



La biblioteca negra de Palés: Hacia una parodia de la Etnografía.

Mercedes López-Baralt

Agradezco de veras esta generosa invitación de la Facultad de Estudios Generales, cuyo respeto por la interdisciplina sentó los cimientos de mi formación universitaria; y muy en especial a su Decano, el Dr. Jorge Rodríguez Beruff, por su cálida acogida, y al Director Interino del Programa del Bachillerato, el Dr. Rogelio Escudero, por sus hermosas palabras de presentación. Al Presidente de la Universidad de Puerto Rico, el Lcdo. Antonio García Padilla, y a la Rectora del Recinto de Río Piedras, la Dra. Gladys Escalona de Motta, aquí presentes. También a dos queridos colegas que se interesaron tanto por esta actividad, la Dra. Eneida Vásquez y el Dr. Manuel Alvarado Morales.

Dedico esta conferencia, que condensa algunas ideas de mi libro a una mujer irrepetible. A mi madre, Emma Cardona de López-Baralt, cuya lectura de niñez de El tesoro de la juventud tradujo en su amor por los viajes y la diversidad cultural.

Es de todos conocido que el aporte más celebrado de Luis Palés Matos a la historia de las letras hispanoamericanas reside en el Tuntún de pasa y grifería. Pues allí el poeta guayamés se consagra como el iniciador indiscutible del negrismo en las Antillas hispánicas, culminando aquella su primera incursión de 1917 a 1918 en el tema. Me refiero a su poema "Danzarina africana", con el que se anticipó a los cubanos Guillén, Guirao, Tallet, y Carpentier; incluso al norteamericano Langston Hughes y al jamaiquino Claude McKay. Nuestro poeta tiene el mérito de estrenar una concepción poética que constituye la primera

respuesta a la búsqueda de la especificidad caribeña, a la vez que el primer movimiento literario antillano en internacionalizarse. Se trata de la negritud, definida por René Depestre como "el moderno equivalente del cimarronaje cultural que opusieron las masas de esclavos y sus descendientes a la empresa de deculturación y asimilación del occidente colonial". También es una forma de la vanguardia, con su obsesión por la experimentación formal, la imagen insólita y el ritmo. Y entronca con el indigenismo. La celebración de las culturas "primitivas" en este momento debe no poco a la difusión del libro de Oswald Spengler: La decadencia de Occidente, de 1918. También podemos ver la negritud - así lo sugiere Depestre - como expresión antillana de la búsqueda de la americanidad que en 1928 produce tres textos seminales que miran a América desde un solo tronco étnico: lo africano en Ainsi parla l'Oncle (de Price-Mars, haitiano), lo indígena en Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana (de José Carlos Mariátegui, peruano) y lo hispánico en Seis ensayos en busca de nuestra expresión (de Pedro Henríquez Ureña, dominicano).

Que el negrismo es la expresión literaria de un gesto en última instancia etnográfico nos parece indudable. Porque lo motiva la curiosidad occidental ante el sujeto colonial: aquel Otro cuyo sometimiento le impone al antropólogo, en las iluminadas y compasivas palabras de Lévi-Strauss, el deber de asumir la etnología como un acto de penitencia. Pues para el etnólogo francés todos los hombres, modernos y primitivos, son iguales, en la medida en que los hermana la naturaleza dual de su pensamiento. Que en su expresión espontánea es salvaje y libre, típico de los mitos y el arte, basado tanto en analogías, metáforas y repeticiones, como en un código binario de oposiciones que piden resolverse en una síntesis. Y que coexiste con el pensamiento domesticado, racional y científico, basado en la lógica aristotélica, en la diferencia y el análisis, y que indaga en las relaciones de causa y efecto. Al apostar a la universalidad de la naturaleza humana, Lévi-Strauss otorga una dimensión ética a su obra, redentora del racismo que tantas veces subyace el oficio etnológico, nacido, como él mismo confesara con amargura en su "Elogio de la antropología", del imperialismo. Dimensión ética que para Octavio Paz posiblemente constituya la

mayor contribución del autor de Tristes trópicos: "El pensamiento humano es uno".

Vale la pena recordar que el ingreso del Nuevo Mundo en el horizonte europeo motivó una notable incomodidad que escindió a América en el rostro bifronte de la bella y la bestia desde los escritos colombinos hasta bien entrado el siglo dieciocho. Colón dio inicio a la ficcionalización del mundo recién hallado al construir el mito bipolar desde los apuntes de viaje del mismísimo día del descubrimiento, en que pinta la imagen del noble salvaje antillano asediado por otros indios más feroces que, páginas más adelante, devendrán caníbales. Es así cómo, desde los albores de nuestra América, la antropología y la literatura se dan la mano.

