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, de Casa de Las Américas nos expresa: ...*Hay en Guillén un constante afán de destruir los estereotipos y los mitos referentes a la condición negra...*(1994: 123). Así, en su primer libro, *Motivos de son* (1930), Nicolás Guillén amolda, de manera clara y sintética, el poema a la estructura del son: primeramente menciona el “motivo”, en el que expone su intención de sensibilizar la conciencia del afrocubano, impulsándolo a que reconozca positivamente sus valores negros repudiados. De ahí que Guillén haga en sus poemas-sones comentarios maliciosos y burlones, como una forma de estremecer al mulato y hacerlo pensar en sí mismo para que se acepte. Así lo ha expresado Cintio Vitier en su trabajo “Hallazgo del son” (1962), recogido en el libro mencionado de Casa de Las Américas:

...El gran acierto folklórico de Guillén consiste precisamente en haber captado esa alegría elemental, incontenible, que lleva al negro popular cubano a resolver las situaciones sentimentales, pintorescas o dramáticas, en un comentario risueño, en un puro exceso de utilidad rítmica, en un son...(1994: 148).

Finalmente, Nicolás Guillén no sólo explora las combinaciones rítmicas del son, sino que acepta la tradición métrica española, fusinando el poema breve en forma de son y versos largos y desiguales. En definitiva, Guillén se convierte en un poeta que demuestra en sus propuestas estéticas el acrisolamiento cultural de las Antillas. Más aún, en su poesía se pone de manifiesto la toma de conciencia del mestizaje cultural, valori-

zando la asimilación como una de las formas de reconocimiento de los complejos procesos de sincretización de la cultura antillana, en los que se observa la pérdida de elementos, la conservación de otros, las mezclas, las sustituciones y oposiciones de algunos.

NOTA:

¹ A partir de aquí los poemas citados serán tomados de Luis Palés Matos. *Tuntún de Pasa y Grifería*, de la edición de la Universidad de Puerto Rico.

BIBLIOGRAFÍA:

Obras de los autores:

Guillén, Nicolás. *Las grandes elegías y otros poemas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.

———. *El libro de los sonetos*. La Habana/Cuba: Letras Cubanas, 1999.

Palés Matos, Luis. *Poesía completa y prosa selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.

———. *Tuntún de Pasa y Grifería*. San Juan/Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1993.

Crítica:

Varios. *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. La Habana/Cuba: Casa de Las Américas, 1994.

Teoría:

Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor, 1988.

Bravo, Víctor. *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas: Monte Ávila, 1996.

Foucault, Michel. *Literatura y conocimiento*. Mérida: Universidad de Los Andes/CEP/Facultad de Humanidades y Educación/Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres"/Maestría en Literatura Iberoamericana, 1999.

Ortiz, Fernando. *La música afrocubana*. Madrid/España: Júcar 1974.

Zea, Leopoldo. *América Latina: largo viaje hacia sí misma*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1983.