

**POESIA NEGRISTA Y VANGUARDIA LITERARIA:
LUIS PALES MATOS**

*Gloria Videla de Rivero**

Manifestaciones vanguardistas en Puerto Rico en la década del 20

El vanguardismo en Puerto Rico intensifica y precipita el proceso post-simbolista que se canalizó previamente en el modernismo y post-modernismo.

Los historiadores del modernismo en Puerto Rico destacan la orientación nacional e hispánica que predomina en la versión puertorriqueña de este movimiento¹. En esta orientación influyen los condicionamientos socio-políticos de la época. Como resultado del tratado de París, que puso fin a la guerra entre Estados Unidos y España, el 18 de octubre de 1898, la bandera norteamericana comienza a ondear en los palacios, fuertes y castillos de San Juan de Puerto Rico.

* Universidad Nacional de Cuyo-CONICET.

¹ Cf. Félix FRANCO OPPENHEIMER. Imagen de Puerto Rico en su poesía. Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1972. p. 133 y ss.

...
 "...Surgen entonces dos bandos: los que aman esa tradición hispánica, esa lengua y la autoctonía nacional, que levantaron su voz de protesta, y los que ceden llevados por el nuevo orden de cosas..."²

La literatura se interesa por afirmar los valores de la raza, lo telúrico, la tradición.

El centro del modernismo es la *Revista de las Antillas* (1913-1914) fundada por Luis Lloréns Torres (1876-1944), considerado por muchos el poeta nacional de Puerto Rico.

En dicha revista, Lloréns Torres publicó, en 1913, un grupo de poemas titulados "Visiones de mi musa", precedidos de sus teorías estéticas: *pancalismo* (todo es bello) y *panedismo* (todo es verso), que más tarde amplió en el prólogo de *Sonetos sinfónicos* (1914)³.

A los dos "ismos" mencionados, vinculados con el modernismo, se agrega una proliferación de movimientos de intención vanguardista, durante la década del 20, que han sido ya valiosamente historiados y antologados por algunos de sus protagonistas⁴.

Su primera manifestación es el "diepalismo" (1921) representado por Luis Palés Matos y José De Diego Padró. El "euforismo" (1922), de Vicente Palés Matos y Tomás Batista, exhorta a la ruptura con el verso sentimental y preciosista del modernismo y valora la actualidad o modernidad como materia poética (maquinismo, vitalismo).

2 *Ibid.* p. 134.

3 Luis HERNANDEZ AQUINO. *Nuestra aventura literaria (Los ismos en la poesía puertorriqueña, 1913-1948)*. Santo Domingo, Editore Arte y Cine, 1984. 212p. 2 ed. Puerto Rico, Editorial Universitaria de Puerto Rico, 1986. Cap. I: "Pancalismo y panedismo". En adelante citaremos por esta edición.

4 Cf. Vicente GEIBEL POLANCO. "Los "ismos" en la década del veinte". En *Literatura puertorriqueña: 21 conferencias*. Barcelona, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1980. p. 4-27; L. HERNANDEZ AQUINO: *Op. cit.*; Angel VALBUENA BRIONES y L. HERNÁNDEZ AQUINO. *Nueva poesía de Puerto Rico*. Madrid, Cultura Hispánica, 1952.

El grupo de *Los Seis* (1924) tiene propósitos semejantes en lo literario y se pronuncia además contra los males sociales. El "vanguardismo" o "girandulismo", postulado por Evaristo Ribera Chevremont (1924-1925) distingue entre modernidad y novedad, que es "el descubrimiento de nuevos aspectos de las cosas". Esta última tendencia postula innovaciones en la versificación, en el ritmo, en los temas y en el proceso creador.

El "noísmo" (1925-1928), representado por Vicente Géigel Polanco, Vicente Palés Matos y otros, apuntó a la renovación literaria y a la social, con negaciones y contradicciones dadaístas y exhortaciones a un panamericanismo. En los representantes del movimiento influyó la lectura de *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre. Como resultado, se acentúa la tendencia sincrética, con predominio del dadaísmo. Uno de sus integrantes, Emilio Delgado, se orientó definitivamente hacia el marxismo.

El "atalayismo" (1929-1931) fue anticipado en sus propuestas por "El hospital de los sensitivos". Estuvo representado por Graciany Miranda, Alfredo Margenat, Clemente Soto Vélez, Fernando González Alberty y Luis Hernández Aquino, entre otros. Las primeras publicaciones vinculadas con el grupo "Atalaya de los dioses" están muy cerca del modernismo, con influencia de Herrera y Reissig. Luego evolucionaron hacia el vanguardismo, particularmente por obra de Alfredo Margenat, quien define al poema atalayista como afín con el ultraísta y el cubista⁵.

En 1929 aparecen los tres manifiestos atalayistas, el primero, firmado por Clemente Soto Vélez, con influencias futuristas; el segundo, del mismo autor⁶ y el tercero, firmado por Graciany Miranda Archilla⁷. El movimiento tuvo también

5 "Nuestros módulos estéticos. El poema atalayista. En El Imparcial. 27 jul. 1929, s. p. (Cf. L. HERNANDEZ AQUINO. Op. cit. p. 102).

6 "Acracia Atalayista". En El Tiempo. 18 set. 1929 (En L. H. AQUINO. Op. cit. pp. 248-249).

7 "Decálogo atalayista". En El Tiempo. 1º oct. 1929, p. 8. (Cf. Op. cit. pp. 250-252).

... sus "veladas", sus adeptos y sus detractores. A partir de 1930 el grupo recibe influencia nacionalista, por reacción contra la política de Estados Unidos. Miranda Archilla sostiene entonces que la vanguardia no es un hecho literario sino político⁸. Los libros atalayistas son posteriores. *Responso a mis poemas náufragos* (1931), de G. Miranda Archilla; *Grito* (1931), de Fernando González Alberty, *Niebla lírica* (1931), de L. Hernández Aquino, y *Atalayando vibraciones* (1931), de René Golman Trujillo. El atalayismo se proyectó hasta 1935. Con su sentido experimental, cierra este período de eclosión de "ismos" puertorriqueños vinculados con las "vanguardias históricas" europeas. Se podría aún mencionar el grupo Meñique, cuyo principal representante, Francisco Manrique Cabrera, publicó, en 1930, romances con influencias lorquianas.

El vanguardismo puertorriqueño, por la prodigalidad de sus manifestaciones, constituye un corpus rico para una teorización sobre el vanguardismo hispanoamericano. Vistos en su conjunto, estos "ismos" son movimientos minoritarios, muy semejantes entre sí, a pesar de ciertos matices que los diferencian.

En ellos hay que distinguir lo programático de lo realmente llevado a cabo en la creación poética. Todos estos "ismos" fueron pródigos en manifiestos atrevidos, que generalmente son más revolucionarios que los poemas que los ilustran⁹.

Analizaremos brevemente algunos aspectos a partir, sobre todo, de los manifiestos.