La concepción binaria de lo americano parte de la mentalidad escolástica medieval, acostumbrada a fragmentar la realidad en los polos opuestos de vicios y virtudes. Pero también - y nos lo recuerda oportunamente Bernadette Bucher – es fruto del pensamiento salvaje, que no es el patrimonio exclusivo de los pueblos tradicionales. En su estudio sobre los 400 grabados que acompañan los Grandes viajes del editor belga Theòdore de Bry (1590-1634), Bucher estudia *la pensée sauvage* no en los indios, sino en la mentalidad europea que, al proyectarse en las tierras recién descubiertas, produce su iconografía política del Nuevo Mundo. Pensamiento salvaje cuya obsesión binaria cuaja la imagen de América ora en una bellísima salvaje de proporciones escultóricas clásicas, ora en un monstruo demoníaco, la vieja de senos caídos asociada en el Medievo a la muerte.

Un destacado cosmógrafo renacentista fundió el terror con el deseo en la visión europea de América. En su Theatrum orbis terrarum, de 1570, Ortelius introduce por primera vez en Europa la imagen de un mundo cuatripartito, plasmando en su frontispicio cada uno de los continentes conocidos en la imagen de una mujer. Arriba, Europa; a los lados, Asia y Africa; abajo, como una bella salvaje armada, América. La figura de la bella terrible se codificaría muy pronto, gracias en parte al diccionario de imágenes que Cesare Ripa publicó en Roma en 1593 para uso de pintores, escultores, grabadores y emblematistas. Su

Iconología, editada varias veces durante el siglo diecisiete, difundía las prescripciones iconográficas para los cuatro continentes. Europa aparece investida de las insignias del poder religioso y político (templo, cetro, corona, tiara pontifical) y rodeada de los instrumentos de la civilización, entre los que destaca el libro. Asia es la tierra del lujo exótico, abundante en joyas y telas suntuosas. En una mano porta un ramo de especias y en la otra un incensario. A África se la pinta con mayor sencillez, ligera de ropas, portando un cuerno de la abundancia lleno de espigas, y rodeada de animales salvajes. América es una hermosa mujer desnuda o semidesnuda, armada de arco y flecha, con un caimán y la cabeza cercenada de un hombre blanco a sus pies.

¿Qué tiene que ver todo esto con Palés? Pues mucho, ya que en su Tuntún de pasa y grifería, el poeta deviene "etnólogo" en la medida en que intenta recrear, si bien en forma mítica, el legado africano de las Antillas. Pero también porque al hacerlo construye una tipología cultural que opone el cuerpo danzante y mulato del antillano al alma blanca de los sucesivos colonizadores del archipiélago caribeño, desde el europeo hasta el norteamericano. Ello lo inserta en una larga tradición que han estudiado tanto Margaret Hodgen como Bernadette Bucher, que se remonta a la antropología temprana de los siglos dieciséis y diecisiete y una de cuyas manifestaciones emblemáticas es la ya mencionada alegoría de los cuatro continentes. Desde el Atlas de Ortelius hasta la Iconología de Ripa, desde el diario de Colón y los viajes de Vespuccio hasta los grabados de los Grandes Viajes de Théodore de Bry, se van sentando los cimientos de una tipología cultural sobre América elaborada desde la óptica europea, y fundada en la retórica escolástica de la polarización entre vicios y virtudes. Guaman Poma la rebatió en sus dibujos sobre los excesos coloniales en el virreinato peruano, que proponen la inversión de la tipología europea al asociar los vicios al invasor y las virtudes a los indios. Palés hará otra cosa: su tipología no invierte los llamados vicios y las llamadas virtudes, sino que torna del revés la carga ética asociada al cuerpo y el alma: el primero, sede tradicional del pecado, ahora se celebra, en su lujuria, como fuente de vida; la segunda

cede su lugar como centro del ser, arrinconada en una racionalidad fría y estéril, débil ante la poderosa pujanza del pensamiento salvaje.

Sólo la ironía hace posible esta desconstrucción del modelo colonizador europeo. Ironía que anima todo un programa poético en los dos pórticos del Tuntún, su título y su prólogo en verso, el "Preludio en boricua". Según autores como Margot Arce, Josemilio González, Arcadio Díaz Quiñones, José Luis González, Jean-Claude Bajeux, José Luis Vega y la que les habla, el Tuntún, leído en clave irónica, voltea al revés los epítetos con que Europa ha disminuido secularmente a la raza negra, vaciándolos de su carga negativa para exaltarlos como fuerzas vitales. Así, la danza, el ritmo, el sexo y la inmersión en la naturaleza y la magia se convierten en la poesía palesiana en elementos que potencian a la raza negra, y a cuya carencia se debe precisamente el deterioro del mundo blanco. Fusión de elementos que articula en la "Plena del menéalo" la respuesta simbólica de los marginados de la "Mulata Antilla" a la agresión imperial, y que hace recordar aquellos versos de Alberti que dicen: "Los amedrentados/los asesinados/los resucitados/unidos./De pronto se vuelven/ah cuando se vuelven/¡Ay cuando se vuelvan!".

