

**Repensando “nación” y “raza” en Cuba y Puerto Rico  
desde la *poiesis* de Julián del Casal y Luis Palés Matos**

**Alexander Torres**

***University of Florida***

---

**RESUMEN:** ¿Qué tienen en común el poeta cubano de fines del siglo XIX Julián del Casal (1863-1893) y el poeta puertorriqueño de la primera mitad del siglo XX Luis Palés Matos (1898-1959)? en este trabajo la idea central no es si la imaginería exotista y de tipo parnasiano del poeta cubano se pueda caracterizar como una apropiación subversiva de la cultura burguesa. Interesa más bien –de acuerdo con lo que sugiere Schulman sobre la época finisecular vista desde América Latina– la manera creativa con la que la poesía de éste se relaciona con la realidad circundante. El objeto del ensayo es mostrar cómo el mundo circundante fue un desencadenante para las poéticas desarrolladas por ambos vates.

---

¿Qué tienen en común el poeta cubano de fines del siglo XIX Julián del Casal (1863-1893) y el poeta puertorriqueño de la primera mitad del siglo XX Luis Palés Matos (1898-1959)? Pertenecen a distintos períodos literarios y estilísticamente se pueden situar en polos opuestos. No obstante, aunque Casal y Palés no parezcan tener mucho en común más allá de, por ejemplo, sus orígenes caribeños y de ser poetas, su creación lírica cuestiona del mismo modo ontológico la validez de las construcciones simbólicas “nación” y “raza” que se instalaron en el discurso nacional de cada uno de sus países. Los poemas que se analizarán aquí corresponden a períodos de cambios importantes en Cuba y Puerto Rico, concretamente las décadas de 1890 y 1930, respectivamente. Aquí se pretenderá revalorizar la complejidad y el valor de estos poetas hispano-antillanos dentro de la trayectoria literaria de los países a los que pertenecen y ver cómo una reevaluación y análisis de la postura existencial de sus sistemas poéticos revelan lo incompleto o la artificialidad de la categoría de “nación” en el contexto cubano y la de “raza” en el puertorriqueño. Además, se refutará la manera en que los mundos líricos construidos por Casal y Palés han sido subestimados a partir de lecturas ideológicas que también los han reducido miopemente a la caracterización de una producción literaria que parte del escapismo, el exotismo o la inautenticidad.

Según Iván Schulman, la obra poética de Casal corresponde al “arte sincrético modernista” en el que están presentes las siguientes tendencias: “la apropiación de los objetos de lujo y las materias “nobles y duras” de la cultura europea y de las oligarquías dominantes locales”, “la incorporación de códigos del discurso exocéntrico, y [...] de un proceso de abrogación literaria e ideológica que solía expresarse en textos de imaginería subversiva, agresiva, y apropiadora de la cultura burguesa” y “un discurso eminentemente sincrético que refractaba los objetos y las voces de la ideología y cultura de las nuevas clases dominantes”, lo cual “no obviaba la operación simultánea de otro proceso: la apropiación [...] de una “otredad” —americanista— que puntualizaba las diferencias culturales vis a vis al centro” (“Discursos de transformación, textos metamórficos” 11). Pero en este trabajo la idea central no es si la imaginería exotista y de tipo parnasiano del poeta cubano se pueda caracterizar como una apropiación subversiva de la cultura burguesa. Interesa más bien –de acuerdo con lo que sugiere Schulman sobre la época finisecular vista desde América Latina– la manera creativa con la que la poesía de éste se relaciona con la realidad circundante.

Con respecto a Palés, su poesía negrista, por una parte, evoca un mundo desconocido o poco conocido en el entorno nacional puertorriqueño al serles dadas en éste primacía a las raíces hispanas sobre las africanas. Por otra parte, en la valoración de este autor, el hecho de que no fuera negro entorpeció durante varios años la posibilidad de apreciar su importancia y originalidad como poeta negrista. Su poética fue caracterizada como la expresión inauténtica de una realidad a la que el vate no tenía derecho de acceder más allá del plano literario. No obstante, en la lírica de Palés como en la de Casal, se puede comprobar que las traslaciones retóricas no se reducen a una poesía que sólo tiene valor en cuanto literatura. Hay evidencia que desmiente esta evaluación. Por ejemplo, escribe Arcadio Díaz Quiñones que Palés –al contrario de la concepción de la identidad nacional puertorriqueña sugerida en el influyente ensayo *Insularismo* de 1934 de Antonio S. Pedreira, en el que “[

“hispanico” aparece, pues, como categoría fundante del cambio” (“Isla de quimeras” 237)– “invirtió los presupuestos” de éste “y refutó, implícitamente, [su] ideología racial” (242).

