

November 2017

## La poesía de Nicolás Guillén y Luis Palés Matos: en defensa de la herencia negra

Rocio Vélez Pesante  
*University of South Florida*, selkep@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usf.edu/etd>



Part of the [Other Languages, Societies, and Cultures Commons](#)

---

### Scholar Commons Citation

Vélez Pesante, Rocio, "La poesía de Nicolás Guillén y Luis Palés Matos: en defensa de la herencia negra" (2017). *USF Tampa Graduate Theses and Dissertations*.  
<https://digitalcommons.usf.edu/etd/7103>

This Thesis is brought to you for free and open access by the USF Graduate Theses and Dissertations at Digital Commons @ University of South Florida. It has been accepted for inclusion in USF Tampa Graduate Theses and Dissertations by an authorized administrator of Digital Commons @ University of South Florida. For more information, please contact [digitalcommons@usf.edu](mailto:digitalcommons@usf.edu).

La poesía de Nicolás Guillén y Luis Palés Matos: en defensa de la herencia negra

by

Rocío Vélez Pesante

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment  
Of the Requirements for the Degree of  
Masters of Arts  
College of Arts and Sciences  
University of South Florida

Major Professor: Madeline Cámara, Ph.D.  
Pablo Brescia, Ph.D.  
María del Mar López-Cabrales, Ph.D.

Day of Approval:  
November 2, 2017

Keywords: Cuba, Puerto Rico, Poesía, Identidad, África, Caribe, Negrismo, *Negritude*

Copyright © 2017, Rocío Vélez Pesante

## Índice

Resumen/Abstract .....	ii
Capítulo I: Los autores .....	1
Luis Palés Matos .....	1
<i>Tuntún de pasa y grifería</i> .....	3
Nicolás Guillén .....	7
<i>Sóngoro cosongo</i> .....	10
Capítulo II: Contextos históricos y literarios .....	13
Nicolás Guillén .....	13
<i>Motivos de son</i> .....	15
Luis Palés Matos .....	18
Crítica a Palés Matos .....	18
Capítulo III: La gran conversación: negrismo vs <i>Negritude</i> .....	28
Luis Palés Matos y Nicolás Guillén en la <i>Negritude</i> .....	35
Luis Palés Matos .....	35
Nicolás Guillén .....	38
Capítulo IV: Dialogando con los poemas: música e imágenes .....	43
Luis Palés Matos .....	43
Nicolás Guillén .....	47
Conclusiones .....	55
Obras citadas .....	60

### **Resumen/Abstract**

Este trabajo de investigación explora una selección de poemas de los autores Nicolás Guillén (Cuba 1902-1989) y Luis Palés Matos (Puerto Rico 1899-1959) para demostrar como ambos contribuyeron a la discusión sobre la herencia negra en la identidad de sus respectivos países, si bien, sus obras tuvieron una diferente recepción. También nos proponemos probar que, aunque ambos han sido estudiados más como autores de la corriente negrista dentro de la poesía caribeña hispana, algunos de sus poemas pueden ser leídos desde las perspectivas del pensamiento de la *Négritude*. Por último, mediante un análisis tropológico determinaremos qué figuras retóricas predominan en el discurso de los poetas. Como conclusión, esperamos ratificar el importante lugar que ambos ocupan para entender la herencia africana viva en esas tierras.

## Capítulo I: Los autores

### Luis Palés Matos

El poeta puertorriqueño Luis Palés Matos nació en el sur de la isla borinqueña en el pueblo de Guayama en el 1898. Proveniente de una familia pobre, cuyos padres Vicente Palés Anés y Consuelo Matos Vicil, eran poetas. De los seis hermanos de Palés Matos, cinco sobrevivieron la infancia, de los cuales todos heredaron el don de la poesía. Después de la muerte de su padre en el 1913, Palés Matos dejó la escuela superior por un trabajo que le permitiera apoyar a su familia económicamente. Según declara Mercedes, aunque Palés Matos nunca regresó a terminar sus estudios superiores, continuó educándose por medio de los libros que encontraba en la biblioteca local. Este compromiso con su educación lo llevó a ser asistente de maestro en su juventud, y ya en el 1914 comenzó a publicar artículos en los periódicos del área (Mercedes 227-29).

Mercedes afirma que “en 1915, a la edad de dieciséis años, [Palés Matos] publicó *Azaleas*, su primer libro de versos. Este libro que comenzó a escribir antes de los catorce años, muestra la influencia poética en el novel escritor de Rubén Darío, Julio Herrera Reissing y Leopoldo Lugones”. La influencia de estos poetas modernistas en su libro de versos resultó en que su primer libro perteneciera “al periodo inicial del Modernismo Latinoamericano”. En los años 1916 y 1917 Palés Matos hizo un viaje por todo Puerto Rico recaudar para poder crear y publicar la *Revista de Indias*. El viaje y la recaudación de fondos lo hizo junto con Luis Muñoz Marín, alguien que era amigo de Palés Matos (Mercedes 228-229). Luis Muñoz Marín tendría una gran importancia en la

historia y la política de Puerto Rico por haber llegado a ser el primer gobernador de la isla electo por el pueblo puertorriqueño y por haber accedido al estatus neo-colonial de “Estado Libre Asociado” en el 1952 con Estados Unidos.

En el 1918, Palés Matos se casó con Natividad Suliveres, quien le dio su primer hijo, Eduardo, justo antes de morir en el 1919 de tuberculosis. Después de la muerte de su esposa, Palés Matos se muda para la capital donde conoció a María de Lourdes Valdés Tous, con quien se casó en el 1930 (Mercedes 230). En el 1920, Luis Palés Matos publicó su segundo libro de versos llamado *El palacio en sombras*.

Palés Matos tuvo gran interés por la política de Puerto Rico y Mercedes afirma que en el 1929 él “viajó por toda la isla promoviendo la independencia de Puerto Rico” (231). Tomás Blanco destaca que Palés Matos fue una persona activa que tuvo una gran cantidad de posiciones laborales:

A list of Pales' jobs is illuminating. He has been a lawyer's clerk in Guayama at \$20 a month; a draftsman's apprentice in a government irrigation bureau; the postmaster of a small town for three days; a rural teacher; a clerk for the Fajardo Sugar Corporation; the editor of *El Pueblo*, a small newspaper in the town of Fajardo; municipal secretary in the same town; secretary of a Bureau of Social Welfare in San Juan; secretary of the Insular Bakers' Association; sergeant-at-arms of the Insular House of Representatives; and, lastly, secretary to the president of the Senate. (74)

Aparte de estas posiciones, también fue “poeta en residencia” en la universidad de Puerto Rico recinto de Río Piedras (Mercedes 230). Después, ocurre la publicación de su tercer libro de poemas *Tuntún de pasa y grifería* con el que ganó el “primer premio de literatura del Instituto de Literatura Puertorriqueña” (Mercedes 231). Este libro de poemas también se convirtió en “la primera

expresión cultural que idealiza el cuerpo negro y mulato como la inscripción categórica para cuestionar las consecuencias políticas del capitalismo y el colonialismo” (Rivera Casellas 633). En el 1942 muere su hijo Eduardo y en 1948 Palés Matos sufre su primer infarto y en el 1958 muere su primera nieta, Verónica. En este punto en su vida, Palés Matos habría sufrido unos eventos dolorosos en su vida personal. El apego a su nieta desde el nacimiento hizo que su muerte lo llevara a un grave estado de tristeza. Para ayudarlo, sus amistades Muñoz Marín y Antonio Colorado, tuvieron que sacarlo a fuerza de su casa y de Puerto Rico para visitar las islas menores caribeñas que tanto había mencionado en sus poemas pero que hasta el momento no había visitado. A un año de la muerte de su nieta, Luis Palés Matos muere de un infarto en la Clínica Mimiya en Saturce en el 23 de febrero de 1959. Sus familiares confiesan que en sus últimos momentos dijo, refiriéndose a su nieta: “Es mejor que me muera porque así voy a ver a Verónica nuevamente” (Mercedes 232).

