

blemente en «Ten con ten» y en el poema culminante del libro, «Mulata-Antilla». La cuarta sección, «Otros poemas», no parece corresponder, obviamente, a la cuarta etapa de Spengler, a la «decadencia», y de hecho *no debería* corresponder a ella, puesto que sabemos que Palés estima que la joven cultura antillana no ha llegado a esa etapa todavía. Sin embargo, no podemos descartar tan fácilmente esta sección, pues en ella se incluyen poemas tan importantes como «Topografía» y «Pueblo», los cuales, aunque no son de ambiente afroantillano, sí se ocupan del tema de la «decadencia cultural»: «¡Piedad, Señor, piedad para mi poble pueblo / donde mi pobre gente se morirá de nada!», reza la conocida súplica de Palés en «Pueblo» (p. 115). Me parece significativa la posición marginal y ambigua de estos poemas, que aparentan estar a la vez dentro y fuera del texto de *Tuntún* (en su primera edición),¹⁹ y a ellos volveré dentro de poco.

Por lo pronto, quedémonos con las tres primeras secciones de *Tuntún*; ya hemos dicho que éstas siguen, al menos en parte, el «ciclo vital» de la cultura que postulaba Spengler. Pero esta estructura cíclica, repetitiva, se manifiesta no sólo al nivel del libro entero, sino también en los poemas individuales: con escasas excepciones, todos los poemas de *Tuntún* empiezan y terminan con el mismo verso, además de hacer uso abundante de estribillos. Es evidente que esto se debe en gran parte al intento de Palés de reproducir la estructura responsorial, rítmica, de la música afroantillana; pero me parece legítimo remontar este rasgo además a la «estética del ritmo» de los modernistas (aquel «ama tu ritmo y ritma tus acciones» de Darío, del cual la poesía de Palés sería una interpretación extrema y antillanizada),²⁰ e incluso a toda la tradición filosófica post-romántica que concibe al conocimiento como un proceso rítmico, cíclico, como una *enciclopedia*, en el sentido más literal de la palabra.²¹ Recordemos que, lejos de ser un mero experimento vanguardista, *Tuntún* es también un discurso poético acerca del Ser antillano: *Tuntún*, con su acopio de información sobre la cultura caribeña, es una suerte de burlesca *Enciclopedia Antillana*; además de constituir entonces un remedo de los ritmos afroantillanos, el ritmo y la estructura cíclica de los poemas de *Tuntún* siguen el modelo básicamente post-hegeliano —dentro del cual se inserta Spengler— del conocimiento como un gran ciclo del saber que sería la síntesis de innumerables ciclos menores. Tal es la imagen que usa Hegel para describir el proceso de la historia de la filosofía: «Esta actividad... debe ser representada no como una línea recta que se extiende hacia una infinitud abstracta, sino como un círculo, como un retorno a sí misma. La periferia de este círculo consiste de una enorme suma de círculos; la totalidad es una gran secuencia de desarrollos que regresan sobre sí mismos».²² La concepción

¹⁹ Como se sabe, *Tuntún* ha atravesado por dos ediciones: la de 1937 y otra, que contiene revisiones sustanciales, de 1950 (Prólogo de Jaime Benítez. *Vocabulario de términos negros, afroantillanos y regionales*. [San Juan, P.R.: Biblioteca de Autores Puertorriqueños]. Arcadio Díaz Quiñones ha estudiado el sentido de algunas de estas revisiones (sobre todo las hechas a «Mulata-Antilla»), en «Notas al estudio de *Tuntún* de pasa y grifería», *Insula*, 356-357 (julio-agosto 1976), 4.

²⁰ Rubén Darío, *Obras poéticas completas* (Madrid: Aguilar, 1945), p. 680-81.

²¹ A este respecto pueden consultarse: M.H. Abrams, *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature* (Nueva York: W.W. Norton & Co., 1971), pp. 169-195 y ss.; Michel Serres, *Hermès III: La Traduction* (París: Minuit, 1974), pp. 159, 163-64, 181, 183; y también Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la vanguardia* (Barcelona: Seix Barral, 1974), pp. 89-112.