La premisa que este artículo pretende probar, justamente, es que tanto la poesía de Palés como la de Casal transcriben poéticamente la realidad óptica de una forma que refleja la concepción de autenticidad de Martin Heidegger como la describe Samuel Ramos en su prólogo a la recopilación de ensayos (*Der Ursprung des Kunstwerkes y Hölderlin und das Wesen der Dichtung*) *Arte y poesía* (1958): “El ente es verdadero en cuanto es auténtico, en cuanto se presenta tal cual es. Entonces la verdad y el ente son la misma cosa” (13). En otras palabras, las cosas en el mundo son auténticas tales como son, en particular, en el mundo que constituye el horizonte (que podría ser el cubano, el puertorriqueño, etcétera) de su existencia. Contrariamente a las valoraciones de escapismo e inautenticidad que se han atribuido a la poética de Casal y Palés, para decirlo con Heidegger, “la verdad está ahí puesta en operación” en las obras de estos poetas (65). La relectura que se hará aquí de estos dos vates demostrará que su construcción lírica, partiendo de la vida, del mundo, que los rodea, es en realidad un “despojarse del velo de Maya que oculta la verdad de las cosas” (Ramos 14). Dicho de otra manera, su producción poética se opone al velo que se levanta en la construcción político-identitaria de los conceptos o categorías de “nación” y “raza” en el contexto cubano y puertorriqueño, respectivamente. Desde este punto de vista, la poesía de Casal y Palés se constituye como una resistencia a las versiones hegemónicas de estas nociones.

En el caso del primero, “[a]unque anexionismo, autonomismo y separatismo son corrientes ideológicas y políticas que coexisten desde mediados de la centuria hasta 1898” en Cuba (*La máquina del olvido* 34), según afirma Rafael Rojas, Casal personifica, de todas formas, lo que la nación cubana no es ni debe ser. Apunta Francisco Morán que, comparando a éste con la figura nacional de José Martí, Cintio Vitier, por ejemplo, establece una “oposición Casal-Martí [en la que] entran en juego –sutilmente, pero sin titubeos ni ambigüedades– la nación y la sexualidad” (*Julián del Casal o los pliegues del deseo* 303). Morán asegura que esta dicotomía establecida por Vitier

[...] no se da, pues, solamente, en el sentido de la diferencia masculino/femenino, sino, además, en la encarnación por parte de Martí de una masculinidad absoluta, tanto como de un afeminamiento no menos absoluto por parte de Casal. [...] Su lugar en el canon es fronterizo: está ahí para marcar el límite entre el afuera y el adentro de la nación. La asimilación de Casal en ese canon apunta siempre a una intemperie. [...] (305)

Dados los complicados y polémicos cruces entre política y literatura en la vida cubana que se dan desde y antes de la época de Casal, su compleja figura no puede escapar de la mirada política y el interrogante que en consecuencia surge de la misma como de qué manera ubicar políticamente al poeta. Volviendo a Heidegger, el vate cubano puede ser entendido como un sujeto peligroso, pues “[l]o que dicen los poetas es instauración, no sólo en sentido de donación libre, sino a la vez en sentido de firme fundamentación de la existencia humana en su razón de ser” (*Arte y poesía* 138). La lírica de Casal es instauradora (descubridora) y, hasta cierto punto, ideológicamente de temer, ya que éste como poeta “capta en el tiempo que se desgarrar algo permanente y lo detiene en una palabra” (Heidegger 136). En decir, si se entiende la política como aquello que “en el establecimiento

del vínculo social” de cualquier pueblo (el cubano, el puertorriqueño, etcétera) conduce a una “formación hegemónica” que reúne la “heterogeneidad constitutiva” de esa sociedad bajo una cierta configuración socio-simbólica de la misma (Laclau, *Debates y combates* 39), Casal está más sintonizado con la realidad óptica y desde esa dimensión su poesía tiene la capacidad de impugnar o señalar lo que no representan los discursos nacionales que formarán las identidades políticas cubanas. Este poeta no sólo es modernista, sino moderno, esto es, abierto a los cambios materiales de la vida social suscitados por la modernidad en su fase capitalista. Por ejemplo, “[l]as crónicas habaneras y la poesía modernista de Julián del Casal son documentos donde leer la *belle époque* insular” es “similar a como la leyeron Walter Benjamin y Pierre Bourdieu en el París de Charles Baudelaire” (Rojas 36), es decir, leer la ciudad como un *flâneur*, un sujeto que nace con el capitalismo decimonónico.

El caso de Palés es tan complejo como el del vate cubano. Por ejemplo, la escritora y educadora puertorriqueña Margot Arce de Vázquez, comparando a Palés con los poetas cubanos Nicolás Guillén y Emilio Ballagas, escribe que aquél en su poesía negrista “interpreta al negro como blanco civilizado”, “desde arriba, desde afuera, y como blanco” (citado en Zea 357). Este prejuicio contribuyó al entorpecimiento de su “proyecto unitario afroantillano” que constituye una contrapropuesta ante la de Pedreira que “propone una reconstrucción y modernización nacional pero ve en el mestizaje un lastre y un obstáculo para la consolidación nacional” (Guicharnaud-Tollis 148). Como ya se ha mencionado, la disyuntiva de la que forma parte Palés es sobre la cuestión de la identidad racial en Puerto Rico. Si bien las tendencias hispánica y afroantillana con las que se identifica a Pedreira y a Palés, respectivamente, no se reducen a una oposición maniquea, hay que tener en cuenta que el primero, como señala Rubén Fernández Asensio, es hijo de su tiempo. De modo que los calificativos “racista, machista, paternalista, enemigo de la democracia” son rasgos que pertenecen más bien a “la élite terrateniente y burguesa de su época, a la cual Pedreira no pertenecía por origen y cuyo lenguaje tenía que usar si quería entablar diálogo con ella” (Fernández Asensio “No somos antillanos”). En todo caso, las raíces afrocaribeñas ocupaban un segundo plano, pero Palés, sintonizado con el entorno que lo vio nacer – “Guayama, [en] un área predominantemente negra, donde hubo una gran inmigración de esclavos de las islas y un poderoso folklore que aún existe” (Rodríguez Colón de Gonzales 74)–, que difícilmente se puede llamar inauténtico, construyó su obra lírica “sobre la base de su existencia”, “pues lo que el poeta dice y toma por ser es la realidad” (Heidegger 143).