### ***Tuntún de pasa y grifería***

*Tuntún de pasa y grifería* (1937) comienza con los sonidos de un tambor que con su ‘tun’ ‘tún’ clarifica que habrá “bochinche de ñañiguería” y que traerá “el cacareo de maraca/ y sordo gruñido de gongo” (87). Estas onomatopeyas que le dan vida a los poemas de Luis Palés Matos rompen con el silencio para darle el espacio negado a lo negro, a lo africano y a lo mestizo dentro de la cultura puertorriqueña. Por medio del sonido, Palés Matos evoca la música de la plena y por medio de sus temas se evoca la central azucarera, dándole un mensaje de unidad nacional y antillana. Este mensaje de unidad se escribe durante grandes tensiones de libertad de expresión antiamericana en Puerto Rico, no solo dentro de la política, sino también en las artes. Dentro de

los parámetros legales impuestos por la colonización americana, Palés Matos irrumpe con sonidos la ilusión de un Puerto Rico blanco, sumiso y aislado, para teñirlo de sus verdaderos colores.

La poesía negrista de Palés Matos revolucionó las tendencias artísticas de la isla y del Caribe, antecediendo la obra de poetas como el cubano Nicolás Guillén y a la poesía “negra” de los escritores afro americanos (Puleo 94). Palés encuentra una vía de expresión en el negrismo en el que utiliza, principalmente, la onomatopeya para hablar de la cultura y el folklor de los negros y mulatos en la sociedad (Professor M. Cámara). Esta figura retórica en Palés Matos alude a los ritmos de la plena, una música asociada con la lucha y la resistencia.

*Tuntún...* está compuesto por 25 poemas, cada uno de ellos con onomatopeyas como ñam-ñam (99) del poema con el mismo nombre, o como en el poema “Falsa canción del baquiné”: “-Coquí, cocó, cucú, cacá” (130). En el poema “Danza negra” la onomatopeya es repetida en casi cada estrofa haciéndola, además, una anáfora importante que resalta la poesía del negrismo:

Calabó y bambú.

Bambú y calambó.

El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú.

La Gran Cocoroca dice: to-co-tó. (95)

Además de la evidente onomatopeya, hay mensajes indirectos y sutiles de naturaleza política. El primer poema del libro se titula “Preludio en Boricua” y dice: “(Mañana serán accionistas/ de cualquier ingenio cañero/ y cargarán con el dinero...)” (88).

Al momento en que *Tuntún...* se recopila en un libro, Palés Matos llevaba desde el 1918 escribiendo poesía social bajo el escrutinio del gobierno ya que, desde la colonización americana del 1898, los puertorriqueños de ideales anticolonialistas padecieron las persecuciones del



gobierno estadounidense. Además, en las primeras décadas de colonialismo y “con la aprobación en los Estados Unidos del acta de espionaje del 1917 y el acta de sedición del 1918, nuevos mecanismos fueron añadidos para la persecución política de “radicales” (Bosque-Pérez 18). Junto a estas medidas hubo numerosas leyes, organizaciones, actas y demostraciones, para asegurar que el país permaneciera siendo una colonia. Estos métodos fueron parte de las técnicas utilizadas para la supresión, entre las que se encontraba la enseñanza de un miedo continuo sobre cualquier ideal independentista, la desinformación sobre países independientes con el objetivo de tener modelos fallidos, la persecución política y una proliferación de una falsa identidad nacional.

Dentro de este contexto histórico, la versión oficial de lo que era Puerto Rico, sería manipulada por sus nuevos colonizadores los Estados Unidos. Estos tenían como meta borrar lo hispano y lo antillano de la identidad de esta isla. Este proceso podemos llamarle de aculturación, según la definición usada por Fernando Ortiz, de quien luego usaremos el término transculturación. Sobre lo primero dice que es “el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género” (*Catauro* 86).

Este proceso de robo de identidad en Puerto Rico ha sido señalado por Milleti cuando declara que: “la mayoría de los recursos económicos y al igual que el esfuerzo humano que fueron utilizados en la educación en los primeros 30 años de la colonización americana fueron dedicados a la meta de hacer de los puertorriqueños de hispano-parlantes en anglo-parlantes” (Milleti 57). Acciones a favor de la prosperidad económica, educacional o hasta el reconocimiento del país y sus habitantes, fueron echadas al lado.

Para el 1898 y a 25 años desde la abolición de la esclavitud en Puerto Rico del 1873, el negro y el mestizo aun luchaban para que su lugar en el país fuera validado. Esta integración se

agravó: “during the 1940's and 1950's, the Puerto Rican government deliberately suppressed Palés' new ideas of a mixed culture in order to stress social harmony on the island” (Puleo 96). Estas medidas continuarían y tendrían un efecto trascendental en la imagen que tienen los puertorriqueños de su propia identidad nacional. Dentro de este contexto, la onomatopeya palesiana se convierte en una forma disimulada, pero efectiva, para dar un mensaje en contra del discurso oficial.

Hubo respuesta social a la poesía de Palés Matos, aunque no la esperada en una isla caribeña. No es solo el gobierno el que intenta suprimir este llamado a la unidad antillana y negar cualquier intento de unidad nacional, sino que también los mismos puertorriqueños elitistas siguen los planteamientos oficiales del gobierno. Gus Puleo afirma que “Palés Matos "painted" the Caribbean with his Afro-Antillean poems and his view of the Hispanic Caribbean as an ethnic mixture of races and cultures, theories which troubled many "European-based" Puerto Rican intellectuals” (92).

Antes de la publicación de *Tuntún de pasa y grifería*, Palés Matos había publicado en el 1917 el poema “Danza negra” que exploraba el tema de la herencia negra en Puerto Rico (López-Baralt 142). También en su libro *Azaleas* se puede defender como Palés Matos ya mostraba a sus 17 años un interés en la historia del negro en Puerto Rico. Victor Figueroa analiza que en el poema “La guajana” del libro *Azaleas*, la flor de la caña es un símbolo que puede aludir a la esclavitud. El poema dice:

En su pesadumbre de esfuerzo perdido,  
de una neurastenia lánguida, eternal,  
tiene la elocuencia sutil del olvido,  
y un sugestionismo lúgubre y fatal. (*La poesía* 65)

Sobre estas líneas Figueroa estipula que la flor de caña: “is described as arising “en la pesadumbre de su esfuerzo perdido”, one cannot help but link that “sorrow of wasted effort” to the relentless work and dire conditions of sugar cane workers” (249). Una imagen de la que Palés Matos estaría familiarizado por su vida en un pueblo de Guayama donde, según Duany, este pueblo era parte del grupo de pueblos donde había más concentración de esclavos y “it was these lowlands that an Afro-Puerto Rican subculture evolved among the rural proletariat of the plantations, as opposed to the highland hacienda communities” (189- 90). Figueroa continúa evaluando el poema de Palés Matos “La guajana” para decir que “by focusing on the plant itself, rather than on the workers, Pale’s subtly expands the reader’s attention from the human realm to the larger realm of nonhuman nature, whose vitality is also squeezed by the sugarcane monoculture system” (249).

Ya este tipo de poesía que aludía a la esclavitud, como con “La guajana”, que también hablaba del mestizaje o directamente del negro como en “Danza negra”, Palés Matos había creado crítica hacia su trabajo, no solo en el sentido artístico sino también en el aspecto personal y social.

## **Nicolás Guillén**

Nicolás Guillén nació en el 1902 en la provincia de Camagüey (Allen 29). Los padres de Guillén fueron Argelia Batista Arrieta y Nicolás Guillén Urra, ambos mulatos, le dieron una crianza católica (Maza 354). Su padre, que fue senador de Camagüey durante el 1909 al 1913, fue una gran influencia literaria para Guillén ya que lo expuso a una literatura variada e internacional (Mazan 354). En el 1917 su padre fue asesinado por soldados del partido político en un evento

que luego fue conocido como “La Chambelona” (Mazan 354). Aun bajo el dolor de la pérdida de su padre, en el 1918 empieza trabajando como tipógrafo en el periódico cubano *El Nacional*. Ya para el 1920 publica sus primeros versos en la revista *Camagüey Gráfico*. El efecto de sus poemas en esta publicación fueron tales que la revista *Castalia*, una revista de la Habana, cuya exposición a las letras en la capital dio a que Paulino Báez, editor de dicha revista, lo incluyera en la lista de *Poetas jóvenes de Cuba*” en el 1923 (Cervantes Virtual I np).