²² G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie en Sämtliche Werke*, 17 (Stuttgart: Fr. Frommans Verlag, 1928), p. 56. La traducción es mía.

spengleriana de la historia de la cultura, que la ve a ésta como un engranaje de diversas culturas que van atravesando por sus ciclos individuales de nacimiento, desarrollo, florecimiento y decadencia, es una adaptación del esquema hegeliano. Es importante subrayar en este contexto la evidente afinidad que guarda esta metáfora cíclica de la historia con la experiencia de la temporalidad que según el propio Spengler caracteriza a los pueblos primitivos: éstos viven sin conciencia de la historia, sujetos a los grandes ciclos cósmicos, naturales, que el hombre primitivo representa en la liturgia y en la magia (tomo II, p. 48, pp. 64-65). Es por medio de esta afinidad entre el modelo spengleriano de la cultura y el modo de vida del negro antillano, que el texto de Palés aspira a alcanzar la coherencia de una síntesis: si formalmente *Tuntún* aspira a ser una suma armónica de ciclos, ideológicamente *Tuntún* busca su coherencia en la presunta congruencia entre el sistema cíclico de Spengler y la temporalidad circular que predomina en el medio antillano. Esa temporalidad cíclica antillana —característica, según Spengler, de una cultura joven— es una síntesis del tiempo litúrgico, mágico (con su rueda de rituales y días fastos y nefastos) del negro, y de la temporalidad igualmente repetitiva de la producción agrícola, del ingenio cañero, propiedad del blanco. La cultura antillana se gesta, según Palés, en un contrapunto entre el «trajín de ingenio cañero» (p. 160) y el «ritmo de los tambores» (p. 168), y la expresión más clara de esa presunta síntesis se da en la música y el baile afroantillanos: la música imita los ritmos litúrgicos del tiempo sagrado, mientras que el baile es una versión estilizada de los movimientos que se hacen al trabajar. En este sentido, «Majestad negra» (más que «Mulata-Antilla») parecería el ejemplo más logrado de esa fusión que intenta alcanzar el texto de Palés:

Culipandeando la Reina avanza,
y de su inmensa grupa resbalan
meneos cachondos que el gongo cuaja
en ríos de azúcar y de melaza.

Prieto trapiche de sensual zafra,
el caderamen, masa con masa,
exprime ritmos, suda que sangra,
y la molienda culmina en danza. (p. 156)

Las sinestesias del poema equiparan el baile y la producción, el ritual y el trabajo, el *tempo* de la música con el tiempo del ingenio.

Sin lugar a dudas fue en parte debido a esa impresión de armonía, de congruencia total entre forma, tema e ideología, producida por los poemas de *Tuntún*, que éstos causaron tan gran impacto desde antes de su publicación en un solo volumen.²³ Esto no significa que los poemas afroantillanos de Palés no suscitara reparos entre sus críticos y lectores; aparte de la controversia local (que ya hemos mencionado) entre Palés, De Diego Padró, Graciany Miranda Archilla y otros, toda una gama de críticos desde Fernando Ortiz en la década del treinta hasta G.R. Coulthard y Richard Jackson en años

²³ Tomás Blanco recoge varios testimonios de ese impacto en *Sobre Palés Matos* (San Juan, P.R.: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1950), pp. 28-33.

más reciente, ha registrado sus discrepancias con alguno que otro aspectos de *Tuntún*²⁴ En general, sin embargo, estas discrepancias han surgido de lecturas parciales (y parcializadas) o malos entendidos en cuanto al proyecto de Palés, y no han faltado las rectificaciones a ellas por parte de críticos como Tomás Blanco, Margot Arce, Federico de Onís y Arcadio Díaz Quiñones. Al reproche de Fernando Ortiz de que el negro de Palés «es un negro sintético, fundido con alquitaradas y simples esencias de savias africanas rebullidas en las Antillas»,²⁵ puede contestarse, como lo hizo Tomás Blanco, que el propósito de Palés no era el de representar el «negrito puertorriqueño» sino al arquetipo racial y cultural del mulato antillano.²⁶ A las acusaciones de Coulthard y de Jackson de que Palés (y los afrocubanistas) deshumanizan al negro y lo convertían, con racismo más o menos voluntario, en un monigote danzarín, han replicado críticos como Arcadio Díaz Quiñones y Raúl Hernández Novás, señalando cómo el propio texto de Palés satirizaba esa práctica («En negrito y cocotero/ Babbit turista te atrapa», p. 161), y subrayando el aspecto anticolonialista de la obra palesiana.²⁷