Los discursos políticos desarrollados en torno a categorías como las de “nación” y “raza” en la Cuba de Casal y en el Puerto Rico de Palés, para usar las palabras de Friedrich Hölderlin (1770-1843), “no toca[n] la esencia de su morada en esta tierra”, esto es, no habitan “poéticamente” como estos vates, lo cual “significa [...] ser tocado por la esencia cercana de las cosas” (Heidegger 139). Dicho de otro modo, los discursos tanto políticos como identitarios de “nación” y “raza” son construidos principalmente a partir de la retórica y por aspirar a una estructura simbólica nítida, contundente y cerrada, no pueden tocar la esencia de las cosas, de la realidad óptica, sino más bien tienen que excluir aquellos aspectos fácticos entre los que habitan los poemas de Casal y Palés, como la modernidad que acoge el primero o el horizonte negro desde el cual emerge la subjetividad particular que integra la ontología de la poesía palesiana.

## **El exotismo refinado de Casal**

Empezando por Julián del Casal, la mitología que rodea su figura, elaborada por algunos de sus contemporáneos, ha tenido un impacto en el modo en que se relaciona el creador con su obra. Oscar Montero, por ejemplo, afirma que, según sus “cofrades”, “Casal quiso hacer el papel de dandy insular; llenó su cuarto de chinerías y hasta intentó salir a las calles habaneras vestido de japonés” (“Las ordalías del sujeto” 287). A continuación escribe: “Los comentarios [...] muestran cierta condescendencia frente a los caprichos casi pueriles de Casal, como si su dandismo superficial provocara en el amigo [...] una sonrisa comprensiva y protectora” (Montero 287). La imagen decadente e infantiloides que se ha pintado del autor tiñe la lectura de su obra poética. En *Poesías completas y pequeños poemas en prosa* (1993), libro que recoge y presenta cronológicamente la labor poética de Casal, Esperanza Figueroa critica la influencia biográfica que ha intervenido en la lectura del vate, señalando a Ramón Meza, un contemporáneo del autor, como el responsable de un paso en falso interpretativo que ha dejado huellas que han llegado hasta nuestros días. Dice Figueroa con actitud y propósito correctores que

[n]o solamente hay que barrer las exageraciones y mentiras biográficas sobre Casal, también hay que estudiar su obra con detenimiento. Queda todavía mucho sin hacer, como la evaluación de su finísima colección de sonetos [...]; su habilidad artística para encerrar un universo de evocaciones en una sola, tersa línea, o sea su arte de manipulación semántica; [etc.] (15)

Por más que apoyarse en el aspecto biográfico en cuanto a la lectura de un autor de obras literarias sea un asunto delicado dentro de la crítica literaria contemporánea, los hechos y aspectos biográficos recogidos –contextualizados por un conocimiento de las circunstancias generales en que se escribía– que lleguen a establecer cierta correspondencia con la producción literaria tienen un valor del cual no se debe prescindir a la hora de analizar. Más bien es de eso de lo que se quiere partir aquí.

El soneto “Marina”, que aparece en el poemario *Bustos y Rimas* de 1892, es un ejemplo de la correspondencia que se puede establecer entre el ambiente en que estaba envuelto Casal, las relaciones de éste y su producción poética. En el primer verso del primer cuarteto el lector se encuentra con el significante “bergantín”, que funcionará como el significante nuclear entre otros elementos sintagmáticos. En los primeros cuatro versos se lee:

Náufrago bergantín de quilla rota,  
mástil crujiente y velas desgarradas,  
írguese entre las olas encrespadas  
o se sumerge en su extensión ignota. (289)

De entrada se comienza y se anticipa un proceso de “manipulación semántica”. El significado de “bergantín” se resemantiza al ser adjetivado con la palabra “Náufrago”. Dado que el vocablo se aplica a las personas, esta adjetivación del bergantín lo humaniza. A partir de la frase “de quilla rota” se indica la condición del “Náufrago bergantín”. La triple condición “de quilla rota, / mástil crujiente y velas desgarradas,” adquirirá un aspecto aún

más humano a partir de la segunda estrofa. Finalmente, el “Náufrago bergantín” queda expuesto a la vista cuando se yergue “entre las olas encrespadas” o queda fuera del alcance visual cuando “se sumerge” en una “extensión ignota” de agua.