Guillén se mudó a la capital para estudiar leyes en la Universidad de la Habana, pero para finales del 1920 tuvo que abandonar la carrera por falta de fondos para seguir viviendo en la Habana. A su regreso a Camagüey, Guillén trabajó como editor en la revista *Lis*. Para el 1926 regresa a la Habana para el 1926 donde empieza a escribir en la sección “Ideales de la raza” en el *Diario de la marina*, de cuya participación hablaremos en más detalle más adelante. Después de publicar *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro cosongo* (1931), Guillén se ve involucrado en el 1933 en las huelgas en contra del dictador Machado, su caída y la incertidumbre del país una vez el dictador ya no estaba en el gobierno. Ya para el 1934 publica *West Indies LTD* viaja a México y a España. En España se une al partido comunista, acción que repite una vez llega a la Habana en el 1938. Del 1953 hasta el 1959, Guillén vivió en exilio y viajó por diferentes países europeos como también estuvo en Argentina. La UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos) contó con Guillén como primer director (Maza 355- 57). Fernández Guevara menciona que “Guillén fue el primero en recibir el Premio Nacional de Literatura de Cuba en 1983 y fue nombrado como Poeta Nacional de Cuba por Fidel Castro” (np).

Guillén nace, al igual que Palés Matos, en un año de gran importancia política en sus países. Palés Matos en el 1898 con el Tratado de París y la invasión estadounidense. Con Guillén en el 1902 fue cuando Estado Unidos se va de Cuba dejando funcionando desde el 1901 la Enmienda

Platt. Guillén nace en una república que “aunque limitada en su ejercicio soberano por la Enmienda Platt, adoptó un esquema liberal oligárquico para el que la nueva ciudadanía – surgida en la movilidad social y política de las guerras de independencia y del espacio público autonomista – no estaba preparada” (Rojas 244). El contexto de las obras de Guillén, se da en un ambiente de aceptación, de concientización y de enfrentamiento a los problemas de esta falta de conciencia de las etnias que forman la Cuba después de su liberación como colonia española, y con la amenaza continua de Estados Unidos.

El principio de los 1900 en Cuba viene cargado de eventos sociales que han determinado las relaciones entre los diferentes grupos sociales y fenotípicos. Laremont nos recuerda que después de la “revolution in 1898, two events took place that would frustrate the hoped-for political and social empowerment of Africans in Cuba” (Laremont 19). Este sería el gran número de emigrantes españoles del 1898 al 1929 como forma no oficial de blanquear a Cuba y el segundo, sería la llegada de los americanos con propósitos de negocio (Laremont 19). Esta llegada de diferentes inmigrantes a Cuba cambió “the demographics and racial politics of the new Cuban nation” (Laremont 20).

Es importante notar que para el 1920, el género musical del son, se hace popular en toda la isla de Cuba, y fuera de la isla el jazz y los blues (Évora 59). Según Katia Viera, los críticos de Guillén valoraron que sus poemas reflejaran lo cubano: “valoraron los estrechos vínculos del poeta con el son, la importancia que le concedía al ritmo, la concepción de una poesía mulata <<negra>> o <<afrocubana>> [...], los parentescos estéticos entre el poeta y otros escritores cubanos o extranjeros” (32).

Los 1920 fueron muy importantes en el desarrollo movimientos y conversaciones científicas como literarias del tema de la influencia del negro en la Américas. Como señala Évora,

entre los 1925 hasta los 1935, aproximadamente, se ve una actitud a favor resaltar la cultura negra, no solo en el Caribe sino también en Estados Unidos (59). Ejemplo de esto es el *Harlem Reinassance*, “que examinó el sueño norteamericano desde la perspectiva de la familia negra, un movimiento que comenzó en el 1919 y culminó en 1929” (Évora 59).

En los años del 1940 se sigue valorando los poemas de Guillén por su semejanza al son, pero esta vez también se le juzga por ser capaz de reflejar la nación cubana del momento en el ámbito social. Su poesía fue asociada a los problemas de inclusión del negro en la cultura, como en la formación de la identidad nacional. En el 1930 como en los 1940 se le añadía un valor a aquello que reflejara algo latinoamericano, en especial a lo que aluda a una conexión (Viera 32).

### ***Sóngoro cosongo***

*Sóngoro cosongo* fue publicado en el 1931 y este libro sí tiene un prólogo escrito por el mismo Nicolás Guillén, una voz lírica que se identifica en primera persona como el mismo autor. Este se declara en contra de la importancia de un prólogo, porque prefiere dejar que su trabajo hable solo y darle un significado único al mensaje de los poemas. En resumen, la idea del prólogo es que la historia del negro ha sido contada por personas que no han pasado por las experiencias del negro y el mestizo. Esta historia no tiene un extra locutor, este libro le da voz a las experiencias del negro dejando que el mismo se exprese. El prólogo del negro en el Caribe ha sido la esclavitud, y los poemas de Guillén le dan otra dimensión a esa historia de los esclavos y la esclavitud ya que humaniza la experiencia esclava. También le añade otro nivel a la historia económica de la producción de azúcar.

Guillén admite no ignorar la crítica que “les repugnan a muchas personas, porque ellos tratan asuntos de los negros del pueblo” (16). Con esta oración hace claro el tema de sus poemas,

como también nos hace consciente de las críticas que circulaban sobre su trabajo por el mensaje que expresa. Esta opinión en vez de desalentar al poeta, le da ánimos para seguir, algo que refleja cuando dice que las malas opiniones le alegran porque “eso quiere decir que espíritus tan puntiagudos no están incluidos en mi temario lírico” (16). Guillén, en el prólogo, reconoce la crítica que pudieran tener sus poemas, aun así, escribe. Esta actitud defensora pudiera tener ecos con el manifiesto de Langston Hughes del *Harlem Renaissance*, un movimiento social, cultural y artístico en New York en Estados Unidos en los 1920, movimiento del que hablaremos más adelante. Este manifiesto de Hughes fue publicado en 1926, cinco años antes de la publicación de *Sóngoro cosongo* y este prólogo de Guillén. Guillén refleja esta misma actitud de Hughes, en el que el trabajo sobrepasa la opinión de quienes están en contra de una poesía negra o mestiza.

Guillén y Hughes ya eran amigos desde el 1930, y pensar en alguna influencia artística entre ambos, pudiera ser posible. Kaup menciona que “Hughes and Guillén met twice in Cuba, in 1930 and 1931 (they would meet a third time in Spain in during the Spanish Civil War, and again in New York in 1949)” (92). Además de esto Hughes "had one crucial recommendation for Guillén- that he should make the rhythms of the Afro-Cuban son, the authentic music of the black masses, central to his poetry, as Hughes himself had done with blues and jazz” (92).

En su manifiesto, Hughes menciona que, si la gente le gusta su poesía, bien, y si no, también: “If colored people are pleased we are glad. If they are not, their displeasure doesn't matter either” (694). Que el arte no podía depender de la opinión de otros. Para Hughes lo más importante era enfocarse en que “we build our temples for tomorrow, strong as we know how, and we stand on the top of the mountain, free within ourselves” (694). Hughes también expresa que “an artist must be free to choose what he does, certainly, but he must also never be afraid to do what he must choose” (694). Guillén refleja esta misma actitud frente a la crítica que recibirá sus poemas

mestizos en *Sóngoro cosongo*.

En *Motivos de son* en el 1930 y su publicación en el *Diario de la marina*, se ve gracias a los artículos a su alrededor, y en la sección del periódico donde fueron publicadas, que las palabras de Guillén tenían un apoyo de creación literaria y crítica dentro de un diálogo de la igualdad dentro de la academia, las letras y la sociedad, aunque el poeta también se queja de que a algunos no les guste su mensaje.



## Capítulo II: Contextos históricos y literarios

### Nicolás Guillén

Guillén deja claro en su prólogo en *Sóngoro cosongo* “que estos son unos versos mulatos” y luego afirma que “el espíritu de Cuba es mestizo” (17). Por medio de su prólogo reitera la importancia de la aportación de negro en la cultura cubana y que el mestizo es Cuba. Hasta este momento no había declaraciones que consideren el mestizo como la esencia de Cuba. Poco después, académicos como Fernando Ortiz empezaron a estudiar todas las influencias que formaban el Caribe y Latinoamérica. En el 1923 Ortiz publicó su primera publicación de *Catauro de cubanismos* que era un estudio lingüístico de Cuba. En este estudio él “ofrece un modelo para la representación de las múltiples voces que integran la cubanía. [...] Ortiz postula una autonomía idiomática basada en antecedentes africanos o indígenas mediante el procedimiento comparativo propio de la filología de los siglos anteriores” (Salto 35).