Sin embargo, más allá de estos reproches y rectificaciones, no cabe duda de que *sí hay* una desarmonía en el texto de *Tuntún*, una contradicción básica y nunca del todo resuelta, que asoma también en la obra de otros escritores vinculados al negrismo, como Alejo Carpentier (en *¡Ecué-Yamba-O!* / 1933/, sobre todo) y Nicolás Guillén.²⁸ Esa desarmonía tiene que ver con la incompatibilidad entre el espíritu lúdico, azaroso, del arte de vanguardia, y el impulso trascendente de raigambre spengleriana que, sumado al gesto de protesta político-social, caracteriza al movimiento negrista en su conjunto. *Tuntún* se gesta en medio de dos impulsos contradictorios: uno, spengleriano y «anticolonialista», que pretende darle a la poesía una relevancia extraliteraria procurando vincularla orgánicamente con la cultura y el paisaje antillano —buscando, en términos nerudianos, una «residencia en la tierra»— y otro, de estirpe vanguardista, codificado por Ortega en *La deshumanización del arte* (1925), que postula la esencial intrascendencia de la creación artística, subrayando su carácter de juego desinteresado, de experimento formal.

No hay que escudriñar demasiado el texto de *Tuntún* para encontrar esta disyuntiva; basta con recordar que el título de este libro tan cargado (como hemos visto) de alusiones culturales, de este texto estructurado con arreglo al modelo cíclico de la Enciclopedia, es *Tuntún de pasa y grifería*: el vocablo «tuntún», como nos indica el diccionario, se usa en expresiones como «al tuntún» o «al buen tuntún», y significa «sin reflexión ni previsión; sin conocimiento del asunto» (*Diccionario de la lengua española Vox*). Como ejemplo adicional, puede señalarse que el título de uno de los poemas más importantes del libro, «Canción festiva para ser llorada», resume igualmente la ambivalencia

²⁴ Fernando Ortiz, «Más acerca de la poesía mulata. Escorzos para su estudio», *Revista Bimestre Cubana*, 37 (enero-febrero, 1936), 23-39; Coulthard, p. 33 y ss.; y Richard Jackson, *The Black Image in Latin American Literature* (Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1976).

²⁵ Ortiz, «Más acerca de la poesía mulata», 24.

²⁶ Tomás Blanco, «Poesía y recitación negras», *Revista Bimestre Cubana*, 38 (julio-agosto 1936), 28-29.

²⁷ Arcadio Díaz Quiñones, «La poesía negra de Luis Palés Matos: realidad y conciencia de su dimensión colectiva», *Sin Nombre*, 1 (1970), 7-25; y Raúl Hernández Novás, «Prólogo» a *Luis Palés Matos, Poesía* (La Habana: Casa de las Américas, 1975), pp. xi-xii.

²⁸ Véase González Echavarría, pp. 84-85 y ss.

que intenta reconciliar el texto de *Tuntún* entre el gesto despreocupado y explícitamente artificioso de la vanguardia y el impulso contrario hacia una mayor relevancia social y filosófica. Es a ese nivel que se puede apreciar el fracaso del intento de síntesis de Palés: si por síntesis entendemos la suma de partes diversas para configurar una totalidad, lo que tenemos en *Tuntún* es, por el contrario, dos cantidades, dos impulsos, que tienden a cancelarse mutuamente y que sólo pueden manifestarse cuando uno u otro desaparece. En uno de esos momentos de lucidez autocrítica que es típico del arte de vanguardia, el propio Palés reconoce esta antinomia en el poema «Ten con ten»:

Y así estás, mi verde antilla,
 en un sí es que no es de raza,
 en ten con ten de abolengo
 que te hace tan antillana... (p. 168)