Desde el primer verso del segundo cuarteto se puede ver un cambio del signo poético de la primera estrofa constituido por el sintagma “Náufrago bergantín de quilla rota, / mástil crujiente y velas desgarradas,” por un signo poético que corresponde con el significado que se va construyendo desde la primera palabra del soneto. En la segunda estrofa se lee:

Desnudo cuerpo de mujer, que azota  
el viento con sus ráfagas heladas,  
en sudario de espumas argentadas  
sobre las aguas verdinegras flota. (289)

El “Náufrago bergantín” ahora se sustituye por “Desnudo cuerpo de mujer”. A esta forma humana que reemplaza el primer signo poético se le puede aplicar la condición del bergantín indicada por “[...] de quilla rota, / mástil crujiente y velas desgarradas,” ajustándola semánticamente al nuevo signo poético. Por ejemplo, ahora se podrían leer la “quilla rota” como una columna vertebral destrozada y las “velas desgarradas” no sólo como desnudez corporal, sino como desamparo. La idea del desamparo se intensifica por “el viento con sus ráfagas heladas” “que azota” el “Desnudo cuerpo de mujer”. No obstante, ese cuerpo evoca un estado de permanencia, ya que, si bien “en sudario de espumas argentadas”, “flota” “sobre las aguas verdinegras”. El sudario obviamente evoca la muerte, pero también se puede ver el sudario del poema como la incapacidad de poder eludir lo inevitable. Curiosamente, se da una dialéctica entre la metáfora de la desnudez corporal y una decadencia metaforizada por las fuerzas de la naturaleza que sufre el cuerpo.

En los dos tercetos que concluyen el soneto la propuesta de una policromía política se prefigura así:

Cuervo marino de azuladas plumas  
olfatea el cadáver nacarado  
y revolando en caprichosos giros,  
  
alza su pico entre las frías brumas  
un brazalete de oro, constelado  
de diamantes, rubíes y zafiros. (289)

A partir del último verso del segundo cuarteto se inicia con “las aguas verdinegras” una composición policroma que se continúa con el “Cuervo marino de azuladas plumas”, “el cadáver nacarado” y el “brazalete de oro, constelado / de diamantes, rubíes y zafiros”. Como afirma Salvador Bueno sobre el uso de los colores en Casal: “La policromía de Casal le llega más a través de sus lecturas que de la observación directa de la naturaleza. Predominan en su poesía los colores brillantes y galanos, no las tonalidades humildes y pálidas. Esta intensa policromía realza de modo refulgente sus magníficas estampas parnasianas” (“Contorno del modernismo en Cuba” 483). La influencia pictórica se refleja en la composición policroma elaborada en el poema. No obstante, los colores atribuidos a

las aguas y al cuervo marino no son el simple resultado de las influencias artísticas del poeta. Es de notar que la referencialidad del soneto, aunque se detecta la tendencia libresca y preciosista asociada con el modernismo, es más que intertextual. Escribe Figueroa la siguiente nota al pie que acompaña “Marina”:

Publicado en *F* [El Fígaro] con la dedicatoria “Para Juana Borrero, pintora y poetisa”. [...] Es un soneto tradicional, un homenaje al talento pictórico de la niña Juana Borrero. Fiel a su costumbre, Casal suprimió la dedicatoria propia de los versos de álbum, que así aparece como un poema autónomo y espontáneo.

Se trata de una composición descriptiva, modernista [...]. Pero el tema es más profundo, el firme lazo que une a Casal con los Borrero y con los cubanos patriotas parece asomar en una metáfora escondida, la que salva del naufragio el brazalete de diamantes, zafiros y rubíes, los tres colores de la bandera cubana. El soneto pudiera ser una referencia patriótica, acaso la esperanza de una pronta revolución, que ya empezaba a prepararse en los Estados Unidos. (*Poesías completas y pequeños poemas en prosa* 289)

Yendo más allá de la inclinación modernista de Casal, Figueroa, en su exhaustiva contextualización diacrónica de la producción poética del autor cubano, ofrece un dato biográfico que contradice la imagen que se ha solido dar del poeta. El hecho de que el poeta haya dedicado originalmente el soneto a su compatriota, la poeta y pintora Juana Borrero, y la imagen que se encuentra en él del “brazalete de oro, constelado / de diamantes, rubíes y zafiros”, que según Figueroa evoca tanto la bandera cubana revolucionaria –elaborada a mediados del siglo XIX– como la solidaridad de Casal con los patriotas cubanos revolucionarios, ofrece una dimensión que, si bien no se niegue este aspecto de su imagen biográfica, se opone a la percepción del mismo como completamente decadente, escapista y exotista. Es más, para apoyar lo que sugiere Figueroa, se sabe que en 1892 Juana Borrero “[a]borda, junto al padre, el vapor norteamericano Niágara, el 7 de julio, con destino a Nueva York. [...] Conoce a José Martí, en una velada en Chikering House, detalles que luego referirá en carta familiar” (“Juana Borrero”). Según Figueroa, la fecha de “Marina” es del 10 de julio de 1892, unos días después de la partida de Borrero a Estados Unidos. Con esta información en mente, la transformación semántica que humaniza el “Náufrago bergantín” en un cuerpo agonizante pero permanente se puede entender como un signo que se refiere a la misma isla de Cuba y su pueblo. Y si bien es una mirada melancólica con respecto al destino de la patria, confirma una conciencia vivencial de la situación del país.

Pero más allá del nivel de compromiso político de Casal, desde un punto de vista ontológico, lo que hace con su poesía refractante, para usar la atribución de Schulman, se debe tomar en serio. Como dice Heidegger basándose en Hölderlin, aplicable de forma general a la creación lírica:

La poesía parece un juego y, sin embargo, no lo es. El juego reúne a los hombres, pero olvidándose cada uno de sí mismo. Al contrario, en la poesía los hombres se reúnen sobre la base de su existencia. [...]