1. *Relación con el pasado literario, particularmente con el modernismo.* Casi todos los manifiestos exhortan a la ruptura con los *clisés* modernistas, con "el verso matiz" y "los sentimentalismos dulzones"¹⁰; a la negación del

8 Cf. "Epístola a los atalayistas". En Alma Latina, 11 jun. 1931. cit. por L. HERNANDEZ AQUINO. Op. cit. p. 110.

9 Cf. Ibid. pp. 227-252.

10 "...Acabamos de una vez y para siempre con los temas teatrales, preciosismos, camaleones, artificios! Cantemos a lo fuerte y útil, lo pequeño y potente...": "Manifiesto euforista". En El Imparcial, 1 nov. 1922 (En HERNANDEZ AQUINO, Op. cit. p. 227).

pasado literario, a la "desliteraturización", es decir, al abandono de los códigos poéticos vigentes:

"Desliteraturicémonos. Matemos el cisne y el ruiseñor. Yo proclamo el imperio de la rana, esa joya de porcelana verde prendida en el seno oscuro de los charcos."¹¹

Sabemos que el proceso que intenta una "desliteraturización"¹² había comenzado ya con el post-romanticismo (la "poesía natural, breve y seca" que define Bécquer, la poesía separada de la prosa sólo por el ritmo, que postula Campoamor en su *Poética*, los voluntarios prosaísmos de Manuel Machado en su línea de *El mal poema*, los prosaísmos lugonianos que buscan romper un clima poético, y tantos otros ejemplos). González Martínez exhorta a torcer el cuello al cisne y a mirar al eterno búho, en 1911. Ribera avanza un poco: proclama "el imperio de la rana" y a ella le canta (cf. "Motivos de la rana")¹³.

La negación del pasado es aún más violenta en el "noísmo", que desea "romper no sólo con la tradición literaria, sino también con las esencias, los valores":

"Urge borrar lo sido, tachar el pasado, y afirmar sobre las nuevas arrogancias de una vida nueva. No creer: dudar, negar. Pararse en medio de la multitud que sigue mansamente los caminos trillados y vencerla, y echarle encima la norma: ¡NO!; ¡NO!; ¡NO!...

Exaltamos la personalidad en la revolución

11 E. RIBERA CHEVREMONT. "El hundero lanzó la piedra". En Puerto Rico Ilustrado. 12 ab. 1924. s. p. (transcrito por HERNANDEZ AQUINO. p. 234).

12 "Y todo el resto es literatura". dice Valiaine en su "Arte poética", afirmación hecha -según Borges- en "excelente literatura".

13 En El Imparcial. 11 jui. 1925. Transcrito por L. HERNANDEZ AQUINO. Op. cit. pp. 179-181.

destructora. Nos queda mucho por hacer, más por rehacer, y todo por destruir..."¹⁴

... 2. *La reflexión sobre el hecho estético.* En estos programas estéticos se observa también la reflexión sobre el proceso creador, con indudable influjo del cubismo y del creacionismo:

"Vivamos en la Naturaleza, pero no para copiarla ni para imitarla, sino para revelarla y plantar la Vida sobre la Nada y superar la Creación en su vértigo de esencias y formas"¹⁵.

Esta tácita alusión a la estética creacionista, se hace explícita en un "Llamamiento" a los jóvenes, que publicó Ribera. Allí los exhorta a no quedar rezagados en el movimiento "bajo cuyos pabellones se riza la cabellera de la musa de los Huidobro"¹⁶.

3. *La recepción americana de la influencia europea.* El proceso de búsqueda de la identidad específica del arte hispanoamericano no será totalmente desplazado por el "internacionalismo" de las vanguardias. Explica Félix Franco Oppenheimer que, ante los hechos políticos: "Surge la disyuntiva de ser hacia afuera o ser hacia adentro, universalistas sin raíces o nacionales con fruto propio... Queremos ser nosotros pero sin rechazar lo de fuera. Es así como se gesta la conciencia de autoctonía, a veces con soberbia intelectual, que dará origen a movimientos de vanguardia, demostración evidente de que estábamos alertas al pulso creador del

14 S. QUIÑONES, V. PALES MATOS, V. GEIGEL POLANCO, E. DELGADO y otros. "Gesto. incitación del grupo; No!". En El Imparcial. 17 de oct 1925 reproducido en L. HERNANDEZ AQUINO Op. cit. pp. 244-245.

15 E. RIBERA CHEVREMENT. "El hundero lanzó la piedra". 1924. Op. cit. p. 235.

16 Ibid. p. 66.

mundo pero celosos a la vez de nuestro sentir, soñar y crecer colectivo"¹⁷.

El vanguardismo puertorriqueño tiene un fuerte influjo europeo, sobre todo ultraísta, futurista y creacionista, pero asimilará los datos inmediatos de la realidad-entre ellos, la presencia de elementos culturales afro-antillanos-, o transformará con sutiles adaptaciones al propio talante, las influencias recibidas.

La superposición de estilos. También en este corpus puede constatarse lo afirmado por A. Uslar Pietri con respecto a "lo criollo en literatura". En sus manifestaciones "nada termina y nada está separado. Todo tiende a superponerse y a fundirse"¹⁸.

Muchas de las más atrevidas postulaciones vanguardistas son, en realidad, intensificación de procesos postmodernistas. Pero más aún, modernismo y vanguardia conviven no sólo en un mismo autor, sino también en un mismo manifiesto o en un mismo poema.

En cada uno de los "ismos" reseñados que se van sucediendo, hay un cierto adanismo que es parcialmente falso, pues lo que se proclama y hace no es esencialmente distinto de lo anticipado por diepalistas y euforistas, aunque puedan variar acentos o matices con respecto a las primeras manifestaciones de la vanguardia puertorriqueña.

Por otra parte, la coexistencia del "grupo Meñique" con el atalayismo (lorquismo y vanguardismo) supone la superposición de estilos literarios, que en Europa se han dado diacrónicamente, con una relación evolutiva (en este caso ultraísmo y generación del 27 en España). La superposición en el tiempo del lorquismo con manifestaciones que en Hispanoamérica reelaboran las vanguardias sintetizadas en el ultraísmo español (aunque no forzosamente conocidas

17 F. FRANCO OPPENHEIMER. Op. cit. p. 55.

18 A. USLAR PIETRI. "Lo criollo en la literatura". En Breve historia de la novela hispanoamericana. Caracas-Madrid, Edime, 1954. Citado por G. DE TORRE. Claves de la literatura hispanoamericana Bs. As., Lusada, 1968, p. 40.

por esa vía), es muy frecuente¹⁹.

Los dos vanguardias. Los diversos "ismos" que se manifiestan en esta época en Puerto Rico pueden ilustrar también algunas de las formas de relación entre vanguardia estética y vanguardia socio-política. En general, la intención renovadora que manifiestan es predominantemente de índole estética, pero algunas veces ésta converge o se mezcla con motivaciones sociales o políticas. Esa confluencia está ya presente en el grupo de *Los Seis*, preocupados por promover en la opinión pública "la discusión de los temas cardinales de la actualidad puertorriqueña"²⁰, pero se acentúa con el "noísmo" cuya negación sobrepasa lo literario:

"Por eso alzamos nuestra hacha demoledora contra la literatura zonza, de gimoteos estériles; contra el verso afeminado; contra la prosa charlatana y mendaz; contra los pontífices del preceptismo... contra este espantoso sistema social que atrofia las iniciativas y enerva los talentos; contra el utilitarismo y la moral puritana, contra la seriedad; contra los dogmas...²¹

La intención panamericanista, que ya había estado presente en el euforismo (Vicente Palés Matos participa en ambos movimientos) se insinúa en el manifiesto noísta:

"...Pongamos nuestra estética en armonía con las cataratas del Niágara y que se abra

19 El surquismo, particularmente el del Romancero gitano, es asimilado en los distintos autores hispanoamericanos desde diferentes estéticas: a veces desde un postmodernismo sencillista (Alfredo Bufano) otras desde un ultraísmo o creaciónismo (Enrique Ramponi), entre otras variantes.