Este trabajo es el comienzo de Ortiz en intentar construir y añadirle a la cubanía ya existente aquellas palabras de origen africano. Ortiz se enfocó en lo criollo y en “la necesidad de “un plan integral hispano americano”, que debía superar la mera “tarea de acopio” de localismos o regionalismos y abarcar, en cambio, el registro de la heterogeneidad propia del mundo americano” (Salto 33). En cambio, Guillén antecede a Ortiz en declarar que Cuba es mestiza. Los poemas de

Guillén muestran lo africano en Cuba y va un paso más allá e incorpora el mestizaje en la identidad de Cuba. La *transculturación* que propondría Fernando Ortiz en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* publicado en el 1940, propone que “la transculturalidad indica los procesos de hibridación, las desterritorializaciones y reterritorializaciones culturales, y constituye el lugar de la negociación entre lo ajeno y lo propio” y esto “contribuye a superar barreras culturales o al menos a reflexionar sobre ellas y, con esto, superar prejuicios eurocentristas” (De Toro 3-4). Con esto también declaraba a Cuba como país mestizo y en su discurso “Los factores humanos de la cubanidad” Ortiz declara que:

Los negros trajeron con sus cuerpos sus espíritus... pero no sus instituciones, ni su instrumentalario...No hubo otro elemento humano en más profunda y continua transmigración de ambiente, de cultura, de clases y de conciencias. Pasaron de una cultura a otra más potente, como los indios; pero estos sufrieron en su tierra nativa, creyendo que al morir pasaban al lado invisible de su propio mundo cubano; y los negros, con suerte más cruel, cruzaron el mar en agonía y pensando que aún después de muertos tenían que repararlo para revivir allá en África con sus padres perdidos.... (Ortiz 10-11).

Guillén deja claro en su prólogo de *Sóngoro cosongo* que, “una poesía criolla entre nosotros no lo será de un modo cabal con olvido del negro” (17). Para Guillén esto más que versos criollos, son versos mulatos. Aparte de esto él tiene la esperanza de algún día ver a una Cuba unida como pueblo y no por el color de la piel.

En el 1939, y como introducción de los 40, Fernando Ortiz en su discurso “Los factores humanos de la cubanidad” es un buen reflejo de la actitud de reflexión del cubano que busca entender su esencial para entender la cultura cubana actual. Con gran énfasis en el querer ser

cubano, con conciencia de la herencia. Una herencia que forma muchas etnias, proclamando que “Cuba es un ajiaco” (3). Una visión de Cuba que no niega al negro de África ni su sufrimiento como esclavos. Ortiz dice al respecto que “Se ha dicho repetidamente que Cuba es un crisol de elementos humanos. Tal comparación se aplica a nuestra patria como a las demás naciones de América” (3). Guillén considera que la metáfora del ajiaco va con esa visión de un país que ha llegado a ser lo que es gracias a las contribuciones de muchas culturas y dice:

¿Qué es el ajiaco? Es el guiso más típico y más complejo hecho de varias especies de legumbres, que aquí decimos “viandas”, y de trozos de carnes diversas, todo lo cual se cocina con agua en hervor hasta producirse un caldo muy grueso y succulento y se sazona con el cubanísimo ají que le da el nombre. (3)

Ortiz aclara que ese ajiaco es cultural como también es lingüístico y que “Lo característico de Cuba es que, siendo ajiaco, su pueblo no es un guiso hecho, sino una constante cocedura” (5). Ortiz reflexiona sobre el mestizaje cultural en el pasado y el que aún sigue modificando la cultura actual de Cuba.

### ***Motivos de son***

Los 8 poemas que componen *Motivos de son*, fueron publicados por primera vez el 20 de abril de 1930 en el *Diario de la marina* en la sección “Ideales de la raza”. Esta primera edición no tenía un prólogo con el que evaluar la opinión de quien lo escribió, solo, o como dentro de su contexto social. Pero el hecho de que fue publicado en un periódico en Cuba muestra como el tema del negro comparte de la sociedad, estaba presente en diarios, y la conversación del pueblo. Esta no fue un caso aislado, pues antes del 30 de abril de 1930, la sección “Ideales de la raza” ya

formaba parte recurrente del *Diario de la marina*. Alrededor de los poemas de Nicolás Guillén, había tres artículos, actuando como un tipo de prólogo a *Motivos de son*. Como mensaje crítico a la sociedad, tenemos tres artículos, dos escritos por Gustavo E. Urrutia y uno escrito por Lino D'ou.

Gustavo E. Urrutia, reconocido escritor sobre la situación del negro en la sociedad cubana, como también fue editor del *Diario de la marina*. Escribió los artículos “Incidencia y reflexión” y “Entre nosotros” que aparecen a los lados de *Motivos de son* en la sección “Ideales de la raza” empezó en el 1928 y siguió apareciendo en el *Diario de la marina* hasta el año 1933 (Laremont 24). En estas secciones tanto Urrutia como otros escritores, tal como se ve en el artículo del 1930 con los poemas de Guillén, escribían artículos y otras piezas que abogaban por la aceptación del mestizaje cultural y la justicia económica de aquellos negros que ya eran libres (Laremont 24). Con este mensaje también abordaban el significado de la cubanidad y la aceptación de su diversidad (Laremont 24). Laremont y Yun estipulan que este grupo de escritores que publicaban en la sección “Ideales de la raza” “concluded that “decendants of Martí” (criollos) and the “decendants of Maceo” (mulattoes or blacks) were to be included in the definition of what it meant to be Cuban” (Laremont 24). Halando de un pasado que aún estaba vivo en las personas del principio de los 1900, estos escritores rescataron dos héroes nacionales que a su vez representan juntos como separados la realidad étnica de Cuba. Dos luchadores que pelearon por un nuevo Cuba libre, y con igualdad.

En “Incidencia...”, Urrutia habló de la igualdad que debe existir entre “el cubano blanco” y el “cubano negro”. En una parte menciona que para el autor “es tan torpe llevar el elemento racial a los problemas políticos como eliminarlo de los sociales. A [su] juicio existe un grave error técnico en la organización global de nuestro pueblo, que consiste en haber establecido igualdad

civil y política sin hacer nada práctico y decisivo para acabar con los distinguos por motivos del color” (38). Este artículo habla constantemente de la necesidad de cambiar la forma en que la sociedad piensa, opinando que no se puede ignorar la presencia del cubano negro en la sociedad y dividir la sociedad por el color de piel.

En el otro artículo de Urrutia, “Entre nosotros”, habla del crédito, reflejo de una opinión a favor de la relación entre la armonía social con lo económico. Para que la sociedad cubana disfrutara de una cultura con igualdad, la igualdad debía ser otorgada en todos los sectores del gobierno, incluyendo el económico. La sección de “Ideales de la raza” del *Diario de la marina* precisamente se “dedica a mostrar el adelanto sociocultural del negro cubano, tribuna abierta donde se discutían los problemas que impedían el pleno disfrute de los derechos otorgados por la constitución de la Republica” (Robaina 99).

El tercer artículo al lado de *Motivos de son*, es “Espingando en la inquietud” escrito por Lino D’ou. D’ou era teniente coronel de la armada de los mambí, con su nombre oficial de Ejército Libertador de Cuba de finales de los 1800. Además de escritor, D’ou fue miembro de la casa nacional de representantes y miembro de la Abakuá, una fraternidad de hombres afroamericanos (Miller 150). En este artículo D’ou habla del efecto negativo de la inquietud y reflexiona que “la inquietud es, de algún modo, la espera sin voluntad de la decisión del destino” (38). El autor estipula la importancia de las aportaciones del negro en la lucha por la independencia de Cuba. Dando un mensaje positivo al negro, al mestizaje, a la unión, y los aportes sociales y artísticos de esta unión.

Estos tres artículos demuestran una corriente de pensamiento de apoyo a favor de la igualdad e inclusión del negro y mestizo en la sociedad cubana. Ya se estaba hablando en Cuba sobre la igualdad de la población cubana como una sola.