La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y sin embargo es al contrario [...]. [...] (*Arte y poesía* 143)

## ***Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos 4 (2015)***

La poética de Casal se compone sobre la base de su existencia. Leída así, la lírica del vate cubano cobra una dimensión muy distinta del tratamiento típico de su figura y su obra. Los significantes manipulados en su poesía surgen de una situación y modernidad fácticas.

De modo que su poesía se debe entender como una construcción ontológica desde lo óptico, pues, a través de su poesía exotista y preciosista, Casal “toca la esencia de su morada” y habita “poéticamente” (Heidegger 139). Tómese, por ejemplo, el poema “Sourinomo” (1893). Este poema a primera vista parece ser el producto de puro ensueño, como queda evidente en una primera lectura del mismo:

Como rosadas flechas de aljabas de oro  
Vuelan los bambúes finos flamencos,  
Poblando de graznidos el bosque mudo,  
Rompiendo de la atmósfera los niveos velos.

El disco anaranjado del Sol poniente  
Que sube tras la copa de arbusto seco,  
Finge un nimbo de oro que se desprende  
Del cráneo amarfilado de un bonzo yerto.

Y las ramas erguidas de los juncales  
Cabecean al borde de los riachuelos,  
Como el soplo del aura sobre la playa  
Los mástiles sin velas de esquifes viejos. (295)

Pero como indica Ángel Augier con respecto a la fascinación de Casal por el Oriente, “independientemente de las influencias librescas, su “japonesismo” personal y poético – decorado oriental de su modesta habitación, sus poemas titulados “*Sourimono*” y “*Kakemono*”– le vino desde muy cerca: de su amistad estrecha con el cronista Raoul Cay y su hermana María, hijos del cónsul de Japón en La Habana” (xxxii). Esto demuestra que la *flânerie* del poeta tiene más de real de lo que uno supondría. Casal transcribe una sensibilidad consciente de los cambios que se posibilitan en Cuba no sólo debido a los cambios sociopolíticos internos, sino gracias a un mundo –una modernidad– que desde afuera se perfila cada vez más con su miríada de objetos y correspondientes imaginarios. En resumidas cuentas, lo que hace el poeta es habitar poéticamente su morada. De esta manera, se aleja de la nación que se está intentando inventar. La poesía de Casal desborda la interpelación de lo nacional aun cuando ésta no le sea del todo ajena. Lleva la vida al grado cero y desde allí la nombra, partiendo de los componentes ópticos que aparecen a su alrededor. Por su parte, Luis Palés Matos removerá el foco epistémico con respecto a la hegemonía cultural que se estaba dando en su patria en la primera mitad del siglo XX por medio de sus signos poéticos, también haciendo de la poesía una morada.

### **El negrismo vitalista**

Dentro de su obra poética, Palés es mejor conocido por sus poemas negristas de *Tuntún de pasa y grifería* (1937). El poeta puertorriqueño, así como el propio Casal, ha sufrido interpretaciones equívocas relacionadas a su persona y su poesía centrada en parte o



completamente en el tema de la negritud que explora y reivindica. En un nivel estético superficial la poesía negrista del poeta evoca tanto el exotismo como una distancia referencial de la realidad puertorriqueña. No obstante, en la obra poética de esta modalidad, aunque influya en ella lo libresco, los signos poéticos están asociados con una retórica elaborada por el autor que se vincula directamente a un aspecto vital de la realidad puertorriqueña: el del acervo cultural de ascendencia africana.

José Carlos González Boixo elucubra sobre cómo llega Palés a lo exótico:

[...] a través de la propia realidad de su isla, Puerto Rico, o por la influencia de los libros que sobre este tema alcanzan gran difusión e[n] su época. Lo más probable es que esta segunda hipótesis sea el origen de su interés por lo negro, en consonancia con sus gustos por las lecturas en las que aparecían mundos exóticos. [...] Tomás Blanco, amigo de Palés, considera que este fue el inicio, puesto que la propia realidad local sería, en definitiva, el factor decisivo. (“La evolución poética de Luis Palés Matos” 145)

La problemática en cuanto a la apreciación de la poesía negrista de Palés se basa fundamentalmente en la cuestión de la autenticidad, un aspecto en la valoración de la poesía palesiana que era importante para algunos y de la cual supuestamente carecían los poemas de o con temática negra. Julio Marzán habla de la prolongación de este asunto:

[T]he first generation of his critics were the ones responsible for designing the original mold into which [Jean] Franco and [Enrique] Anderson [Imbert] attempted to stuff Palés’s poems. In this way [...] they propagated an interpretation that marked Palés’s major work, *Tuntún de Pasa y Grifería*, as superficial. [...]