En este mundo al revés del Tuntún, la etnografía, como disciplina nacida con el imperialismo, también se convierte en objeto de parodia. Hugo Rodríguez Vecchini emprendió hace años el ambicioso proyecto de examinar las fuentes consignadas en el vocabulario de la segunda edición del Tuntún de 1950, nombrando este conjunto como *la biblioteca negra* de Palés. Se trata en buena medida de textos etnográficos, aunque la diversidad de esta bibliografía - que incluye entradas del psicoanálisis, la arqueología, los libros de viajes, la tradición oral y la literatura - puede calibrarse echando una mirada a los títulos que figuran entreverados en el mencionado glosario. La temprana muerte de nuestro querido colega tronchó el estudio, que sólo alcanzó a considerar la huella de uno de los autores listados en el glosario tuntuneco: John Vandercook. Quisiera retomar aquí, si no un proyecto de tan largo alcance, que queda pendiente para futuros investigadores, al menos el hilo conductor que guía a Palés a través de la maraña de esta selva de libros sobre la africanía mítica que nutre el Tuntún.

Para calibrar la parodia de la etnografía cifrada en la biblioteca negra palesiana, propongo considerar una muestra de la bibliografía del vocabulario: los libros Tom-Tom (1926) y Black Majesty. The Life of Christophe, King of Haiti (1928), de John W. Vandercook; Black Laughter (1924), de Llewelyn Powys; y En el país de los bubis. Escenas de la vida en Fernando Poo (1920), de José Mas.

De entrada, hay que reconocer que se trata de una bibliografía concebida con una buena dosis de humor, desde la admisión implícita - que cabe inferir de su inclusión en ella de dos enciclopedias - de la absoluta ignorancia del autor sobre el tema. También hay que advertir que, paradójicamente, Palés siente poca curiosidad por adentrarse en las diversas etnografías del mundo africano que cita en su vocabulario. Digo "paradójicamente", porque ha consultado no menos de catorce títulos sobre el tema, tanto del negro en su continente de origen, como del esclavo trasplantado al Nuevo Mundo. Pero al poeta parece no interesarle la especificidad de la descripción cultural de cada etnia, tribu o sociedad negra sobre la que lee, sino las posibilidades literarias que sus etnografías respectivas puedan potenciar en sus versos.

A veces a través de un detalle al parecer trivial. Puede tratarse tan solo de una o dos palabras, como en el caso de las voces *calabó* y *bambú*, tantas veces reiteradas por el español José Mas en En el país de los Bubis. Escenas de la vida en Fernando Poo, al describir la construcción de las chozas del bosque, hechas de ambas maderas nativas. La frase *bambú y calabó* se repite una y otra vez en el libro, a veces invertida: *calabó y bambú*. Palés se interesa por ambas sólo por su sonoridad y exotismo, sin prestar atención alguna a la singularidad de la construcción nativa. Si bien conocía la voz *bambú*, por la cuasi omnipresencia de este arbusto tropical en las orillas de los ríos de Puerto Rico, *calabó* se le ofrece como una novedad evocadora de lejanías. Combinadas ambas, reiteradas e invertidas, constituirán el fundamento del ritmo de su "Danza negra", en la que el poeta aprovecha la aliteración de la frase en los sonidos *a* y *b*, así como la simetría del acento agudo que subraya las vocales oscuras (*ó*, *ú*) para evocar fonéticamente la negritud. Con una ironía de la que sólo puede percatarse el lector del libro de José Mas, Palés invierte los

sustantivos de la frase para producir el son bailable de su danza:

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

De igual manera, Palés se interesa por otra voz del libro de José Mas, también rica en aliteraciones: *cororoco*. Así la define su autor: "Gobierna a cada pueblo un *cocoroco* o *botuco*, como ellos dicen, y que traducido a castellano significa jefe de dignidad hereditaria; éste, a su vez, depende del *Gran Cocoroco*, rey de todos ellos, que vive generalmente en las montañas". Como hemos podido notar, la voz *cocoroco* también es elemento imprescindible en la construcción del ritmo en el pasaje citado.

El embrujo que las voces africanas ejercen en Palés está, como hemos visto, en su sonoridad y exotismo; mucho más en su calidad de significantes que en el significado al que apuntan. El poeta saborea las palabras, que por su misterio lo sumergen en la *pensée sauvage* que detona su poesía. Con su aguda conciencia del oficio poético, Palés lo explicita en dos de los poemas más líricos del Tuntún. En "Pueblo negro" la autorreferencialidad invade el arranque del poema; desde la primera estrofa el poeta paladea las sonoras voces que aluden a la remota geografía del continente africano:

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 cocoterros.

Y en "Kalahari", es el mismísimo nombre del desierto africano el que detona la creación del poema: "¿Por qué ahora la palabra Kalahari?".

Volviendo a En el país de los Bubis, otros dos pasajes del libro de Mas hacen evidente la importancia de esta fuente en la concepción de la "Danza negra" palesiana. Uno está en la descripción de la danza ritual del fetichero o shamán:

El fetichero, un viejo de arrugados e infantiles músculos y de ojos de mirar acerado y frío, se hallaba en el centro de la plazaleta, tendido boca abajo y lanzando gritos inarticulados; a su alrededor los hombres, las mujeres y los niños daban vueltas, hiriendo la tierra fuertemente con sus pies desnudos.