## **Luis Palés Matos**

En la primera edición de *Tuntún de pasa y grifería*, el prologuista fue el historiador y filólogo español Ángel Valbuena Prat. En su prólogo titulado “Sobre la poesía de Luis Palés Matos, y los temas negros” da un resumen de las tendencias de la poesía negrista en las Antillas y en Estados Unidos. Valbuena Prat da una lista de crítica positiva, como también explora la posibilidad de influencias estilísticas en la segunda etapa de poesía negrista en Palés, como la poesía de Vachel Lindsay o Langston Hughes. Pero Valbuena Prat defiende que Palés Matos:

“desentendiéndose de toda influencia llega a la entraña de los motivos negros en esos bailables ligeros, irónicos, verdaderas obras maestras del género, que se llaman “Lamento”, “Danza negra”, “Candombe” [...]. El ambiente del paisaje puertorriqueño – hálito sofocante de animalejos- es el marco adecuado a esos ritmos de machaque de timbal. (82)

En la tercera salida del libro *Tuntún de pasa y grifería*, Mercedes López-Baralt asegura que “la difusión de la poesía negra palesiana en el país -primero a través de las ediciones de Onís y de Arce- y su éxito, han contribuido sin duda al dilatado proceso de la toma de conciencia de la identidad cultural del puertorriqueño” (López-Baralt 42). Ambos prologuistas, del 1937 al 1991 ven favorable el marco social y cultural en que se publica *Tuntún* ... por crear una plataforma con la que retar la identidad de la nación puertorriqueña.

## **Crítica a Palés Matos**

Artículos con temas como “El llamado arte negro no tiene vinculación con Puerto Rico” o “La broma de una poesía prieta en Puerto Rico”, enmarcan la crítica directa que recibió Palés

Matos sobre su poesía negrista. La base de la crítica inicial se enfocaba en desmentir las contribuciones africanas en Puerto Rico al punto en que proponía Palés Matos.

Con ello vino la crítica al tema del negro en la sociedad puertorriqueña dentro de la academia, el gobierno y hasta de la elite blanca en Puerto Rico. La oposición se concentró en tres grandes temas: primero el hecho de que su tez blanca de Palés Matos le quitaba legitimación a su trabajo y a su mensaje; segundo, el percibido tono racista de Palés Matos por el uso de la caricaturización del negro; y tercera, el rechazo de todo lo negro dentro de la cultura puertorriqueña.

Para empezar, el público de *Tuntún...* le dio a Palés Matos la identidad de blanco por su aspecto físico, haciéndolo pasar por un impostor que se apodera de una voz y herencia negra que no le pertenece. Después de siglos de mestizaje, se pasó a desacreditar la voz de un puertorriqueño por no tener las características fenotípicas ‘específicas’, y esto es en hecho, negar la sangre negra en la mayoría de sus habitantes, sin reflejar una percepción absoluta de las etnias presentes en la herencia viva de Puerto Rico.

Esta herencia negada al negro es explorada por el poeta del puertorriqueño Fortunato Vizcarrondo “¿Y tu agüela, aonde ejtá?” publicado en los 1940 que critica como nuestra “abuela negra” es escondida en la cocina y que solo se deja ver al público la herencia de familia blanca. Por tanto “it would be unfair to categorize the Puerto Rican Palés Matos as a “white” man since he is a Caribbean person who most likely come from a family of mixed heritage” (Puleo 94).

El trabajo de Palés Matos fue desvalorizado solo por el hecho de no tener la autenticidad del color como factor de las vivencias. La crítica era el que determinaba si una persona era lo suficientemente negro como poder hablar del negro en su país, y esta experiencia fue vivida también por Langston Hughes. El mismo autor devela en su poema “The Negro Artist and the

Racial Mountain” que otros americanos negros criticaban su autoridad para hablar de las experiencias del negro en Estados Unidos:

Most of my own poems are racial in theme and treatment, derived from the life I know. In many of them I try to grasp and hold some of the meanings and rhythms of jazz. I am as sincere as I know how to be in these poems and yet after every reading I answer questions like these from my own people: Do you think Negroes should always write about Negroes? I wish you wouldn't read some of your poems to white folks. How do you find anything interesting in a place like a cabaret? Why do you write about black people? You aren't black. What makes you do so many jazz poems? (Hughes 694)

Patterson agrega que por los poemas de Hughes “serious white critics ignored him, less serious ones compared his poetry to Cassius Clay doggerel, and most black critics only grudgingly admired him. Some, like James Baldwin, were downright malicious about his poetic achievement” (np). James Baldwin (1924-1987), que fue un escritor y crítico, escribió un artículo para el New York Times donde “concluded by saying that [Langston Hughes] “is not the first American Negro to find the war between his social and artistic responsibilities all but irreconcilable” (Baldwin 205). Unos años después en una entrevista, Baldwin opinó que tampoco consideraba que Hughes sería el último poema negro en escribir sobre los problemas y las injusticias. Pero lo critica al decir que “it demans a great deal of time to write, it demands a great deal of stepping out of a social situation in order to deal with it. All the time you're out of it you can't help feeling a little guilty that you are not, as it were, on the firing line” (Baldwin 205-06). No solo desacreditar la labor de Hughes en el movimiento de *Harlem Renaissance*, sino que también propone que, como escritor, no tiene tiempo a vivir las experiencias reales del negro o hacer algo a favor de lo que critica en la sociedad. Este periodista alude que su forma de involucrarse con la comunidad negra es mínima y desacredita



su labro a favor del negro y desacredita la experiencia negra del mismo Hughes. Esta experiencia negra era parte de esencial de sus poemas en el *Harlem Renaissance*. Hughes era un hombre negro estadounidense, cuya poesía tuvo un significado trascendental en la voz del negro, y esto no lo salvó de la crítica que descreditaría hasta la tonalidad de su tez y su experiencia como tal, como retos a su derecho a expresarse.

Palés Matos fue la persona que tenía que hablar de la identidad negra en Puerto Rico. No desde una perspectiva blanca, sino desde una perspectiva de un hombre de tez clara que sirve como metáfora misma de una sociedad puertorriqueña desconectada con lo negro de su pasado y con lo mestizo de su presente. Por medio de su trabajo y por medio de la reacción a ello, se demostró el silencio en que había vivido el negro en su propia cultura puertorriqueña, no solo en el ámbito cultural sino también social. Palés Matos es con sus poemas, el puente entre la realidad cultural del mestizaje y la falsa idea de un Puerto Rico blanco. Palés Matos no es un ‘blanco’ creyéndose ‘negro’ o un ‘blanco’ hablando por otros de unas vivencias que no le constan. En cambio, él tiene todo el derecho como puertorriqueño de hablar de su gente, de su herencia y de su identidad antillana. Hay validez en sus palabras, ya que a él como a la mayoría de los puertorriqueños se le podía preguntar “¿Y tu agüela, aonde ejtá?”.

La mayoría de la crítica afirmaba que el negro no tenía tanta importancia en la herencia étnica, o cultural de la isla. Hasta llegar al punto de tratar de desacredita el trabajo de Palés Matos y su mensaje por Palés Matos tener tez blanca. La preocupación de los críticos no era que las palabras que Palés Matos mostraban en sus poemas eran ofensivas, tanto como criticar el derecho de Palés Matos como puertorriqueño a afirmar que el negro tenía más espacio en la identidad nacional de Puerto Rico que ya se le otorgaban. Como Badiane confirma, “when Palés Matos

began to deal with black issues, certain Puerto Rican writers maintained that blacks had no right to claim Puerto Rican identity and harshly criticized him” (11)

Sin embargo, en diciembre de 1947, Antonio Colorado escribió una reseña crítica sobre *Tuntún...* en el periódico el *Imparcial* en Puerto Rico. Este fue un artículo favorable en el sentido estilístico y Colorado llega a expresar que “La poesía de Palés es de lo mejor que se produce en las Antillas” (Palés 151). Gracias a esta crítica se evidencia que *Tuntún...* tuvo un buen recibimiento en otros países de habla hispana. Esta crítica es un reflejo de una académica que por un lado apremia a Palés Matos por su estilo y, por otro lado, se une a las voces de los críticos que no consideran que lo negro en Puerto Rico es trascendental en la realidad. Sobre esto Colorado expresa:

Algunos, con estrecho criterio forma, objetan que los versos negroides de Palés sin irreales, inventados artificiales. “Bien, ¿y qué? Lo que hay que buscar en el arte es su valor intrínseco, su valor efectivo de creación. (Palés 152)

Este pasaje es un mensaje continuo en esta reseña, mostrando precisamente una desconexión con la historia y la realidad puertorriqueña. Aparte de esto, este rechazo de aceptar al negro y a África como por de la raíz de la cultura puertorriqueña, se puede ver también en la reseña de Colorado, cuando denigra al mestizo cuando condena por su herencia, su habilidad de civilizarse:

Claro que nuestro negro ya es un negro europeizado; el negro, negro sólo está en la jungla africana. Pero el barniz civilizado no ha podido-ni podrá jamás-desnaturalizar de tal manera el alma del negro que no dejará en ella algo de su contextura prístina. (153)

Esta actitud refleja la idea hecha famosa por Sarmiento de la “civilización y barbarie”. Esta división entre grupos donde uno representa el avance y la civilización, y el otro, sin remedio, la barbarie. Aquí el negro estará por siempre en una jungla de África y su naturaleza no se podrá ‘civilizar’. Aquí Colorado habla del mulato como “barniz” y su alma será siempre negra y esto dominará siempre.