In the late sixties and seventies, a new generation accused Palés of having taken a reactionary position in the face of Puerto Rican social reality and of being a racist. [...] [Nicolás] Guillén continued to be the standard of perfection and the background that put Palés’s poetry in doubt was the social consciousness that prevailed after the Cuban revolution. [...] (*The Numinous Site* 36)

La postura de que la poesía de Palés es meramente exotista es una falacia que desde 1970 se ha ido enmendando gracias a Arcadio Díaz Quiñones, el cual, con la publicación de “su seminal ensayo sobre “La poesía negra de Luis Palés Matos: realidad y conciencia de su dimensión colectiva”, “inicia una revaloración de la obra palesiana que continúa hasta hoy día” (Castillo, “Para llegar a “Kalahari”” 4). Y esto, por suerte, permite que se lleve a cabo una evaluación cultural y política más justa de sus alcances y proyecciones. A lo largo de este trabajo, se ha estado trayendo a colación datos y perspectivas que dan cuenta de la trascendencia estética que Palés impulsó junto con José I. de Diego Padró a partir del diepalismo y el contexto cultural, histórico y biográfico que ayudan a entender la obra lírica del poeta guayamés. Palés, al contrario de la superficialidad que se le imputó, elaboró una concepción cultural que, dentro de su contexto, era sumamente vanguardista. Las afirmaciones de Ana Carmen Rodríguez Colón de Gonzales ayudan a entender la propuesta estética y cultural de Palés:

## ***Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos 4 (2015)***

[L]a poesía de Palés representa el impulso renovador que experimentarán las vanguardias y recalará en una poesía negrista. La resurrección de la cultura afroantillana es planteada por el verso palesiano, el cual sostiene que el jíbaro está en agonía. El verso puntualizará que hay que volver al vientre de la tierra, a la montaña, a la cueva, para hallar en la realidad de la mujer negra una nueva fuente de vida e inspiración. Por lo tanto, es Palés quien desata el nudo de lo negro en la mulata como majestad cosmogonizadora. (*La concepción de la mulata en la poesía de Luis Palés Matos* 398)

En *Tuntún de pasa y grifería* aparece “Danza negra”, poema compuesto ya en 1926, en el cual se presenta una construcción poética que, dentro de los contextos puertorriqueño e hispánico en general, se destaca tanto por su ritmo como por los signos poéticos empleados en él y sugiere una cierta orientación ontológica ante su mundo vital correspondiente. La composición comienza

Calabó y bambú.  
Bambú y calabó.  
El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú.  
La Gran Cocoroca dice: to-co-tó. (117)

Estos versos se repetirán constituyendo un estribillo, pero no es un estribillo quevediano (Poderoso caballero / Es don Dinero) o rubendariano (¡Oh amada mía! Es el dulce / tiempo de la primavera) en lo que respecta a cadencia y semántica. El estribillo del poema palesiano es violento tanto a nivel rítmico como semasiológico. Con respecto al nivel fónico los sonidos que producen la “ó” y la “ú”,<sup>1</sup> que se alternan una vez y cuya alternación se repite en el último verso, evocan, si no se lee en voz alta, no sólo los sonidos vocálicos posteriores redondeados /o/ y /u/, sino también un esfuerzo de articulación adicional al caer el acento prosódico sobre estas vocales. La articulación de mayor tensión muscular (o su evocación) que requieren los fonemas referidos se extiende y se espacia silábicamente en los últimos dos versos respectivamente con las enunciados “Cocoroco”, “tu-cu-tú”, “Cocoroca” y “to-co-tó”. Como queda sugerido, el ritmo de cada verso –como notas musicales tocadas en staccato– exige pausas tanto dentro de cada verso como al final de cada uno. Además, se requiere una pausa y se intensifica con un punto al final de cada verso.

A nivel del significante, lo que se presenta parece extraño y extranjerizante. Los significantes que primero saltan a la vista en cuanto a la desfamiliarización que se produce en el poema son los onomatopéyicos. Además del mismo contexto poético, también se produce a partir de la primera estrofa extrañamiento o extranjerización, por ejemplo, con las palabras “Calabó”, “Bambú”, “Cocoroco”, “Cocoroca”, “Tombuctú” y “Fernando Poo”. A primera vista todos evocan, con respecto al contexto puertorriqueño, elementos y lugares lejanos y exóticos. Sin embargo, a partir de la segunda estrofa el contexto poético va

---

<sup>1</sup> Marzán estudia en su libro *The Numinous Site: The Poetry of Luis Palés Matos* (1995) el uso de estas vocales en la poesía palesiana.

cambiando con la introducción de un signo referente a la realidad puertorriqueña. Esto se ve en los siguientes enunciados de la voz poética:

Es la raza negra que ondulando va  
en el ritmo gordo del mariyandá.  
Llegan los botucos a la fiesta ya.  
Danza que te danza la negra se da. (117)