De improviso el fetichero se levantó, y acercándose a la estaca donde estaban colgadas las vértebras de culebras y los cuernos de antílope empezó a bailar, mientras emitía palabras que debían ser de un rito sagrado, por la expresión de misterio que se reflejaba en su rostro al pronunciarlas. La danza cada vez era más rápida; las piernas delgadas del viejo parecían de acero, y sus pies descalzos se clavaban en la tierra con fuerza prodigiosa. Se le creería atacado de una locura repentina; saltaba y aullaba, y su cuerpo se retorció como el de una serpiente. Era el símbolo de la danza fatal.

El otro, en una escena sobre un triángulo amoroso en la selva. Dos negros pelean por una negra joven. El vencedor se acerca a ella, que,

"al verlo avanzar, abrió los brazos después de arrancarse el pañuelo que cubría su vientre y sus muslos de virgen. Y arrastrada por un placer vesánico, se ofreció al vencedor, palpitante y estremecida. [...] El sol caía sobre el grupo. La virgen se entregaba sin un grito, sin una protesta. De la tierra se elevaba un vaho cálido, ardiente. Era el aliento poderoso de la tarde africana, que enloquecía de lujuria ante el insaciable deseo de la naturaleza tropical.

Ahora bien, es importante notar la profunda subversión a la que Palés somete a su fuente. El libro de Mas termina en una nota siniestra: el castigo de una mujer Bubi que abandonó el bosque para hacerse la querida de un español.

Los negros de su tribu le corten la mano y la abandonan a morir desangrada y comida por los cuervos. Con esta escena terrible, descrita en forma truculenta por el autor, termina En el país de los Bubis. Que Mas haya elegido horror tal para cerrar su libro envía un mensaje claro al lector: la africanía es primitiva, brutal y despiadada. La visión palesiana no puede ser más distante. Su "Danza negra" palesiana es una celebración de vida y fecundidad, que torna del revés, y a propósito, la danza negra del fetichero, calificada como "fatal" por José Mas. Digo "a propósito", porque el mismo Palés apunta oblicuamente a su fuente al decir: "Es la danza negra de Fernando Póo". Pero la danza de Mas no sólo cambia de sentido al pasar al Tuntún, sino que se amplía, pues el poeta inserta en su danza la anécdota sobre la gozosa entrega sexual de la negra al varón victorioso, que en sus versos se trueca en "botuco". La anécdota se resume en los versos de Palés en la contundente frase: "Danza que te danza, la negra se da".

Y es que varios de los libros de la *biblioteca negra* palesiana - lo hemos visto en el caso de José Mas - exhiben hondos prejuicios raciales. Por ejemplo, el del por otra parte insigne estudioso cubano Fernando Ortiz, quien en Hampa afro-cubana: los negros brujos (Apuntes para un estudio de etnología criminal), de 1906, propone, desde las teorías de Lombroso, su visión de la psique criminal y lasciva del negro. Llewelyn Powys, por su parte, prologa su libro Black Laughter hablando de sus experiencias en lo que llama "este continente siniestro". Powys estuvo en Africa oriental en 1924, como dueño de una granja con crianza de ovejas y ganado. Su mentalidad de hacendado colonial quedó plasmada en estas narraciones, algunas de las cuales vieron la luz en el Evening Post antes de acceder a las páginas del citado libro. Como tal, infantiliza a los africanos sin pudor: "alegres, inconstantes, banales, hijos de la luz y de la sombra, estos nativos son incapaces de razonar más allá de los límites de la superstición". La violencia inducida por la costumbre de la caza forma parte, según Powys, de su pulsión vital: "¡Matar! ¡Matar! ¡Matar! Era lo que había que hacer para mantenerse acorde al ritmo africano, a ese ritmo inexorable cuya más sublime cadencia sólo puede escucharse cuando el

espinazo se quiebra o se cortan las gargantas [...] ¡Matar! ¡Matar! ¡Matar! ése es el mandato africano" (advierto a los que escuchan que a partir de aquí traduzco al español las citas de varios de los libros que nos ocupan). El esperanzado lector que busque en las páginas de Black Laughter algunas claves del humor africano que podría acaso tender un puente con la poesía palesiana no tardará en desengañarse, y de la peor manera posible. Pues el sugestivo título no alude sino a las carcajadas de la hiena que el autor, temeroso de la otredad, confunde con la amenazante risa de un negro.