20 V. BEIGEL POLANCO. Op. cit. p. 14.

21 Del noísmo-gesto. Incitación del grupo. ¡Nu!". En El Imparcial, 17 oct. 1925, p. 2 (HERNANDEZ AQUINO. Op. cit. p. 241).

la emoción como la boca del Orinoco... Proclamemos la gran República del Pensamiento Americano..."²²

La presencia en este movimiento de Emilio Delgado, que se orientó hacia el marxismo, acentuó la tendencia socio-política, hasta entonces débil, sobre todo en la revista *Hostos* (1929), dirigida por Delgado.

El grupo atalayista desde 1930, como hemos dicho, recibió influencia nacionalista, por reacción contra la política de Estados Unidos.

A pesar de estos contactos con lo político-social, los "ismos" puertorriqueños en la década del 20 buscan, sobre todo, la renovación estética y un cambio general en las costumbres y concepciones vitales.

La lectura de los poemas no cambia sustancialmente lo observado en los manifiestos. Se canta al "Padre Tornillo" (Vicente Palés Matos)²³, al Progreso²⁴, a la rana, a los seres y cosas del mundo cotidiano, en los que se procura descubrir o crear nuevas relaciones, por medio de personificaciones y metáforas, en procura de visiones inéditas:

"En el horizonte el sol marino
cosía una vela blanca.
En el esquife de una ola
yo embarqué
una
mirada"²⁵

Sólo por excepción, estas creaciones reemplazan el tono humorístico y lúdico por otro más grave, reminiscente

22 *Ibid.* p. 243.

23 "Cantu al tornillo". *Ibid.* pp. 177-178.

24 V. PALES MATOS. "Say", *Ibid.* p. 54.

25 E. RIBERA CHEVREMONT. "Esbozo". *Ibid.* p. 68.

del expresionismo, como en "Proyecciones", de Géigel Polanco, que canta a la insurrección humana:

... "Corazones húmedos de auroras por las laderas
de las montañas.

Multitudes insurrectas

.....
Claras voces disidentes,
polarización de todas las locuras
en un extraordinario gesto emancipante.

Recio perfil de los Prometeos:
Espartaco, Lutero, Bolívar, Karl Marx.
Voluntades erectas.

Puños levantados contra los siete pecados
y las siete virtudes y los siete silencios de la
muerte.

Rebelión de los hombres y las aguas y las tierras
en la clara mañana presentida

Culminación de la epopeya humana
en los rojos penachos del Espíritu."²⁶

La renovación del lenguaje poético. El mayor aporte experimental del vanguardismo puertorriqueño reside en los juegos verbales de los diepalistas, que alcanzarán su máxima eficacia en la poesía negra de Palés.

El nombre diepalismo proviene de la combinación de los apellidos de sus fundadores: Luis Palés Matos y José De Diego Padró. Si bien algunas noticias sobre los "ismos" (particularmente sobre el imaginismo) se habían difundido con anterioridad, el diepalismo es el primer intento grupal. Su génesis fue explicada por José De Diego Padró:

"Nos reencontramos en el viejo Ateneo. Para esa época, en el año 1921, resonaban en Puerto Rico las escuelas francesas de

²⁶ *Ibid.* pp. 186-187.

posguerra y circulaban libros sobre las mismas. Creímos Luis Palés y yo que se podía hacer una nueva escuela, a base de la onomatopeya, supliendo lo lógico por el valor fonético del poema."²⁷

El 7 de noviembre de 1921 aparece en *El Imparcial* el poema "Orquestación diepálica", de Luis Palés Matos y J. De Diego Padró, con mucho del disparate del ultraísmo hispánico, pero con una mayor insistencia en el recurso onomatopéyico, que intenta captar sintéticamente las voces del agua, del viento y de los animales del campo, en una noche de embrujamiento lunar:

"Ja- já, ji- jí, uf! La carcajada
y la tertulia de los buhos isó cromos!
Be- eh... Se yergue en dos patas el cabro...be-eh,
y en la lejanía: do-re-mi-fa-sol,
pío, pío, pío, rui-rui-se-ñor, se-ñor-or...
pzzzzzh, del grillo ríspido y lunático.

¿qué se aproxima si-gi-lo-sa-men-te?
chaf, chaf, chaf, chaf; ohr-án-ohrr-áu-au,
y un buey remoto y cósmico en la bruma
la emprende con los perros trasnochados.
Chrrr-áu-áu-mmmuuuece...en la ultranoche
pasa humoso y tremendo como una sombra astral.
Las últimas estrellas demacradas
danzan sobre la niebla vagamente,

.....

Pit...pit... pit... co-quí-co-co-quí...quí...
Pitirr-pitrr, chi-chichichuí, chi-chichichuí...
Chocla, chocla, cho cla, mmmeee...
Caaacaracaca, pío, pío, caaacaracacaaa...
Juá, juá, juá, juá; uishe-ó, uishe-ó uishe-ó...
Cucurucú ¡qui qui ri qui ¡Cocorocó!"²⁸

27 *Ibid.* p. 42.

28 *Ibid.* p. 166.

La composición no merece nuestra atención como logro artístico, pero sí como propuesta, como experimentación que tendrá éxito en la posterior poesía afroantillana de Palés. Algún cultismo ("isócromos") nos recuerda al estilo del Guillermo de Torre ultraísta, pródigo en estos términos,²⁹. El "buey remoto y cósmico" también parece proceder de la tendencia a atribuir dimensiones cósmicas a los seres terrestres, propia del cubismo y del creacionismo y que Diego y Palés pudieron captar a través del ultraísmo, ya que aún no conocían al creacionismo en su fuente huidobriana, según se desprende de la declaración programática que transcribiremos.

La desjerarquización de la magia nocturna (carcajadas, el cabro en dos patas, las estrellas demacradas, los ríspidos sonidos onomatopéyicos...) marca la ruptura con la tradición modernista que, heredera del romanticismo, presenta noches ennoblecidas, misteriosas, profundas, sugerentes, puentes entre la tierra y lo infinito, ámbitos propicios para el amor. (Recuérdense los "nocturnos" de Darío, de José Asunción Silva, de Lugones- "Flores y estrellas", por ejemplo-, o el "Nocturno", 1917, de Lloréns Torres).

Sin embargo, la propuesta de experimentación vanguardista más importante del diepalismo es la utilización de la onomatopeya como un medio de expresión sintética que suplanta a la descripción prolija. Obviamente no es un "descubrimiento" en sentido estricto, ya que la materia fónica expresiva (onomatopeya, aliteraciones, ritmo verbal sugerente, simbolismo de los sonidos y otras formas de lo que Ingarden llama *nivel textual fónico lingüístico*) es de antiquísimo uso. Ya Platón había teorizado sobre la sugestión simbólica de los sonidos y las antiguas retóricas habían descrito la "armonía imitativa" (1. "Cierta conveniencia vaga del sonido dominante con el pensamiento". 2. "Imitación de un objeto por medio de sonidos. a. imitación de sonidos por medio de sonidos. b. imitación del movimiento de los cuerpos. 3. sugerencia por medio de sonidos de las

29 Cf. "Manifiesto vertical" (1920) o el libro Hélices (1923).

conmociones del ánimo)³⁰. Por otra parte, en una tradición muy próxima, los modernistas y postmodernistas habían dominado todas las sutilezas de las posibles combinaciones de fonemas (Darío, Juan Ramón Jiménez, Lugones, por citar sólo algunos)³¹.