En el *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico* (2005) aparece la palabra “mariandá”. La primera acepción define mariandá sencillamente como “Baile de negros” (498). En la última acepción de la palabra, se define como “Baile popular del siglo XIX, más conocido como *mariyandá*” (499). El referente del “mariyandá” de Palés que se observa en el poema proviene directamente de la cultura afroantillana de Puerto Rico. Es una tradición que en la época del poeta parece todavía estar viva, por lo menos a nivel del imaginario cultural. Las acepciones cinco y siete del *Tesoro lexicográfico*, basadas en fuentes de 1967 y 1973, respectivamente, apuntan al deterioro de esta tradición. Según esas acepciones, el mariandá se define como “Baile de negros [que] sólo queda en el recuerdo de los parlantes” y se dice de él que “*Es un baile del sur de la Isla.*” “*Antes se bailaba, pero ahora queda como recuerdo.*” “*Todavía se baila en el campo.*” (499). La aparición del mariandá en “Danza negra” confirma el rescate cultural de una tradición o la idea de una tradición relegada al olvido, ofuscada por la corriente hispánica que hegemonizaba el discurso nacional. Esto se confirma con la siguiente afirmación de Luis Antonio Miranda que aparece en 1932: “*El mariyandá que exhuma Luis Palés Matos [...] sólo existe entre nosotros como recuerdo desvaído de generaciones negras que pasaron para no volver jamás*” (*Tesoro lexicográfico* 498). Cabe destacar que, incluso si el mariyandá y, por extensión, los demás significantes poéticos evocadores de una cultura africana primordial y lejana sean representaciones de una existencia vaga, por así decirlo, la morada poética que habita Palés a través de su uso provoca “[a] more essential engagement with the world” (Gosetti-Ferencei, *Heidegger, Hölderlin, and the Subject of Poetic Language* 172). Si el mariyandá se resucita del pasado, eso no significa que no haya dejado una huella óptica como, para usar las palabras de Michel de Certeau, “los fantasmas (muertos supuestamente desaparecidos) que todavía se mueven, agazapados en las acciones y los cuerpos en marcha” de una ciudad o de un pueblo como Guayama (118).

Volviendo al poema, llama la atención también en la segunda estrofa el verso “Danza que te danza la negra se da” (117). La “negra” que “se da” puede pasar inadvertida, pero es un signo que entra en la elaboración de la mulata que explora Rodríguez Colón de Gonzales. La autora traza la concepción de la mulata de la siguiente manera: “[E]l poeta construye en el negro, y con mayor propiedad en la negra, la metáfora que desarrolla el señalamiento directo de la concepción de la mulata. [...] Con su concepción de la mulata crea el símbolo del levantamiento de otra raza que ha enraizado generaciones” (420). Se puede entender lo que hace Palés con su poesía como la obtención de un positivo de una imagen en negativo. Su poesía no refleja un intento de borrar lo blanco, sino de poner lo negro en el mismo plano existencial que ocupa el primero. Además de las implicaciones políticas inherentes a este gesto también las hay ontológicas que real y efectivamente desbordan de por sí el intento de diferenciar culturas, esto es, de subvalorar una y exaltar la otra que también le confiere a ésta un poder retórico que incide en la realidad objetiva.

## ***Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos 4 (2015)***

En la cuarta estrofa de “Danza negra” se lee:

Pasan tierras rojas, islas de betún:  
Haití, Martinica, Congo, Camerún;  
las papiamentosas Antillas del ron  
y las patualesas islas del volcán,  
que en grave son  
del canto se dan. (117)

En ésta como en la segunda estrofa aparecen elementos que acercarán al lector puertorriqueño a referentes no tan extraños. Por ejemplo, la mención de “Haití” y “Martinica” se asocian con una realidad que formaría parte del imaginario puertorriqueño general. Sin embargo, la enunciación subsiguiente de los países africanos “Congo” y “Camerún” producen en el lector un efecto de desfamiliarización. Conviene señalar también que Haití y Martinica representan una concentración de herencia africana en el Caribe antillano. La composición demográfica de estos países se opone a la hegemonía racial puertorriqueña del momento. Los signos poéticos que surgen en el poema a partir de la segunda estrofa evocan la mezcla de elementos africanos y antillanos. Se introduce la mezcla de lo africano con lo antillano comenzando por el “mariyandá” y se mantiene el hilo de esta hibridación de forma aparente hasta “Haití, Martinica, Congo, Camerún; / las papiamentosas antillas del ron / y las patualesas islas del volcán,” (22-24). En los últimos signos “las papiamentosas antillas del ron” y “las patualesas islas del volcán”, contextualizados en el baile “mariyandá”, se destaca el cruce de elementos, por ejemplo, mediante los adjetivos “papiamentosas” y “patualesas”. El primero se forma a partir de “papiamento”, la lengua criolla de Curazao que es una mezcla de portugués, holandés, español y lenguas africanas. El segundo, que proviene de “patois”, sugiere un desvío de la norma, es decir, de la hegemonía cultural propagada a partir del símbolo hispánico del jíbaro. Palés se acerca a la esencia óptica de Puerto Rico a través de estos signos y también amplía el radio inmediato de su mundo circundante, pues llega hasta los fundamentos culturales del Caribe antillano como se observa en la primera estrofa del poema “Canción festiva para ser llorada”:

Cuba –ñáñigo y bachata–  
Haití –vodú y calabaza–  
Puerto Rico –burundanga– (130)

### **Conclusión**

Con respecto a la autenticidad del negrismo presente en la poesía de Palés, ésta radica más en los matices de la vida puertorriqueña que en una fascinación por lo exótico. Dicho de otro modo, en el poema “Danza negra”, así como en el soneto “Marina” de Casal, se reconocen elementos tanto librescos como vitales. Por ejemplo, las palabras “Cocoroco” (gran jefe máximo de tribus negras) y “botucos” (jefecillos de tribu) provienen del libro *En el país de los Bubis* de José Más, una de las lecturas del poeta guayamés donde aparecen mundos exóticos. Por otra parte, el signo “mariyandá” remite a referentes de procedencia africana en Puerto Rico. A “mariyandá” se añade el signo de “la negra”, inspirado en la nodriza del vate, Lupe, que compartió con él tradiciones de origen africano, como lo

## ***Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos 4 (2015)***

documenta Rodríguez Colón de Gonzales. Aunque la poesía de Palés haya sido malentendida a nivel cultural y biográfico, en la confluencia de la construcción lírica y la realidad que palpita en la obra negrista del poeta puertorriqueño se produjo un efecto estético que hizo temblar la hegemonía cultural de su época, tal vez por esa precisa coincidencia. Lo mismo se puede afirmar acerca de la lírica de Julián del Casal.