La expresión «ten con ten», por cierto, significa lo opuesto de «al buen tuntún», pues quiere decir «tiento, moderación» (*Diccionario de la lengua española Vox*). Incluso las revisiones hechas por Palés al que debía ser el poema culminante del libro, «Mulata-Antilla», pueden verse como otro indicio de la imposibilidad de lograr esa síntesis, esa *concordia discors* (para evocar el tópico clásico), entre dos razas, entre dos culturas, entre dos modos de concebir la literatura. «Mulata-Antilla» tiene un aire de visión apocalíptica, profética (subrayado en la versión de 1950 por las alusiones al «Cantar de los Cantares») que sugiere —como en *La raza cósmica* de Vasconcelos— la índole futura, siempre diferida, de esa síntesis que el poema celebra. Cabe señalar que ya Palés, en su definición de la cultura que antes citamos, indica que ésta «habrá de ser un constante fluir» (p. 222), en una reminiscencia de Heráclito que no cuadra con el esquema del «ciclo vital» spengleriano, y que sugiere que Palés no estaba del todo convencido de que la cultura fuese algo tan sólido, orgánico y fácil de definir como pensaba Spengler.

Por último, vista en este contexto, la sección de «Otros poemas» en la primera edición de *Tuntún* revela su carácter apenas disimulado de suplemento, de excedente o exceso que se sale del orbe de *Tuntún* y que por ello mismo pone en duda la validez de la síntesis totalizante que el texto propone. Conviene señalar que los poemas de dicha sección oscilan entre los de temática «social», como «Pueblo» y «Topografía», y los de índole experimental dentro de una tónica post-modernista, como «Walhalla», «Sinfonía nórdica» (en los que acaso haya reminiscencias no sólo de *Castalia bárbara* [1897] de Jaimes Freire, sino del título —aunque no del estilo— de los *Poemas árticos* [1916] de Huidobro), y «Nocturno». En ellos también se repite la problemática de cómo reconciliar la espontaneidad y la frivolidad del arte vanguardista con una noción de la literatura como actividad trascendente. En el fondo, este era el problema que más preocupaba a Palés al escribir su «poesía antillana». Aunque no cabe dudar de la sinceridad con que Palés planteó su concepción de la cultura antillana, parece evidente que ésta fue sólo un pre-texto, un episodio más en la exploración eminentemente literaria que realizó Palés para definir los límites y poderes de la poesía. De ahí que Palés no continuara, después de *Tuntún*, con el «tema negro», con la notable excepción de un poema hasta cierto punto circunstancial como «Plena del menéalo» (circa 1953), el cual puede leerse como la respuesta de Palés al famoso discurso de Luis Muñoz Marín sobre «La personalidad puertorriqueña y el Estado Libre Asociado» (1953). En varios de sus últimos poemas

—«*Asteriscos para lo intacto*», «*Puerta al tiempo en tres voces*», y «*La búsqueda asesina*»— Palés parece volver, como ya se ha señalado,²⁹ sobre la figura de la mulata-antilla (bautizada esta vez «Filí-Melé»), pero ahora lo hace desde la perspectiva de un cuestionamiento profundo del valor y de los mecanismos de la representación literaria. Buscando salir de la antinomia que hemos señalado, Palés vuelca su atención sobre el lenguaje, sobre las palabras mismas, y descubre en ellas una ambivalencia semejante: el lenguaje es alternativamente material e inmaterial, arraigado y desarraigado, frívolo y trascendente. A partir de este hallazgo, Palés reconoce que la imposibilidad de alcanzar la síntesis es una condición ineludible de la escritura:

Mis palabras, mis sombras de palabras,
a ti, en la punta de sus pies, aupadas.
Mis deseos, mis galgos de deseos;
a ti, ahilados, traslúcidos espectros.
Yo, evaporado, diluído, roto,
abierta red en el sinfín sin fondo...
Tú, por ninguna parte de la nada,
¡qué escondida, cuán alta! (p. 190-91)

La escritura se revela en estos últimos poemas de Palés como la cristalización de un deseo de síntesis. Ese deseo se torna en el motor mismo de la producción poética, mientras que la idea de la síntesis queda relegada a la condición de una simple tesis, o mejor aún, de una hipótesis. El valor de esa hipótesis no es de ninguna manera desdeñable, por supuesto; gracias a ella, Palés produjo en *Tuntún* una obra de notable densidad y riqueza, comparable en muchos aspectos a esfuerzos posteriores más ambiciosos como el *Canto General* (1950) de Pablo Neruda.

Aníbal González

²⁹ Margot Arce, «Prólogo», p. xvi-xviii.