Pero el recurso asumido por la vanguardia puertorriqueña, sin romper del todo con la tradición³², acentúa dos aspectos: 1. La intención de reemplazar por este medio las descripciones, proscriptas en varios programas ultraístas o vanguardistas. 2. La preferencia por un discurso alógico, que comunica sensaciones o sentimientos más que conceptos. Esta intención, aún en una etapa de tanteo, se explicita en un breve texto programático que, firmado por los autores del poema, acompaña su publicación. Allí aluden a los movimientos europeos que buscan dar a la poesía "cierta concentración estética, de modo que las más altas concepciones de belleza queden sustancialmente sugeridas". Declaran conocer varias orientaciones: "imaginismo, impresionismo, unanimismo, ultraísmo, cubismo, futurismo y dadaísmo, todas con altísimas mentalidades de vanguardia"³³.

Señalan luego la divergencia del "diepalismo" con respecto a las escuelas nombradas:

"Ahora bien, ninguna de estas novísimas escuelas señala un modo sintético de expresión, utilizando la onomatopeya y nosotros, con

30 Cf. José GOMEZ HERMOSILLA. Arte de hablar en prosa y verso, 1826.

31 Manuel MACHADO, en La guerra literaria, teorizó sobre la sugerencia de algunos sonidos, quedando así explícita, como en el caso de las "Vocales" de Rimbaud, la actitud de reflexión sobre el fenómeno.

32 Juan Ramón Jiménez marcó un hito en el proceso, por el uso rítmico y sinestésico de ciertos fonemas, por ejemplo en "Verde verdadero", donde logra cruces de sensaciones musicales y coloristas muy sugestivas (en *Baladas de primavera*, 1907).

33 L. HERNANDEZ AQUINO. Op. cit. p. 166.

el fin de agilizar las actuales normas de la poesía hemos intentado en el trabajo precedente dar la impresión de lo objetivo, por medio de expresiones onomatopéyicas, del lenguaje de aves, animales e insectos, sin recurrir a la descripción anchurosa y prolija que sólo viene a debilitar la verdad y la pureza del asunto".³⁴

La originalidad proclamada no es total. Palés y De Diego captan elementos de una poética que estaba en el aire de las vanguardias: la búsqueda de un lenguaje "puro", espontáneo, alógico. Ya Marinetti había hablado de una "onomatopeya abstracta" que no correspondía a ningún ruido de la naturaleza³⁵. El dadaísta Hugo Ball había propuesto una poesía puramente acústica, reducida a una emisión de sonidos. Este poeta buscaba signos vírgenes, que le permitieran religarse con los orígenes, cuando el hombre en el Paraíso hablaba un lenguaje secreto, capaz de comunicación extática con la creación³⁶. Los surrealistas también buscaron la esencia "mágica" o "paradisíaca" del lenguaje. Por la combinación de sonidos sin contenido lógico se intentó llegar al absoluto poético (el irracionalismo total).

La deconstrucción del lenguaje en sus diversos niveles en el caso particular que analizamos, el énfasis en la onomatopeya, se queda con gran frecuencia en el juego humorístico, o -como en el caso de la poesía negra de Palés Matos- en la sugestión sonora y rítmica y en la creación de una atmósfera de magia y reiteración ritual, que anula el devenir temporal diacrónico y superpone tiempo pasado en tiempo presente.

³⁴ Ibid. p. 188.

³⁵ Cf. MARINETTI. "El esplendor geométrico y mecánico y la sensibilidad numérica" (1914).

³⁶ Cf. A. MARINO. Op. cit., p. 743, quien cita a Hans RICHTER. Dadá, Art and Anti-Art. New York, 1965. p. 44 y a Mircea ELIADE. Mythes, rêves et mystères. Paris, 1957. pp. 80-88.

Pero en sus postulaciones extremas, la independencia de la imagen acústica con respecto a un significado, así como otras vías de deconstrucción propuestas por las vanguardias, llevarán a diversas metas. El énfasis en los significantes vacíos de significado puede ser un paso dialéctico para reemplazar una concepción cultural por otra (por ejemplo, la visión marxista de la historia y de la cultura) o puede conducir a la renuncia a toda comunicación, al silencio, al nihilismo. Por la deconstrucción del lenguaje se llegará al vaciamiento del sentido, a la explosión de los significantes divorciados de los significados, poesía hecha de signos sin significación, poesía abstracta o asemántica, fonética o visual. Algunos creyeron poder encontrarse, por este camino, con el verbo original: deconstruían para reconstruir. Otros llegaron y llegan a la nada. Renovación del lenguaje, antilenguaje, no lenguaje, lenguaje del silencio, son grados de las propuestas de las vanguardias y postvanguardias.

La reflexión sobre la propuesta diepalista nos trajo, prospectivamente, casi hasta nuestro presente. Volvemos a Puerto Rico de 1921.

Diego de Padró publica, experimentando tímidamente estos principios, "Fugas diepálicas": en el poema, el yo lírico oye, o cree oír, fugas musicales, sonidos asociados con diferentes instrumentos (fagot, marimba, triángulo, arpa, violín...) y con diferentes culturas, épocas, sitios, atmósferas, hasta llegar a la sugerencia negra:

"Timbal y platillos: Tun- tun- tun-cutún cun
tún..
cutúncuntún... claz. claz... cutúncuntún... tún...
Es la llotentocia... Tribus de ébano:
mandingues, asanteos, y yelofes...
Tierras ásperas y candentes... Ceremonias dia
bólicas...
Pintorescos tatuajes... Taparrabos...
Danzas en el corazón de las selvas oscuras...³⁷

37 L. HERNANDEZ AQUINO. Op. cit. p. 48. El poema completo: Ibid. pp. 167 y ss.

El diepalismo, por su insistencia en la sonoridad del poema, marca un hito en el encuentro de la poesía negra y las vanguardias. Luis Palés sabrá aunar ambas líneas con excelencia. Esta fue la principal contribución del diepalismo, movimiento breve, que despertó en su momento algunas adhesiones y algunas sátiras mordaces³⁸.

Ya en la década del 30, Palés Matos y De Diego Padró se enfrentarán en una polémica en torno al antillanismo literario (defendido por Palés) y al universalismo, al que exhortaba De Diego³⁹. Discusión, en última instancia, orientada a la concepción teórica, programática de la literatura, ya que en la manifestación de los textos, el antillanismo de Palés no le quita universalidad a sus poemas, sino que le brinda el sustrato particular para la expresión artística de lo humano universal.

Poesía negrista y vanguardismo.

Poesía negrista y poesía de vanguardia constituyen dos líneas poéticas de diferente historia y de diferente índole que se encuentran e interinfluyen en varios países iberoamericanos durante la década del 20, enriqueciéndose mutuamente.

La poesía negrista. La poesía negrista, negroide, afro-americana o mulata es "poesía de contraste y asimilación de culturas, expresión del hombre de color o del blanco que lo interpreta, a través de las modificaciones ambientales sufridas por el trasplante y volcada en el molde de las lenguas europeas naturalizadas en América"⁴⁰. El

38 Cf. L. HERNANDEZ AQUINO. Ibid. pp. 44-45 y V. BEIGEL POLANCO. Op. cit. pp. 9-10.

39 Cf. L. HERNANDEZ AQUINO. Op. cit. pp. 48-49.

40 Emilio BALLAGAS. "Situación de la poesía afro-americana". E. Oscar FERNANDEZ DE LA VEGA, y Alberto PAMIEZ. Iniciación a la poesía afroamericana. Miami, Ediciones Universal, 1973. p. 37.

negrismo literario expresa, pues, una mezcla de idiosincrasias (de negros, blancos y mulatos), es un arte de relación entre razas y culturas, arte que deriva de la "transculturación", de la americanización de los negros, arte fuerte, oscuro como la persistencia del ancestro; dulce y suave por la influencia del medio americano⁴¹.