Esta actitud en contra del negro no es exclusiva de este crédito, sino que otros tomaron las mismas actitudes. Margot Arce de Vásquez asociaba todo lo negro con lo grotesco, y así mismo titulaba sus charlas y conferencias sobre los estudios de la poesía de Palés: “Margot Arce de Vásquez equated *negro* with things crude and grotesque and took for granted that Palés did too. She therefore routinely categorized images under such headings as “gortesco” to establish points of comparison she presumed Palés himself was making” (Marzán 33). Estas críticas son el contexto de creación aun en marcha que juzga con esos mismos ojos, el libro de *Tuntún*.... Con este tipo de mensaje eran constantemente influenciado la opinión del publico creando una realidad alterna donde la discriminación social del negro y al mulato no solo tenía justificación, sino que también lo convertirían en casos aislados totalmente independientes de la identidad y el progreso de Puerto Rico.

Parte de esas justificaciones al racismo eran agravadas por las nuevas teorías de antillanismo, cultura e historia que rondaban en los círculos intelectuales de la época. Spengler tuvo un importante efecto en la teoría de la cultura como en decadencia. En el artículo “La (sín)tesis de una poesía antillana Palés y Spengler”, Aníbal Gonzáles Pérez menciona un artículo en el periódico puertorriqueño *El mundo* jun 20 de junio de 1936 en la página 5, un artículo por Juan Antonio Corretjer llamado “Spengler: Una proyección criolla. En este artículo Corretjer describe el ambiente del mundo después de tantas “crisis” y que “el pesimismo de la hora tuvo repercusión

filosófica en un libro de época: *La decadencia de occidente* del filósofo alemán Oswald Spengler” (Mundo 5). Y nos dice que “En la época en que Palés comenzaba sus ensayos de poesía negra, Spengler irrumpía entre nosotros con su doctrina de la decadencia del mundo occidental y el mesianismo de las razas llamadas inferiores” (Palés 13).

Segundo, basándose en la misma crítica de ilegitimidad de Luis Palés Matos por su color de piel, se le señaló por caricaturizar al negro en sus poemas. Puleo da a conocer que “critics have often criticized Pales Matos by pointing out how he frequently depicted blacks as caricatures by portraying them through the use of demeaning exaggerations and stereotypes” (92). Críticos como José Emilio González interpretaba que Palés Matos “conception of Africa is dominated by his visión of this continent as “un jardín edénico, de una Edad de Oro”” (Pulo 92). A juicio de Juan Antonio Corretjer, “rather than blaming Palés for being a “white” man, the positive elements of his Afro-Caribbean poems should be stressed especially his vindication of the Caribbean’s black heritage and his idea of Pan-Caribbean unity” (Puleo 93). Corretjer enfatiza con esto que, al criticar el color de la piel de Palés Matos, se pierde el mensaje de unidad antillana y con ello se desvalida el derecho de Palés Matos como puertorriqueño de representar la historia negra de su país. Se especuló que su propósito no era el de reflejar el trato del negro o mulato en la sociedad, sino la de criticarlos. Rápidos a juzgar la crítica puertorriqueña deja a un lado que Palés Matos desarrollaba su arte dentro del avant-garde vanguardista, uno que “usaba la caricatura y el estereotipo para describir personajes y temas” (Puleo 93). Lo que simboliza que “Palés composes poems that fit within the tradition and discourse of Spanish and Latin American poetry” (Puleo 92). En esto vemos una doble moral cuando se le compara en la legitimidad con Nicolás Guillén, que también caracterizaba al negro y estereotipaba a la mujer negra como Palés Matos (Puleo 93).

Como ejemplo de esto vemos que en el poema “Candome”, Palés Matos dice: “Dientes feroces de lascivia, / cuerpos de fango y de melaza, / senos colgantes, vaho de axilas” (11). Este poema es criticado por el uso de palabras para describir a los negros. Badiane critica estos versos al opinar que “the words he uses to describe blacks in this poem are offensive” (85). En otro ejemplo, en el poema de “Canto negro” de Palés Matos, la voz lirica dice: “Es la negra que canta/ su sobria vida de animal doméstico” (29-30). Badiane interpreta que en este poema la mujer es “animalizada” y añade que el crítico Richard Jackson “thinks that Palés Matos’s poetry is not concerned with the social problems of blacks at all” (85). Es interesante notar que Guillén no recibió una crítica negativa por comparaciones como las que se ven en el poema “Pequeña oda a un boxeador cubano” de Nicolás Guillén donde el mestizo o negro se describe como “mono”, y que tiene “boca de melón” (15) y “hocico” (16) o comparar sus manos con “diez uvas moradas” en el poema “Madrigal” (20). Guillén expresó una idea similar cuando escribió en el poema “Secuestro de la mujer de Antonio” en *Sóngoro cosongo*:

De aquí no te irás, mulata,  
ni al mercado ni a tu casa;  
aquí molerán tus ancas  
la zafra de tu sudor. (32)

En ambos casos, la mujer negra/mulata será encadenada a su casa: Con Palés “su sobria vida de animal doméstico” (29-30) y con Guillén “De aquí no te irás, mulata/ ni al mercado ni a tu casa” (22-23). En ambos poemas se hace referencia al sudor de esta mujer y objeto lírico. Con Palés Matos tenemos “vaho de axilas” (101) al que se refiere al sudor y con Guillén tenemos directamente “la zafra de tu sudor” (33). El sudor en ambos poemas puede ser una metáfora del trabajo arduo de estas mujeres, mestizas o negras. Por un lado Palés describe el sudor como vaho

(vapor) y por el otro lado Guillén le da la característica de la zafra (cosecha de caña de azúcar). Las comparaciones del sudor del objeto lírico son metáforas en sí del trabajo en la caña, desde la mención directa de la cosecha, hasta la mención simbólica de la maquinaria por el vapor.

Tercero, hasta el momento de las publicaciones de los poemas negristas de Palés Matos y luego la publicación de su *Tutntún...* la idea de un puertorriqueño autóctono era el jíbaro: un criollo, pobre, de tez clara, que vivía en el campo y trabaja la tierra. Esta imagen del jíbaro, como bien representa la famosa pintura de Ramón Frade del 1905 “displays a strong current of Puerto Rican *creollismo* (proud creole self-identification) [...]. *Jibarismo* (*jíbaro* pride) is inherently nostalgic; historicizing the *jíbaro* is critical to understanding his iconology” (Boe 3). Es interesante que en Cuba también hubo una tendencia a idealizar al campesino blanco. Y esto se ve sobre todo en las películas que durante los años 50’ se hacían en cooperación con productores y actores mexicanos, como ejemplo *Bella, la Salvaje* (1953) de los directores Raúl Medina y Roberto Rey.