Aun así, el libro de Powys deja su marca en el Tuntún. Pues el mito kikuyu del dios *Múungu*, que creó los animales que antes fueron hombres, reaparece como epíteto de la deidad fluvial del Congo en los siguientes versos del poema "Bombo": "Bombo del Congo, mongo máximo,/Bombo del Congo está contento". También había dejado su huella en un poema muy anterior al Tuntún, del conjunto Canciones de la vida media, compuesto en 1925, un año después de la publicación de Black Laughter. Me refiero a "Topografía", cuyo paisaje desértico anticipa otro poema tuntuneco, "Kalahari". La Guayama natal del poeta se describe en "Topografía" cual geografía africana; cito una porción del poema:

Esta es la tierra estéril y madrastra
en donde brota el cacto.
Salitral blanquecino que atraviesa
roto de sed el pájaro;
con marismas reseca espaciadas
a extensos intervalos,
y un cielo fijo, inalterable y mudo
cubriendo todo el ámbito.

El sol calienta en las marismas rojas
el agua como un caldo,
y arranca al arenal caliginoso
un brillo seco y áspero.
La noche cierra pronto y en el lúgubre
silencio rompe el sapo
su grito de agua oculta que las sombras
absorben como tragos.

Esta es la tierra estéril y madrastra.

Cunde un tufo malsano
de cosa descompuesta en la marisma
por el fuego que baja de lo alto;
fermento tenebroso que en la noche
arroja el fuego fátuo,
y da esas largas formas fantasmales
que se arrastran sin ruido sobre el páramo.

No es difícil reconocer en estos versos la huella de un pasaje del capítulo XXI de Black Laughter, titulado "Drought" ("Sequía"):

Semana tras semana, la tierra yacía postrada bajo la alucinada mirada de un sol sin alma. Mes tras mes el nivel de las aguas del lago bajaba más y más. Sus lagunas y riachuelos se secaron, y cada noche las ráfagas de un viento quemante difundían a través de la tierra las venenosas exhalaciones sulfúricas del lodazal de sus anchos márgenes. Parecía que la tierra misma sufría un aterrador proceso de putrefacción. El aire estaba contaminado, el suelo polvoriento y abierto exhalaba alientos mortíferos. La osamenta de animales exhaustos cubría la tierra.

Sin duda, el prejuicio contra la otredad se produce, en su manifestación más extrema, en el contexto de las relaciones coloniales. Sin embargo, late como posibilidad dormida en la naturaleza humana misma. Juri Lotman ha explicado cómo la primera clasificación cultural que realiza el hombre es una de carácter espacial, aquella que oóne el *aquí* al *allá*, y dentro de dicha polarización, el *nosotros* a los *otros*. Aquí los buenos, los civilizados, los verdaderos hombres; allá los bárbaros, el caos, la maldad. Es interesante notar una huella de esta clasificación cultural primordial en el nombre que los quechuahablantes dan a su lengua: *runasimi*, es decir, lengua de los seres humanos. Pero un hermoso poema de los indios Desana de la amazonia colombiana lo expresa inmejorablemente:

Nuestro modo de ser no es duro como la piedra.
Es como la vista penetrante en un cristal que traspasa.
Así son nuestros hermanos y así son nuestros hijos.
La estabilidad de un horcón no perdura,
pero la bondad y el calor del sol sí perduran

porque tenemos su cristal en nuestro ser.

El mito, cuyo fragmento - traducido por Gerardo Reichel-Dolmatoff - figura en letras doradas en la pared principal del Museo del oro de Bogotá, expresa una forma primaria de adquirir conciencia de la identidad colectiva: sólo la comparación con el grupo social próximo nos permite definirnos. De la misma forma que el bebé sólo puede acceder a la conciencia de su yo delimitando las fronteras que lo separan de los brazos que lo acunan.

Pero la conciencia de la diferencia engendra el peligro de la demonización, lo que sucede necesariamente cuando un pueblo codicia los bienes del otro, sean humanos o materiales. Y el más antiguo de los epítetos lanzados contra la sociedad a la que se pretende someter es el del canibalismo. Lo ha estudiado William Arens en The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy (1979), libro que preocupó profundamente a varios antropólogos norteamericanos, por su valiente denuncia de la antropología tradicional, que rara vez cuestiona las acusaciones de canibalismo lanzadas contra pueblos sometidos por la colonización, o examina críticamente las fuentes, rarísima vez primarias, para la elaboración del epíteto *caníbal*. Roberto Fernández Retamar había abordado el tema en 1973 en su libro Calibán, al reflexionar sobre la utilidad política del epíteto dirigido a los aborígenes antillanos: el imperio español destinó al "indio dócil" a la servidumbre, mientras que marcó al que resistía con el carimbo del canibalismo, lo que sirvió para exonerar a los colonizadores de toda culpabilidad por su exterminio. Cabe recordar que el título del libro parte del nombre del personaje de Shakespeare en The Tempest, emblema del hombre colonizado que maldice al invasor de su isla, Próspero, diciéndole: "Me enseñaste el lenguaje, y por ello he aprendido a maldecirte".