Ballagas recoge antológicamente tanto sus manifestaciones en España como en el ámbito hispanoamericano⁴². De la lectura de este conjunto de poemas, podemos extraer un abanico de características, ya temáticas, ya formales.

En España, el antólogo encuentra testimonios que se remontan a fines del siglo XVI. Recoge una "Letra" de esa época, ya con el ritmo, la musicalidad y la imitación de la defectuosa fonética española en boca de los negros:

"Anda, vete con Dios, moreno,
aquí quiere negro morí santero..."⁴³

Lope de Vega, en el siglo XVII, incluye en sus comedias letras para canto y baile que imitan la modalidad expresiva de los negros:

"De culebra que pensamo
mordé a María lo pé,

41 Cf. Ibid. p. 10.

42 Cf. Emilio BALLAGAS. Antología de la poesía negra hispanoamericana. Madrid, Aguilar, 1944. 290p. y del mismo autor: Mapa de la poesía negra americana. Buenos Aires, Pleamar, 1946. 324p. Ambas antologías incluyen prólogos del compilador.

Otras antologías: Cf. Ildefonso Pereda Valdés. Antología de la poesía negra americana. Santiago de Chile, Ercilla, 1936. 155 p.; Los mejores versos de la poesía negra. Bs. As., Nuestra América, 1956. 40 p.; Aurora de ALBORNOZ y Julio RODRIGUEZ LUIS. Sensa mayá: la poesía negra en el mundo hispanohablante. Madrid, Orígenes, 1980. 320p. (incluye antología, introducción crítica, vocabulario y bibliografía). Si bien estas antologías remontan las primeras manifestaciones de poesía negrista española al Siglo de Oro, estudios más recientes señalan su existencia ya en la Edad Media. Cf. Peter RUSSEL. "La poesía negra de Rodrigo de Reinosa", en Temas de "La Celestina". Barcelona, Ariel, 1978. pp. 377-406.

43 Mapa.... p. 274.

turo riamo, turo riamo,
 ¡he, he, he!
 y a bailar venimo
 de Tumbuctú
 y Santo Tomé
 ¡He, he, he!..."⁴⁴

Luis de Góngora, Salvador Rueda, M. de Unamuno, Federico García Lorca, Rafael Alberti, son algunos de los autores que ofrecen interesantes testimonios de poesía negrista.

Esta es cultivada en Iberoamérica desde el siglo XVII. Uno de los primeros textos es un villancico de Sor Juana Inés de la Cruz

"...¡Tumba, la la, la! ¡Tumba le, le, le!
 que donde ya Pilico isolaba...
 no quedé!..."⁴⁵

Centroamérica, incluyendo al polifacético Rubén Darío, Sudamérica y -sobre todo- las Antillas, ofrecen variadas muestras de esta línea poética, hasta llegar al período que particularmente nos interesa: el de la década del veinte y su prolongación en los años treinta.

Entre los principales motivos de la poesía negrista figuran: la transposición de bailes de origen africano o de sonidos de instrumentos; las danzas de las iniciaciones nánigas⁴⁶; la fusión de creencias mágicas con elementos religiosos tomados del santoral o del ritual católico; la exaltación de las formas esculturales de la mujer negra o de la excitante belleza de la mulata; el conflicto de sangres en el mulato o el drama de la esclavitud y de la discrimi-

⁴⁴ Ibid. p. 276.

⁴⁵ Ibid. p. 64.

⁴⁶ Nánigo: Miembro de una sociedad secreta de origen africano, custodio de los antepasados, del culto ancestral.

nación racial⁴⁷.

Desde el ángulo formal, la poesía negra se caracteriza, en el plano rítmico-fónico, por la presencia de reiteraciones en sus diversas formas: anáforas, aliteraciones, paralelismos, estribillos. La sonoridad se logra por las onomatopeyas que evocan los sonidos de los instrumentos musicales, "por las terminaciones agudas en a, en o y en e; igualmente en ú, generalmente de gentilicios o instrumentos africanos como "arará", "gangá", "bongó", "Tombuctú". Los sustantivos que se refieren a danzas e instrumentos son frecuentes, como las alusiones geográficas a países y ríos de Africa y aún de América, donde predomina el habitante negro"⁴⁸.

El descubrimiento vanguardista del arte negro. En la década del veinte se produce en Hispanoamérica el encuentro entre poesía negrista y vanguardismo. Influye en este fenómeno la moda europea del negrismo artístico, manifiesta a partir del cubismo pictórico (Picasso: "Las Srtas. de Avignon", 1907 y "Cabeza de negro", 1908). Frobenius publica en 1910 *El decamerón negro*; Apollinaire publica en 1917 un álbum de esculturas negras. Hacia 1918 llega el jazz a Europa; Josephine Baker triunfa en París, Blaise Cendrars publica su *Anthologie nègre* en 1921 y *Petits çontes de nègres pour les enfants des blancs*; la *Revista de Occidente* de Madrid comenta o traduce a Frobenius entre 1924 y 1925, por citar sólo algunas manifestaciones.

Esta moda se relaciona con la búsqueda de novedad del vanguardismo. Como observa Guillermo de Torre⁴⁹, el rechazo de lo inmediatamente anterior y el retorno a los modelos primitivos es una de las maneras de innovar.

47 Cf. E. BALLAGAS. "Situación de la poesía afro-americana", reproducido en A. PAMIEZ y O. FERNANDEZ, op. cit. pp. 37-77, particularmente pp. 59 y 88.

48 Cf. Ibid. p. 81.

49 Guillermo de TORRE. "La aventura. El orden". En La aventura y el orden. Bs. As., Losada. 1980. pp. 11-31 (particularmente p. 15)

Por otra parte, la exaltación de lo vital e instintivo, presente en varias direcciones del vanguardismo, coincide con caracteres de las culturas negras⁵⁰.

Varias tendencias de la vanguardia eligen el "retorno a las fuentes"⁵¹ como un modo de sacudirse los condicionamientos o convenciones culturales forjados por la tradición. Se produce una nostalgia de lo primitivo. Futuristas, dadaístas y surrealistas acarician un sueño regresivo, con respecto a la cultura en general, y a los códigos poéticos en particular. La obsesión de la pureza poética recurre al mito de la inocencia, de la frescura, y de la naturalidad perdidas, que deben ser recuperadas a todo precio.

En relación con esa nostalgia regresiva se explica la valorización de la infancia como manantial de lo poético. El mundo del niño no está regido por la lógica, ignora las convenciones, conserva intacta su sensibilidad y su fantasía. Claros ejemplos de esta valoración se encuentran en el mundo hispánico en dos autores cuya iniciación poética está ligada con las vanguardias: el García Lorca de *Conciones* (1927) y el Francisco Luis Bernárdez de *Kindergarten* (1924)⁵². Ya en el marco amplio de las vanguardias, baste nombrar a Dadá, cuyo nombre se vincula con el balbuceo infantil, carente de significado conceptual.

El retorno a través del devenir de la humanidad conduce hacia el hombre primitivo o a quienes contemporá-

50 Otras consideraciones sobre la relación vanguardismo-negrismo pueden verse en Mario DE MICHELI. "Los mitos de la evasión". En Las vanguardias artísticas del siglo XX. Córdoba (Argentina). Editorial Universitaria de Córdoba. 1968. pp. 43.

51 Este tema ha sido analizado desde el ángulo de las literaturas comparadas por Adrian MARINO. "Tendances esthétiques". En Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle, ed. cit., pp. 633-792. Cf. particularmente pp. 780-788 ("Le retour aux sources").