En el 1849 el escritor puertorriqueño Manuel A. Alonso escribió un libro titulado *El jíbaro* donde se describían las costumbres de “los puertorriqueños” desde una perspectiva limitada. Con esto estaba definiendo estrictamente la herencia cultural y étnica de la isla. En el año de esta publicación, la esclavitud aún era legal en Puerto Rico bajo la colonización española. Bajo el marco de divisiones culturales, fenotípicas y económicas, se desarrolla un libro con la supuesta imagen del verdadero puertorriqueño. Una imagen que luego, bajo la amenaza de la colonización americana, vuelve a tomar relevancia como símbolo de unidad frente a la imposición cultural americana. Francisco A. Scarano habla de cómo la invasión americana le añadió otro nivel a la interpretación del jíbaro como imagen del puertorriqueño:

The drastic political changes that followed the U.S. invasion and takeover of Puerto Rico in 1898 placed these attributes in bold relief. When U.S. domination subordinated the local elite to foreign capital and to a new colonial administration, its intellectuals and politicians exploded the original, utilitarian meanings of the *jibaro* masquerade into an elaborate myth that identified the *jibaros*, their phenotype now absolutely whitened and their culture made into the repository of a higher, patriotic morality, with the very essence of a Puerto Rican nation threatened by North American economic and cultural domination. Under the relentless pressures of Americanization, the Puerto Rican-as-*jibaro* trope, now part of an elaborate myth of the birth and essence of the nation, came to perform a key role in the insular elites' view of themselves and in the conception of their relations with native plebeians. (1404)

*Tuntún...* viene con una idea revolucionaria de la identidad del puertorriqueño, la que hace presente que “los primeros puertorriqueños fueron en realidad los puertorriqueños negros” (Gonzalez 20). El libro de poesía de Palés Matos retó una idea bien fomentada de la raíz exclusivamente blanca, usurpa la verdadera identidad de la puertorriqueña. *Tuntún...* no es simplemente un juego de sonidos, la onomatopeya de Luis Palés Matos hace ruido en el ámbito social y confronta al puertorriqueño con los sonidos silenciados, pero aún vivos, dentro de la cultura y la tierra puertorriqueña. Por primera vez, se reta la imagen del jibaro y con ello hace un llamado a la reevaluación de lo nacional.

### Capítulo III: La gran conversación: negrismo vs *Negritude*

Palés Matos desarrolló su profesión literaria dentro del movimiento modernista, influencia que se ve en su primera novela *Azaleas*. En el soneto “El río”, vemos estas influencias modernistas en versos como:

El río está sediento... rememora anhelante,  
cuando espejeó la nieve de un semblante  
y adormeció a un cuerpo fragante...  
¡Oh el perfume en su onda voluptuosa y palpitante! (5-8)

Aquí vemos versos de arte mayor con estricta gramática que son unas de las características del modernismo. Aparte de que este poema apela a los sentidos, el personificado río siente sed, y vienen sentimientos de adormecimiento y el olor a perfumes, todas características del modernismo. De este modernismo nacen “varias corrientes poéticas y una de ellas va a ser la poesía de la nacionalidad, que es aquella en que el poeta siente que pertenece a una comunidad organizada” (Valdés-Cruz 39). Esta preocupación social del modernismo se llamaría mundonovismo<sup>1</sup>.

Nicolás Guillén en cambio enseguida aprovechó el movimiento de la vanguardia en su poesía. Para el año de la publicación de *Motivos de son* en el 1930, *Sóngoro cosongo* en el 1931 y

---

<sup>1</sup> Vease Pollmann, Leo. "Naturalismo/Modernismo/Mundonovismo: Una época de transición entre siglo XIX y siglo XX." *Revista chilena de literatura* (1994): 5-13.



luego *Tuntún de pasa y grifería* en el 1937, la vanguardia se había apoderado de los círculos literarios con todas sus manifestaciones.

La vanguardia fue un movimiento que se desarrolló con intensidad en ciudades europeas, como en París, Roma, Zúrich. En Madrid también se vio este movimiento florecer con fuerza, con la diferencia que tendría una relación más cercana de intercambios vanguardista con América Latina (Bueno 35). En Europa la vanguardia respondía “a la crisis del capitalismo y la decadencia del orden burgués” (Bueno 36). La vanguardia europea era un “fenómeno de ciudad [...] que dentro de sus marcos referenciales más o menos abstractos retornan a la ciudad, a sus instituciones y objetos materiales o conceptuales marcados por la modernidad” (Bueno 42). Dorca analiza que “la vanguardia supone la culminación de una concepción formal del arte que tiene su arranque en el simbolismo” (365). Dentro de la vanguardia se desarrollan diferentes tendencias tanto en Europa como en América Latina, a las que se refiere con el término “ismos”. En Europa se encontraba el surrealismo y el dadaísmo, entre muchos otros, mientras que en American Latina se desarrollaron tendencias como el diepalismo, el creacionismo, el criollismo, y el nativismo, entre otros. Sería la poesía el género literario que más expresaría los ideales de la vanguardia y dominó este movimiento (Dorca 365).

En Latinoamérica, la vanguardia se expresó de formas diferentes y los artistas declararon que la vanguardia latinoamericana tenía que ser “resultado de los propios acondicionamientos históricos y estéticos de la región” y por tanto también debía expresarse con palabras y metáforas diferentes que pudieran resaltar “una nueva o distinta sensibilidad” (Bueno 35). Esta vanguardia va más allá del estilo para llevar con ello un mensaje social, este movimiento en Latinoamérica tendría más que ver con una ideología (Bueno 36). Para Juan Marinello, la vanguardia en Latinoamérica debería ser utilizada como una vía para “captar lo propio, no como fórmula para

hacer arte a la moda” (Bueno 36-37). A diferencia de la vanguardia europea, la vanguardia latinoamericana no muestra una tendencia citadina en su poesía, sino que se enfocará en las experiencias rurales.

En el 1919 en los Estados Unidos, cuando aún había relaciones tensas entre los negros y los blancos americanos, comenzó el movimiento llamado *Harlem Reinassance* (Évora 59). Este movimiento “examinó el sueño americano desde la perspectiva de la familia negra” y contó con figuras como las de “Jean Toomer, Langston Hughes, W.E.B. DuBois, Zora Neale” entre muchos otros” (Évora 59). Langston Hughes en particular tuvo un gran efecto en la poesía en Cuba ya que sus trabajos fueron traducidos al español. Évora afirma que “entre 1925-35 poetas de varias nacionalidades de habla hispana se acercaron al tema negro positivamente influidos por la publicación de importantes estudios antropológicos sobre África” (59). En Cuba se crearía una audiencia para este tipo de poesía de tema negro que corresponde con una actitud internacional.

Enfatiza Évora que en los Estados Unidos, algunos poemas de Hughes fueron publicados en el 1928 en la revista *Social* (60). Esta exposición poética de Hughes que da “una voz poética correspondiente a la cotidianidad del negro [...] ejerció una influencia notable en Cuba” (Évora 60). Las ideas de Hughes eran de gran trascendencia, porque proponían con su existencia una poesía que expresara los dolores y las alegrías del negro cuyo espacio sean propias. Hughes declaró que su poesía:

was my way of reacting to the misery of poverty, to the terrible condition in which blacks live in my country [...] My greatest ambition is to be the poet of the blacks, [...] I live among my people; I love them and the way they are treated hurts me deeply so I sing their sorrows, I make their troubles go away. And I do this like my

people do, with their same way my people do, I don't study the black man, I feel  
him. (Badiane 10)

Hughes enfatizó como él no hablaría del negro desde una posición ajena, sino que sus poemas vienen de su propia experiencia, y cuando no, vendrían de las experiencias de su gente. A la vez, al querer hablar del sufrimiento de negro en los Estados Unidos, él expresa una posición que desafía las normas del trato del negro, como también al denunciar, busca justicia. Hughes consideraba que una de las formas para poder hablar de su gente y de sus propias experiencias como negro en los Estados Unidos, era “by imitating the language used by his people” (Badiane 11). Este mensaje poético tanto como social, ya estaba rondando el Caribe para cuando *Sógoro cosongo* se publica en el 1930.

El negrismo fue transformándose también como resultado de esta literatura del *Harlem Renaissance* en Estados Unidos y de mayor conciencia social en el Caribe hispano. Los primeros escritores del negrismo “used language with African resonances, but any defense of “blackness” [...] was for the most part absent” (Badiane 10). Este negrismo al llegar al Caribe, se le denomina afroantillanismo, y se rigue, según Jean Claude-Bajeux “por cuatro leyes: [(1)] el ritmo y la sonoridad, [(2)] la denominación (el inventario sistemático del mundo afroantillano), [(3)] la inversión de los valores de la cultura oficial [(4)] y la amplificación del sujeto (del yo al nosotros)” (López-Baralt 141). Este negrismo “inaugurated a kind of cultural revolution, one embraced by its creators but rejected by its detractors” (Badiane 10).