La degradación del nativo de América, que data del momento en que Colón infantiliza, feminiza y animaliza a los arahuacos antillanos en su diario del descubrimiento, como lo ha visto Margarita Zamora, y que va de la mano con el nacimiento de la antropología temprana, reverbera aun en algunas de las etnografías del siglo veinte. Y, en el caso de la biblioteca negra palesiana, muy

particularmente en el libro Black Laughter, de Powys, que evoca a una Africa homicida. Powys también incide en el tema del canibalismo, al contarnos cómo los negros del Congo codician a su sirviente, gritando al verlo: "¡Nyama! ¡Nyama! ¡Carne! ¡Carne!". El título mismo de libro, en vez de aludir a la alegría, apunta a la ferocidad de los "blancos dientes caninos" descubiertos por la sonrisa del africano que obsede la imaginación febril del autor. Sin saberlo, Powys ocincide aquí con la visión colombina del caníbal, cuyo rostro también exhibe rasgos caninos. Los mismos que figuran en el rostro del aborigen americano en el frontispicio del décimo tercer volumen de los Grands Voyages de De Bry, varón acompañado por la "salvaje de los senos caídos" estudiada por Bernadette Bucher como emblema de la muerte en su libro del mismo título de 1977.

Palés responderá a esta obsesión occidental asumiendo el canibalismo africano como provocación. En su poema "Ñam-ñam" subvierte irónicamente la anécdota sobre el sirviente de Powys, a la vez que su terror ante los feroces dientes de "la risa negra", que ahora emergen en las fauces de Nigricia:

Ñam-Ñam. En la carne blanca
los dientes negros - ñam-ñam.
Las tijeras de las bocas
sobre los muslos - ñam-ñam.
Van y vienen las quijadas
con sordo ritmo - ñam-ñam.
La feroz noche deglute
bosques y junglas - ñam-ñam.

En "Bombo" Palés recrea la danza del dios negro "alrededor de la fogata/donde arde el blanco prisionero" (p.527). Y en "Canción festiva para ser llorada", el canibalismo se desplaza del Africa ancestral a la Cuba contemporánea, en versos de sabor lorquiano:

Mira que te coge el ñáñigo,
niña, no salgas de casa.
Mira que te coge el ñáñigo
del jueguito de La Habana.

Con tu carne hará gandinga,

con tu seso mermelada;
 ñáñigo carabalí
 de la manigua cubana.

La tierna canción de cuna hispánica se trueca en el Tuntún en la "Falsa canción de baquiné", en la que al niño negro se le acuna con versos como "Ahora comamos carne blanca/con la licencia de su mercé./Ahora comamos carne blanca". Rodríguez Vecchini explica que "Ahora comamos carne blanca" es la traducción alterada del estribillo de una canción de negros esclavos: "Adomde ganga mondé", que le cantaba de niño la negra Lupe, cocinera de la familia Palés en Guayama.

Si bien los libros de Mas, Powys y el que hemos citado de Fernando Ortiz participan de una visión degradada del negro, a la que Palés replica con intensa ironía, oponiéndole su celebración de las razas oscuras, los dos libros de John W. Vandercook resultan fuentes importantes para el poeta, quien manifiesta una sintonía muy especial con ambos. Curiosamente, tan fuerte con el libro que no aparece en el glosario (Tom-Tom), como con el que figura en él (Black Majesty).

Vandercook fue un viajero norteamericano de origen holandés que convivió por unos años junto a su mujer, Margaret, exquisita escultora, con los negros del bosque de Surinam. Su hermoso Tom-Tom emerge en el Nueva York de los años veinte como un valiente alegato contra el racismo norteamericano. Vale la pena recordar el prefacio del autor, para explicarnos la simpatía que sintió Palés por Vandercook, predilección que traduce en algunos de los momentos de mayor intensidad estética del Tuntún. Pues allí el autor deplora la perpetuación de la esclavitud social, económica y espiritual en los Estados Unidos, tras la abolición de la nefasta práctica en 1865, a la vez que piensa su libro como un homenaje a la admirada raza negra.

Black Majesty recibe un homenaje directo de Palés en el título de uno de sus poemas más queridos, "Majestad negra". Homenaje que tiene sus ribetes paródicos, pues el poeta traduce el título de Vandercook para feminizarlo. La majestad oscura del explorador norteamericano es un rey: Henri Cristophe, el más notorio de los cimarrones de Haití, que desafió a Napoleón coronándose

primer rey de su país en 1811, tras haber proclamado la independencia en 1804. Si embargo, la belleza negra que celebra Palés emparenta de dos maneras con Cristophe: es reina, aunque tan sólo lo sea de la calle antillana (como tal, recibe un contundente nombre de abolengo africano: Tembandumba de la Quimbamba). También tiene alma cimarrona. La reina negra contonea su cuerpo al caminar, y su ritmo deviene metáfora: es danza, y danza liberadora. Los versos de "Majestad negra" son dignos herederos del "Son de la Ma Teodora", que - como nota agudamente Roberto González Echevarría - cimarronea el trabajo forzado hasta hacerlo baile gozoso. Aquí este son oral decimonónico de Santiago de los Caballeros, en Santo Domingo:

¿Dónde está la Ma Teodora?
 Rajando la leña está.
 ¿Con su palo y su bandola?
 Rajando la leña está.
 ¿Dónde está, que no la veo?
 Rajando la leña está.
 Rajando la leña está.
 Rajando la leña está.