52 Dice F. GARCIA LORCA del niño: "Está dentro de un mundo poético inaccesible... Muy lejos de nosotros, el niño posee íntegra la fe creadora y no tiene aún la semilla de la razón destructora. Es inocente y, por tanto, sabio. Comprende, mejor que nosotros, la clave inefable de la sustancia poética". (En "Las naves infantiles). Obras completas. Madrid. Aguilar. 1960. p. 57).

neamente conservan rasgos de naturaleza primitiva. Así como Gauguin buscó su ideal en Tahití, otros buscarán un pasado arcaico y patriarcal en Asia, otros en Africa. Esta es una de las vías de valorización del arte negro.

Una de las consecuencias de este "retorno a los orígenes" que nos interesa destacar (como aporte para el análisis de varios poemas negristas) es el redescubrimiento de la magia, que se inscribe en ese movimiento de vuelta a la mentalidad primitiva. La magia, las ceremonias rituales que buscan el contacto con lo sobrenatural, constituirán en el caso de Palés Matos un tema poético. En Breton y otros surrealistas lo iniciático y esotérico proporcionará caminos o modelos para la creación artística, que se concibe como un proceso análogo a aquél que ha presidido la creación del mundo.

Otra de las consecuencias de las paradójales relaciones del vanguardismo con el espíritu primitivo es la importancia dada a los niveles sonoros de la comunicación, asemánticos o al menos sin contenido lógico, lenguaje puro, espontáneo, arbitrario, que en la experimentación vanguardista se manifiesta en juegos, onomatopeyas, "jitanjáforas" y en algunos casos desemboca en una poética⁵³.

Vicente Huidobro señala otro punto de contacto entre el arte negro y el de vanguardia cuando responde a una encuesta de la revista francesa *Action* sobre este tema, con una aparente paradoja: "Amo el Arte Negro, porque no es un arte de esclavos". Huidobro capta una relación profunda entre la estética negra y la creacionista:

"Bajo la apariencia de una paradoja, yo creo haber presentado la esencia de la estética negra.

Los negros no imitan directamente la naturaleza. En sus obras hay una mayor trasposición que en el arte europeo, son menos esclavos del objeto que los artistas blancos.

53 Cf. A. MARINO; Op. cit. pp. 740-752 ("Le langage poétique").

...Justamente ese mayor alejamiento de la realidad es lo que prueba que en sus obras entra mayor cantidad de arte que en las obras que permanecen pegadas al mundo real."⁵⁴

Arte negro y arte de vanguardia tienen en común, según Huidobro, el postergar la función referencial, la *mímesis*, para obedecer sólo a las leyes internas del objeto artístico o a las del espíritu del artista.

La moda negrista llega también a Iberoamérica, curiosamente, desde Europa. Así lo consignan algunos críticos: "Nuestra poesía afrocubana es un eco de la moda negra europea: consecuencia más que iniciativa propia"⁵⁵. Pero no tardan en afirmar que lo que era exótico en París, es nativo, raigal, en Montevideo, en Cuba o en Puerto Rico. Dice A. Zum-Felde refiriéndose a Pareda Valdés: "El negro no es para este poeta sólo un tema pintoresco; es también motivo de emoción humana"⁵⁶. Y Nicolás Guillén señala igualmente la autenticidad de esta tendencia en Cuba:

"Y ahora que Europa se desnuda
para tostar su carne al sol
y buscar en Harlem y en la Habana
jazz y son,
lucirse negro mientras aplaude el bulevar,
y frente a la envidia de los blancos
hablar en negro de verdad."⁵⁷

54 V. HUIDOBRO. "El arte negro". En Obras completas. Santiago de Chile, A. Bellu. 1976. T. I. pp. 820-821.

55 Ramón GUIRAO. "Orbita de la poesía afrocubana, 1928-1937 (1938), reproducido en O. FERNANDEZ y A. PAMIES. Op. cit. p. 96.

56 A. ZUM-FELDL. Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura. Montevideo. Claridad, 1941. p. 563.

57 "Pequeña oda a un negro boxeador cubano" fechada en 1929, del libro Sóngoro Consungu, 1931. Cito por ed. Losada, Bs. As., 1957. p. 17.

Finalmente, la valorización europea y vanguardista del arte negro se potencia en Iberoamérica con la valorización de las realidades nacionales, que se acentúa por esta época en diversas latitudes del continente⁵⁸.

Si graficáramos la evolución de la poesía negrista con una curva, ésta arrancarí­a, pues, de los remotos antecedentes españoles en Hispanoamérica, ascendería notoriamente hacia los años finales de la tercera década (en relación con el vanguardismo) y culminaría en los primeros años de la cuarta década, tanto por la calidad y cantidad de publicaciones como por el interés en la recepción. Así como el indianismo derivó en indigenismo de reivindicación social, el negrismo de la década del veinte deriva en un "neo-negrismo" o literatura negra, de reivindicación social, con frecuente influjo del marxismo, en la década siguiente. La curva "declina hacia el 40 y reconoce un nuevo ascenso a partir de 1965"⁵⁹.

La convergencia negrista-vanguardista en la poesía de Luis Palés Matos

Luis Palés Matos (1898-1959) nació en Guayama, ciudad situada al sudeste de Puerto Rico, entre el mar y la montaña. En *Litoral* (1949), una novela con muchos elementos autobiográficos, se revela el origen profundamente afectivo de su interés por los negros: los cuentos, los extraños ritos, las incomprensibles palabras, los cantos de una bondadosa cocinera negra, que había creado en la mente del niño "un orbe fascinante de hechicería y encantamiento."⁶⁰

58 En Puerto Rico, país en el que centramos nuestro enfoque. Luis Lloréns Torres (1878-1944) escribió poemas en lenguaje autóctono de la isla (imitando el hablar del jíbaro u campesino) y poemas patrióticos.

59 Cf. O. FERNANDEZ DE LA VEGA y A. PAMIES, *Op. cit.* p. 12. Esta evolución se grafica en las pp. 30 y 31. El libro incluye amplia bibliografía.

60 Cf. Margot ARCE DE VAZQUEZ, "*Litoral*, de Luis Palés Matos". En *Asomante*, año XXV, vol. XXV, n° 4, S. J. de Puerto Rico, oct.-dic. 1989, p. 14.

La evolución poética de Palés se puede seguir en la selección de su *Poesía (1915-1956)*⁶¹. Su iniciación surge dentro del modernismo, con influencias de Lugones y de Herrera y Reissig (*Azuleas*, 1915). Otros libros inéditos, que Onís recoge y procura ordenar en su recopilación (*El palacio en sombras*, 1917-1919; *Canciones de la vida media*, 1920-1925), muestran su evolución personal dentro de los cauces del postmodernismo. Sus poemas de tema negro, con resonancias vanguardistas, se reúnen en *Tuntún de pasc y grifería* (1937) pero muchos ya habían sido publicados⁶² en periódicos, difundidos por recitadores, comentados por críticos prestigiosos. "El azar y el desconocimiento de su poesía", al decir de Onís⁶³, hicieron que se lo haya identificado con este tema (el negro) aunque el conjunto de su obra se caracterice por la pluralidad de temas y modos de expresión. Esto es verdad: Palés ha escrito poemas muy hermosos y variados, más allá del tema y del estilo que constituye el centro de nuestro enfoque; un claro ejemplo es otra antología -realizada por el mismo Onís-traspasada, casi en su totalidad, por la vibración de lo poético, por el dominio de lo verbal, por la finura de la intuición, por la gracia, por el sentimiento. Menciono al azar "La caza inútil" (1957), soneto en el que expresa el esfuerzo del poeta por contener en palabras su intuición creadora.

61 L. PALES MATOS. Poesía (1915-1956). Introd. de Federico de Onís. Río Piedras, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1957. 305 p.