Como se ha mostrado aquí, el mundo circundante fue un desencadenante para las poéticas desarrolladas por ambos vates. Sin embargo, los enjuiciadores de los poetas, que manejaban conceptos de identidad determinados por ideas fijas de nación y raza, cerraron los ojos a la verdad poética que develaron estos autores basándose en el irónico argumento de que estaban lejos de la realidad. Lo que hicieron Palés y Casal a través de su poesía desbordó esas nociones a fin de cuentas reduccionistas. Habitaron moradas en las que cualquier lector cubano, puertorriqueño o dominicano que entre en ellas aún hoy puede sentir la vitalidad óptica de esos mundos poéticos.

### Obras citadas

- Bueno, Salvador. "Contorno del modernismo en Cuba". *Cuadernos hispanoamericanos* 212-213 (1967): 481-489. Impreso.
- Casal, Julián del y Ángel Augier. *Páginas de vida poesía y prosa*. Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007. Impreso.
- Casal, Julián del y Esperanza Figueroa. *Poesías completas y pequeños poemas en prosa (en orden cronológico)*. Colección Clásicos cubanos, [17]. Miami, Fla: Ediciones Universal, 1993. Impreso.
- Castillo, Jorge Luis. "Para llegar a Kalahari o la metapoética como eje ideológico y estructural en la lírica de Luis Palés Matos". *Revista de estudios hispánicos* 25.1-2 (1998): 3-31. Impreso.
- Certeau, Michel, Luce Giard y Alejandro Pescador. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2007. Impreso.
- Díaz Quiñones, Arcadio. "Isla de quimeras: Pedreira, Palés y Albizu". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 23 (1997): 229-246. Impreso.
- Fernández Asensio, Rubén. "No somos antillanos": La identidad puertorriqueña en Insularismo". *Ciberletras*. Web. 20 sept. 2015  
<<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v20/fernandezasensio.html>>
- González Boixo, José Carlos. "La evolución poética de Luis Palés Matos". *Anales de literatura hispanoamericana* 15 (1986): 129-148. Impreso.
- Gosetti-Ferencei, Jennifer Anna. *Heidegger, Hölderlin, and the Subject of Poetic Language: Toward a New Poetics of Dasein*. New York: Fordham University Press, 2004. Impreso.
- Guicharnaud-Tollis, Michèle. "Sobre la antillanía de Luis Palés Matos. Del tropicalismo al canto por la antillanidad". *De la isla al archipiélago en el mundo hispano*. Ed. Moulin Civil, Françoise Consuelo Naranjo Orovio, and Xavier Huetz de Lemps. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010. 141-154. Impreso.
- Heidegger, Martin y Samuel Ramos. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. Impreso.
- "Juana Borrero". 2005. *Cubaliteraria*. Web. 20 abr. 2009

#### ***Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos 4 (2015)***

- <[http://www.cubaliteraria.com/autor/juana\\_borrero/index.htm](http://www.cubaliteraria.com/autor/juana_borrero/index.htm)>.
- Laclau, Ernesto. *Debates y combates: por un nuevo horizonte de la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. Google eBooks.
- Marzán, Julio. *The Numinous Site: The Poetry of Luis Palés Matos*. Madison [N.J.]: Fairleigh Dickinson University Press, 1995. Impreso.
- Montero, Oscar. "Las ordalías del sujeto: "Mi museo ideal" y "Marfiles viejos" de Julián del Casal". *Revista Iberoamericana* 55 (1989): 287-306. Impreso.
- Morán, Francisco. *Julián del Casal o los pliegues del deseo*. Madrid: Editorial Verbum, 2008. Impreso.
- Palés Matos, Luis y Trinidad Barrera. *Tuntún de pasa y grifería y otros poemas*. Madrid: A. & M. Muchnik, 1995. Impreso.
- Rodríguez Colón de Gonzales, Ana Carmen. *La concepción de la mulata en la poesía de Luis Palés Matos*. Colección Scripta academica. México, D.F.: Ediciones EÓN, 2008. Impreso.
- Rojas, Rafael. *La máquina del olvido: mito, historia y poder en Cuba*. Mexico, D.F: Taurus, 2012. Impreso.
- Schulman, Iván. "Discursos de transformación, textos metamórficos". Campuzano, Luisa. *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas, 1999. 9-15. Impreso.
- Vaquero, María y Amparo Morales. *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico*. San Juan: Plaza Mayor, 2005. Impreso.
- Zea, Leopoldo. *América Latina en sus ideas*. Paris: Unesco, 1986. Impreso.