Como la Ma Teodora, Tembandumba subvierte el esfuerzo del trabajo manual convirtiéndolo en ritmo, en celebración jubilosa y libertaria:

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.

Metáfora de la danza como libertad que estalla en la poesía palesiana en la "Plena del menéalo", genial parodia con la que el poeta conmemora la creación del Estado Libre Asociado en 1952, en la que la Mulata-Antilla, transformada en velero, cuca y desafía con su sensual danza al Tío Sam.

Ahora bien, sobre el reino negro de Cristophe evocado en Black Majesty Palés crea una parodia brutal, titulada "Lagarto verde", de la que cito un fragmento:

El Condesito de la Limonada,
juguetón, pequeñín... Una monada
rodando, pequeñín y juguetón,
por los salones de Cristobalón.
Su alegre rostro de tití
a todos dice: - Sí.
- Sí, Madame Cafolé, Monsieur Haití,
por allí, por aquí.

.....

¡Ah, pero ante Su Alteza
jamás oséis decir lagarto verde,
pues perdiendo al instante la cabeza
todo el fino aristócrata se pierde!

Y allá va el Conde de la Limonada,
con la roja casaca alborotada
y la fiera quijada
rígida en epiléptica tensión...
Allá va, entre grotescos ademanes,
multiplicando los orangutanes
en los espejos de Cristobalón.

La intención paródica se evidencia de entrada en el título "Lagarto verde", que en Puerto Rico evoca la frase "¡Lagarto sea!", con que popularmente se pretende exorcizar el maleficio de la sola mención de la palabra *serpiente*. El rechazo sugerido por la frase lo hace suyo el título palesiano: rechazo de la mentalidad colonizada, que pretende imitar al invasor hasta la ridiculez. La parodia encarna en un personaje histórico, representante de la nobleza cimarrona del reino haitiano. Según la describe Vandercook, la corte de Cristophe se sentaba en semicírculo frente al rey y la reina. La posición de cada noble se adjudicaba según el rango; cerca del rey se hallaban, entre otros, el Conde de la Limonada y el Duque de la Mermelada. Ambos títulos, ostentados por mulatos de refinada educación, correspondían a los nombres de municipios

bautizados así por los franceses. Lo que Palés se habrá reído ante nombres tales, cabe imaginarlo. Con su humor caribeño, tuvo que tomarlo a relajo, porque los nombrecitos no daban para mayor solemnidad. Y para ridiculizar al personaje, extremó su refinamiento a través del diminutivo y de los manierismos afrancesados, hasta la feminización.

Pero de entrada el poeta también parodia a Cristophe, nombrándolo con el aumentativo despectivo de "Cristobalón". El poema no sólo denuncia la imitación servil del colonizado ante los modelos metropolitanos, sino que también representa, según Rodríguez Vecchini, "el poder transformador de la palabra mágica, la vuelta al origen africano, a partir de la cual el 'fino aristócrata' pierde toda su afrancesada compostura y entra en un trance 'epiléptico' de grotescos ademanes que hacen que se multipliquen los 'orangutanes' en los espejos versallescios del palacio de Cristobalón". La alusión a estos espejos no es gratuita, y también proviene de un detalle del libro de Vandercook. Cuando, por su mal gobierno, las multitudes enardecidas atacan su palacio, la tradición cuenta que el rey, acorralado, gritó: "¡Están destrozando hasta los espejos que me reflejaban!". Y, antes de verse derrocado, se suicidó de un tiro en la cabeza.

Aunque el Tom-Tom de Vandercook no figure explícitamente en la biblioteca negra palesiana, no puede faltar, por las importantes huellas que ha dejado en el Tuntún de pasa y grifería. El libro narra las rebeliones de negros cimarrones en Surinam, contra hacendados holandeses e ingleses. Luego describe, con ambición etnográfica, la vida y las costumbres de los llamados *bush negroes* (negros del bosque): parentesco, organización social, tenencia de la propiedad, cultivo del cazabe, caza, pesca, artesanías, herencia, sistema de justicia, deidades, creencias religiosas. Pero comencemos por el título: Tom-Tom, que alude a los tambores como clave metonímica de la africanía. Vandercook explica que desde tiempos inmemoriales siempre hubo un éxodo gradual, secreto, de aquellos esclavos que no pudieron soportar más y se escaparon de las plantaciones, buscando refugio en la jungla. Los tambores les servían como medio de comunicación en la vastedad de la selva, llevando, como en el caso de los cimarrones haitianos cuya historia narra en Black Majesty, un

mensaje a los rebeldes aun bajo la vigilancia del amo blanco; mensaje cifrado que éste no podía entender.

Más allá de haber encabezado el título de su libro con la palabra *Tuntún*, evocadora de *Tom-Tom*, Palés se inspira en el libro de Vandercook para escribir la sección titulada "Tambores" de su poema "Intermedios del hombre blanco", de la que cito un pasaje:

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

Los oye el hombre blanco
perdido allá en las selvas...
Es un tuntún asiduo que se vierte
imponderable por la noche inmensa.