62 Los principales poemas negros de Palés aparecidos en la década del 20 son:

"Danza negra" (1926); "Danza caníbal (1927) luego llamada "Candombe"; "Canción festiva para ser llorado" (1927); "Falsa canción de baquiné" (1929); "Bumbo" (1930). Ya en la década del 30 aparecen: "Ñam-ñam" (1932); "Majestad negra" (1934); "Lagarto verde", "Nañigo al cielo" y "Mulata Antilla" aparecen por primera vez en Tuntún de pasc y grifería (1937). Tomo los datos de F. de Onís, E. Ballagey y A. de Albornoz. En algunos casos, Onís de una fecha más temprana, referida a una publicación previa en periódicos.

63 Federico de ONIS. Luis Palés Matos (1888-1959). Vida y obra. Bibliografía. Antología. Poesías inéditas. San Juan P. R., Ediciones Ateneo Puertorriqueño, 1980, 80 p.

Onís analiza los temas o motivos de Palés, a través de toda su obra y los agrupa así: 1. *Mundo pagano-cristiano* (visiones, anhelo de religiosidad elemental). 2. *Los animales interiores*: el motivo se va configurando a partir de la observación de los animales de su Guayama natal, pero van adquiriendo el significado de sentimientos irracionales, de estados anímicos interiores, que pueden aflorar del inconsciente ("El pozo")⁶⁴. 3. *El mundo de Guayama*: sitios y personas del campo y del pueblo. 4. *El mar*. 5. *La mujer y el amor*. 6. *Lo sedentario y lo monótono*. 7. *El mundo nórdico*. 8. *La sombra y el misterio*. 9. *El tema negro*.

Este último tema sirve de nexo con el grupo de poemas que procuran definir poéticamente la realidad antillana y, en particular, puertorriqueña, con matices que van desde la captación visionaria a la crítica social ("Mulata Antilla", 1937, "Canción festiva para ser llorada", 1929, "Preludio en boricua"...).

Por último, otro núcleo temático importante es metapoético: poesía sobre la poesía, reflexión o indagación estética ("La caza inútil", entre otras).

Hemos querido, al menos, enunciar los principales motivos del mundo poético de Palés, para no caer en un enfoque crítico reduccionista. Sin embargo, la intención general de nuestro estudio exige que nos detengamos en sus poemas negristas, en relación con el vanguardismo. Por otra parte, tampoco es justa la reacción que lleva a infravalorar este grupo de poemas, por su presunto pintoresquismo: en algunos de ellos se configura con excelencia un espacio poético mágico y sensual, plástico, rítmico y sonoro, irónico o tierno, siempre sugerente.

64 Transcribo un fragmento pues en él aparece el motivo de la rana, que encontramos también en la poesía negrista, ligada a lo elemental (transición tierra-agua) y al inconsciente colectivo: "abejo, en lo más hondo, hece tal vez mil años, /una rana misántropa y egezapada sueña./ A veces, el influjo lejano de la luna/ el pozo adquiere un/vago prestigio de leyenda:/se oye el cro-cró profundo de la rana en el agua. /y un remoto sentido de eternidad lo lleva".

El tema negro y la vanguardia en Palés.

El mundo de los negros y mulatos aparece por primera vez en la obra de Palés, con su soneto "Danzarina africana", compuesta entre 1915 y 1918⁶⁵:

"Tu belleza es profunda y confortante
como el son de Jamaica, tu belleza
tiene la irrelevada fortaleza
del basalto, la brea y el diamante.

Tu danza es como un tósigo abrasante
de los filtros de la naturaleza
y el deseo te enciende en la cabeza
su pirotecnia roja y detonante..."

En el poema están presentes los tradicionales motivos de la belleza y la sensualidad de la mujer negra y de la danza apasionada y ritual. La estructura poética elegida: el soneto, la selección del vocabulario, la tendencia a los paralelismos y a otros indicios del cuidado formal, como la adjetivación bimembre (roja y detonante; densa y bárbara; porosa y absorbente) son algunos de los elementos que relacionan a este poema con el modernismo.

El motivo negro se va configurando en algunas otras composiciones⁶⁶ y adquiere predominio a partir de 1926, año en el que se publica "Pueblo negro" (en *La Democracia*, 18-V-26):

65 Cf. F. de ONIS. Luis Palés Matos, ed. cit. pp. 36-37. Y José Emilio GONZALEZ. "Tres danzas negras de Luis Palés Matos". En: Asomante. Vol. XXV, n° 4, S. J. de Puerto Rico, oct.dic. 1989. pp. 20.

66 Cf. F. de ONIS. Op. cit. p. 37; Margot ARCE DE VAZQUEZ. "Tres pueblos negros. Algunas observaciones sobre el estilo de Luis Palés Matos". En La Torre. Homenaje a Luis Palés Matos, Año VIII, nos. 29-30, en-jun. 1960, pp. 163-187.

"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..."

Varios elementos ligam al poema con el modernismo, por ejemplo la tendencia al equilibrio métrico (versos endecasílabos y heptasílabos, predominio de estrofas de seis versos). La visión del pueblo negro se presenta como surgida de "brumas interiores", de una evocación imaginada o soñada (no vivida).

"Allá entre las palmeras
está tendido el pueblo...
-Mussumba, Tombuctú, Farafangana-
caserío irreal de paz y sueño.
.....
Es la negra que canta
y su canto sensual se va extendiendo
como una clara atmósfera de dicha
bajo la sombra de los cocoteros..."

La reiteración de los gentilicios sonoros y rítmicos relaciona al poema con la tradición de la poesía negrista, pero también enlaza con la teoría de la sonoridad que apela, en el proceso de comunicación, a lo no conceptual, a lo no-lógico; (teoría que -como hemos visto- fue medular en el "diepalismo"). Esa "negra que canta" puede indicar el nexo entre un "arte negro" puesto de moda por ciertas vanguardias y las vivencias locales y muy personales del poeta: la cocinera negra que él, a través del protagonista de *Litoral*, evoca al recordar su infancia⁶⁷.

Hay en el poema otros elementos propios de la inten-

67 "Vieje buena e inolvidable Lupe. cuántas veces me quedé durmiendo en tu regazo al rumor de ese canto maravilloso, de aquel adombe profundo que todavía sueña en mi corazón". Cit. por Margot ARCE DE VAZQUEZ. "*Litoral...*". *loc. cit.*, p. 14.

ción "desliteraturizante" del proceso hacia las vanguardias: "...Los aguazales/cuajan un vaho amoniacal y denso./ El compacto hipopótamo se hunde/ en su caldo de lodo súcumento..."

Pero es en "Danza negra" (1926) donde se acentúa la confluencia entre negrismo y vanguardia, poniendo de relieve elementos que ambas tendencias literarias tienen en común:

"Calabó y bambú.
 Bambú y calabó.
 El gran Cocoroco dice: tu-cu-tú.
 La gran Cocoroca dice: tó-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-pru.
 El sapo en la charca sueña: cro-cro-cro.
 Calabó y bambú.
 Bambú y calabó.

 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....."