A su conjuro hierven
las oscuras potencias:
fetiches de la danza,
tótemes de la guerra,
y los mil y un demonios que pululan
por el cielo sensual del alma negra.

¡Ahí vienen los tambores!
Ten cuidado, hombre blanco, que a ti llegan
para clavarte su agujón de música.
Tápate las orejas,
cierra toda abertura de tu alma
y el instinto dispón a la defensa;
que si en la torva noche de Nigricia
te picara un tambor de danza o guerra,
su terrible ponzoña
correrá para siempre por tus venas.

En "El Tuntún de Palés y el Tom-Tom de Vandercook", Rodríguez Vecchini ha señalado oportunamente la originalidad del manejo palesiano del tema percusivo, al decir: "Como en Vandercook, los "Tambores" de Palés son una sinécdoque de la cultura africana. Pero Palés hace del instrumento de resistencia cultural, que sobrevive en la cultura mulata, un arma ofensiva y

amenaza con convertir la cultura penetrada y dominada en una cultura penetrante". Vandercook termina su libro vinculando el poder cohesivo del *tom-tom* en la selva de Surinam con el de los *spirituals* negros de los años veinte en los Estados Unidos, la única música verdaderamente auténtica que a su entender su país ha creado. Palés, por su parte, culminará el Tuntún con un poema posterior, de 1952, basado en el ritmo popular más difundido en el Puerto Rico de los años cincuenta: la "Plena del menéalo".

Pero la influencia del Tom-Tom de Vandercook en Palés asume otra dirección, esta vez sorprendente, y que trasciende las páginas del Tuntún para alcanzar su última poesía, la del ciclo de Filí-Melé. Me refiero a la constante transformación de la musa palesiana que he examinado en mi libro El barco en la botella: la poesía de Luis Palés Matos, de 1997, y que va desde la "Mulata-Antilla" del Tuntún de 1950 hasta poemas posteriores a dicho libro, como la "Plena del menéalo" (que de todas formas cierra el ciclo negro), "Puerta al tiempo en tres voces", "La búsqueda asesina", "Asteriscos para lo intacto" y los fragmentos "Qué hermoso" y "Te reconozco". Esta transformación perenne fue propuesta por Palés como programa poético en dos estrofas de "La búsqueda asesina":

Yo te maté, Filí-Melé: tan leve
tu esencia, tan aérea tu pisada,
que apenas ibas nube ya eras nieve,
apenas ibas nieve ya eras nada.

Cambio de forma en tránsito constante,
habida y transfugada a sueño, a bruma...
Agua-luz lagrimándose en diamante,
diamante sollozándose en espuma.

A partir de estos versos, podemos reconocer a la heroína mulata de la poesía palesiana como mujer-isla, mujer-tierra, mujer-barco, mujer-mar, mujer-bahía, mujer-árbol, mujer-astro, mujer-miel, mujer-nube, mujer-nieve, mujer-sueño, mujer-bruma, mujer-diamante, mujer-agua, mujer-luz, mujer-espuma... Y entender su naturaleza volátil como manifestación de *la pensée sauvage*

engendradora del mito, según Lévi-Strauss. Lo que coincide con una fuente más que probable para Palés: la de Ovidio. Pero al leer a Vandercook tenemos que añadirlo como una segunda fuente para el movimiento perpetuo de la amada palesiana. Pues el Tom-Tom contiene unas descripciones de la noción de ídolo en la cultura negra de Surinam que Palés no pudo dejar de aprovechar. Su autor explica que en la selva todas las cosas son elementos cambiantes del gran todo que es la naturaleza, y que, por lo tanto, "un ídolo no puede convertirse nunca en objeto de culto. ¿Cómo puede una estaca o una piedra poseer virtud alguna para una tribu que no reconoce una realidad estable en ninguna entidad material? ¿Particularmente si conciben la vida invisible como una en perpetuo estado de flujo y mutación?". ¿Acaso no recuerda esta noción libertaria del ídolo a la musa de Palés, que termina "Perdida y ya por siempre conquistada,/fiel fugada Filí-Melé abolida"?

Acabamos de esbozar un examen comparatista entre varios libros de la biblioteca negra palesiana y la poesía del Tuntún en el intento de descubrir el hilo conductor que guía al poeta en la utilización de sus modelos. El resultado nos revela un hilo conductor de diversas ramificaciones; la primera, aprovechar las posibilidades literarias de sus fuentes. En segundo lugar, parodiar las etnografías consultadas, socavando la solemnidad a través del humor y deconstruyendo la visión colonial del Otro. En tercer lugar, y como consecuencia de lo anterior, celebrar la africanía fundadora de la cultura antillana. Y por último, construir, más allá de la mimesis, un mito sobre esta arcadía negra desafiante de sucesivos coloniajes. Se trata de un caso más en el que las disciplinas de la literatura y la antropología se dan la mano en nuestra América mestiza.