Si bien casi todas las palabras se refieren a objetos o personas o lugares con significado para el lector iniciado en el glosario afroamericano⁶⁸, el poema es también sugestivo, o más sugestivo, para el lector que sólo percibe su carácter rítmico, onomatopéyico, sonoro y lúdico. El poema apela fundamentalmente a la imaginación visual y auditiva, capaz de superponer, como lo hace el ritual creado en el

68 Cf. el "Vocabulario" ofrecido por E. BALLAGAS en Mapa de la poesía negra americana, ed. cit. pp. 302-313. Véase también un más detallado análisis del poema en José Emilio GONZALEZ, "Tres danzas negras de Luis Palés Matos", loc. cit.

espacio poético, tiempos y lugares que se dieron diacrónicamente en la experiencia real de los negros y mulatos afroantillanos: el Africa original, las Antillas actuales. Las superposiciones espacio-temporales o al menos su condensación⁶⁹ se logran por las enumeraciones rápidas, por elipsis, por los desplazamientos calificativos y otros recursos que refuerzan la intención sintética (islas de betún, papamientosas antillas, patualesas islas).

La mención de animales como el sapo y el cerdo, feos y antipoéticos es, por una parte, útil para el anti-retoricismo vanguardista. Por otra parte, esos animales están ligados con la tierra y el agua (fango, charca) y son símbolos de lo elemental, que el vanguardista exalta en su retorno a "los orígenes".

Esta asociación de rito primitivo, sonoridad y mundo elemental, se da en varios poemas, por ejemplo en "Tambores", en donde la comparación implícita: sonido de tambores/croar de sapos, se prolonga en una imagen visionaria continuada:

"La noche es un criadero de tambores
que croan en la selva,
con sus roncadas gargantas de pellejo
cuando alguna fogata los despierta.

En el lodo compacto de la sombra
parpadeando de ojillos de luciérnagas,
esos ventrudos bichos musicales
con sus patas de ritmo chapotean..."

En este poema se ha acentuado la tendencia irracionalista, de filiación onírica o mágica. Los seres que habitan en el espacio del poema adquieren la vida propia de aquellos que metafóricamente evocan (los tambores chapotean, por ejemplo) y además, como en los sueños, sufren metamor-

69 Cf. C. BOUSOÑO. Teoría de la expresión poética, 4^o ed. Madrid. Gredos, 1966, cap. IX: "Las superposiciones".

fosis: el tambor-sapo deviene tambor-insecto, que puede picar al hombre blanco con su aguijón de música. Los toques vanguardistas de los poemas antes comentados adquieren en éste un aire surrealista. ¿Conocería Palés *Poeta en Nueva York* (1929-30) de Lorca? Hay cierta coincidencia en las imágenes⁷⁰, así como un enfrentamiento entre el hombre blanco y el negro, con sus respectivas escalas de valores (si bien el tono emocional es diferente).

"¡Ahí vienen los tambores!

Ten cuidado, hombre blanco, que a ti llegan
para clavarte un aguijón de música.

Tápate las orejas,
cierra toda abertura de tu alma
y el instinto dispón a la defensa..."

Es probable que se trate sólo de una coincidencia epocal, pues la publicación de *Poeta en Nueva York* es muy posterior a su creación (México, 1940). Sin embargo algunos poemas⁷¹ ya habían aparecido en revistas de mucha difusión en el Caribe⁷¹. La semejanza con Lorca es, sí, evidente, en romances como "Canción festiva para ser llorada" (1929):

"...Cuba- náñigo y bachata-
Haití- vodú y calabaza-
Puerto Rico- burundanga-

Las antillitas menores,
titís inocentes, bailan

70 Las imágenes visionarias de Palés coinciden en su estructura con algunas de Lorca: "A veces las monedas en enjambres furiosos/ta-ladren y devoran abandonados niños..." ("La aurora", de Poeta en Nueva York).

71 Por ejemplo: "New York. Oficina y denuncia", en Revista de Occidente, 1935. I, 25; "Son de negros en Cuba", en Musicalia, La Habana, 1930.

sobre el ovillo de un viento
que el ancho golfo huracana..."

Estos motivos descubiertos en los poemas mencionados (música, danza, elementalismo, viaje ritual a los orígenes) se funden también en "Numen" (1932), poema que imita magistralmente, con su ritmo, el ritmo del candombe:

"...Al bravo ritmo del candombe
despierta el tótem ancestral:
pantera, antílope, elefante,
sierpe, hipopótamo, caimán.

En el silencio de la selva
bate el tambor sacramental,
y el negro baila poseído
de la gran bestia original"

El notable ritmo se mantiene sostenidamente a lo largo de las cuatro estrofas del poema y del reiterado y rítmico estribillo ("jungla africana - Tembandumba. /Manigua haitiana-Macandal."). Se suceden los versos enneasílabos, con terminaciones alternadamente graves y agudas, con acentos versales que se reiteran invariablemente en la sílaba cuarta y octava, con la rima en *á* en los versos pares a lo largo de todo el poema, con rítmicas aliteraciones que evocan el tambor (m, n, p, b, d, mb, mp, nd, nt -con sus combinaciones vocálicas- son algunos de los fonemas predominantes). En síntesis, encontramos una suma de factores rítmicos que se interaccionan mutuamente en la estructura del poema, en íntima relación con la danza, la música, la magia y el primitivismo del mundo negro que habita en el texto.

He avanzado sobre algunos poemas de la década del 30, ya que ellos cierran un ciclo abierto en la década anterior. Federico de Onís afirmará, años más tarde, que Palés no fue poeta de vanguardia, ya que no renunció al

pasado literario⁷². No lo fue en sentido absoluto, pero sí hay coincidencias o absorción parcial del "espíritu nuevo". La adhesión de Palés a algunos intentos de ruptura y experimentación vanguardista (sobre todo al diepalismo) y las coincidencias analizadas nos inducen a postular un encuentro de negrismo y vanguardismo que -por otra parte- puede ejemplificarse en muchos otros autores de la época, tanto en las Antillas como en otros países de Latinoamérica⁷³.

La mujer negra⁷⁴, la danza sensual y ritual, la fusión del presente antillano con el pasado africano, que implica superposiciones temporales y espaciales, la regresión, también ritual, al "Tótem ancestral", a los orígenes (evocados con imágenes de primitivismo que no excluye el canibalismo)⁷⁵ son algunos de los motivos que caracterizan a este grupo de poemas. En casi todos ellos perviven destrezas rítmicas adquiridas desde el modernismo⁷⁶, pero también es evidente la relación con lo vanguardista (incluso con lo surrealista y también con modos de expresión lorquianos).

Esta poesía es una muestra más de esa peculiar manera de asumir estilos o escuelas, propia del arte hispanoamericano, en el que frecuentemente se encuentra una confluencia o superposición de estilos o modos, que en

72 F. de ONIS. Luis Palés Matos... ed. cit. pp. 54-55: "Y aunque en toda su poesía haya un afán de alejamiento de la realidad y de creación de mundos poéticos que vivan por sí mismos, nunca ha llegado a la desrealización total a que aspiraba el arte nuevo europeo" (p. 55).

73 La convergencia es muy clara en Nicolás Guillén: "Con el círculo del Ecuador/ceñido a la cintura como a un pequeño mundo. /la negra, mujer nueva, /avanza en su ligera bata de serpiente" ("Mujer nueva"). La imagen visionaria que confiere a la mujer dimensión planetaria, es de filiación cubo-creacionistas.

74 Por ejemplo en "Majestad negra" (1934).

75 "Ñam-ñam (1932): "Ñam-ñam. En la carne blanca/los dientes negros-ñam-ñam./Las tijeras de las bocas/sobre los muslos-ñam-ñam..."

76 De las que poemas como "Sinfonía en gris mayor" o "Marcha triunfal" de Darío son un claro ejemplo.

Europa pudieron ser más netamente evolutivos. Como observa Onís: "el americano de todos los tiempos...no puede renunciar a ningún pasado sino que necesita salvarlo integrándolo al presente, que es así una síntesis de todos los tiempos"⁷⁷.

77 Op. cit. pp. 55-56.