El negrismo en el Caribe “is a direct consequence of the cultural manifestations of the issues in Europe” (Badiane 11). Aunque en Europa la representación de África y lo ‘primitivo’ desarrolló una *negrofilia* y en el Caribe el tema africano se desarrolla como un “commitment to reintroduce the question of national identity in their own countries [and] not linked to European

négrophile” (Badiane 11). Sobre las diferencias del negrismo en Europa y el negrismo que se ve en el Caribe Thiao postula que “Si dans le néganisme européen le Noir était considéré comme un être qui servait à divertir le Blanc, dans le néganisme antillais il n’est plus représenté comme un bouffon, ni comme un objet de dénigrement et de mépris” (Yopane Thiao np). Esta diferencia en la forma de expresarse del negro tenía mucho que ver con el hecho de que en el momento en que llega la *Négritude* la caribe, ya la mayor parte de su población era mestiza, en cambio, como menciona Badiane, en Europa no fue así (12).

Aparte de Nicolás Guillén y Luis Palés Matos, Cuba también vio los poemas negristas de Emilio Ballagas (1908-1954) como el que publicó en la revista *Avance* el 1930 “Elegia a María Chacón”. Él consideraba que era “necesario insistir en que poesía blanca y poesía negra son términos sospechosamente limitadores que cortan a veces, hiriéndolo, el cuerpo viviente de la poesía que, en definitiva, es una” (Badiane 19).

De acuerdo con Badiane los primeros escritores del negrismo cubano, lograron mezclar las palabras poéticas con la rumba que se dispersaba por la isla, como también la música y el baile de la herencia de los negros del Congo, un baile llamado Yuca que en esos tiempos ya se llamaba Yambú (17). Este baile representaba actos sexuales con músicas de fertilidad (Badiane 17). El negrismo que se desarrolla en Cuba estará influenciado fuertemente por esto, pero también el baile de los africanos del Caribe, sería fuente de inspiración en el negrismo y “African rhythms and female mulatto sensuality will occupy a central role in Negrismo” (18).

Para el 1934, en la revista creada por Senghor, Léon-Gontran Damas y Aimé Césaire, llamada *L’estudiant noir* “aparece por primera vez el término *Négritude* (Viapiana 2). Un neologismo que luego volvería a ser utilizado en el 1939 en el poema *Cahier d’un retour au pays natal* por Aimé Césaire (Bush 5). Según postula Viapiana, Césaire nació en el “1913 en Basse

Pointe, Martinica, es considerado una de las voces literarias de habla francesa más importantes del siglo XX” (2). Este concepto de la *Negritude* que empezaría con Césaire:

aparece como una toma de conciencia de la situación de opresión, marginalidad y subordinación, creada y establecida por la Europa occidental en su proyecto expansionista–colonial. Es una crítica de las justificaciones de dominio, que sitúan al negro en una posición de inferioridad racial y cultural, en el terreno de lo inhumano o subhumano. Es la afirmación de la identidad negra, pero reconociendo la experiencia histórica de aquellos que han sido desarraigados, arrancados de sus tierras y esparcidos planetariamente como mano de obra esclava. (Viapiana 4)

Más allá de darle voz al negro, la *Negritude* se enfocaba en dar justicia a las historias de los negros que habían sufrido un viaje largo y peligroso hacia su esclavitud. Este movimiento era una forma de honrar ese sufrimiento, denuncia las injusticias del colonizador y darle espacio al sincretismo cultural que resultó de este sufrimiento esclavo. Busch analiza que los poetas de la *Negritude*, tales como Léopold Senghor y Ezekiel Mphahlele, se veían a así mismos como defensores de esta concientización de la vida del negro en una sociedad cuya “absence of viable political channels, gave direct expressions to the black man’s perception of the world and to the validity of his own cultural identity” (Bush 5). Estos artistas también utilizaban este movimiento para expresar sus propios sentimientos y “twisted and stretched the more silent characteristics of the movement to fit his own preconceived or predetermined conceptions” (Bush 5).

Dentro del movimiento de la *Negritude*, reconocer el pasado es crucial para reivindicar al negro en su historia por tanto este movimiento “es cultural e histórica, [y] una toma de conciencia concreta, no abstracta” (Viapiana 6). Por otro lado, Viapiana cita a Grüner quien observa que:

esa “negritud” que Césaire “inventa” en el poema es un intento –parcial, es cierto– de “renegociar”, si podemos decirlo así, un triángulo que se le aparecía tan poderoso que su no–existencia le resultaba inconcebible. Césaire busca, metafóricamente, navegar de nuevo el triángulo según una lógica del retorno indirecto: vuelta a África, sí, pero vía Francia, sus instituciones, su lengua, su literatura. Esa reinención del triángulo –Caribe → Francia → África– es presentada como explicativa fórmula ideológica. (Viapiana 4)

El viaje por el Atlántico del negro desde su hogar en el continente africano, a la esclavitud caribeña marca el principio de una historia de desfragmentación africana en las Antillas, como también el principio de un sincretismo que terminaría formando las tierras caribeñas que hoy conocemos. Luego el intercambio de ideas e inmigración caribeña a Europa (a los países colonialistas) propuso un cambio ideológico inevitable que luego regresaría al Caribe de su opresión para redefinir las colonias, el redefinir una identidad nacional propia. Una que hable de su pasado de dolor y desigualdad y que continúe denunciado las injusticias de su presente. Viapiana cita a Zea al decir que la *Negritude* es “la expresión de la ideología de hombres y pueblos que en América y en África se niegan a seguir sufriendo dominación y enajenación de su ser, a partir de la supuesta inferioridad de los hombres que tienen un determinado color de piel” (Viapiana 4).

Como resultado de la *Negritude* y el negrismo, en los 1960 Edouard Glissant “postula que el color de piel no puede constituir por sí solo una identidad, y que al hablar de una identidad antillana es preciso reconocer la multiplicidad de relaciones interconectadas, en el complejo contexto cultural y lingüístico de las Antillas” y que esa “antillanité (antillanidad) como un modo de vida, asentada en la realidad antillana: una historia cargada de explotación, colonialismo, de criollización del lenguaje y la cultura, etc” (Viapiana 5). Aunque Guillén y Palés Matos escribieron

las obras aquí analizadas, se podría decir que su visión de una poesía antillana, más allá del color de piel, convierte a estos poetas en antecedentes de la *antillanité* que propuso Glissant treinta años después.

## **Luis Palés Matos y Nicolás Guillén en la *Negritude***

### **Luis Palés Matos**

Luis Palés Matos nos lleva en un viaje, tal como lo hace Césaire en la *Negritude*. El libro *Tuntún de pasa y grifería* se divide en tres capítulos, “Tronco”, “Rama”, “Flor”. Los poemas en cada capítulo hablan de negro, mulato y antillano, respectivamente. López-Baralt menciona que Mayra Santos Febres observó de este libro que el “Tronco tratará sobre el África y el negro; Rama sobre el mulato [y termina con flor] o la identidad antillana en gestación” (14-15). El tronco, que es la base de este árbol que pinta Palés Matos, es necesario para poder entender el mestizaje y la identidad antillana. Y este mestizaje es a su vez, la llave para entender lo africano. El principio del libro lleva a su lector puertorriqueño devuelta a sus raíces africanas.

Esta relación entre la naturaleza y el negro y el mestizo en los poemas de Palés Matos, “may be regarded as an ecocritical perspective in dialogue with post/decolonial concerns, my point of departure is that, as Elizabeth DeLoughrey and George Handley have clearly stated, “Enlightenment dualisms of culture/nature, white/black, and male/female were constituted through the colonial process, and postcolonialists (and ecofeminists) have long been engaged in disentangling the hierarchies that derive from these interpellations of non-European nature” (Figuroa 247). La crítica política de Palés Matos, una que siempre estuvo activa en sus poemas

y las actividades en que se desarrolló en Puerto Rico, sugiere una actitud que se puede clasificar dentro del movimiento de la *Negritude*. Sus poemas ponen al negro dentro del ambiente político y social que se enfrentaba a la falsa identidad nacional americana. Figueroa declara que “Palés’s use of imagery from the natural world foregrounds the ways in which colonial domination is inscribed in the Caribbean environment. Like other intellectuals from the Generation of 1930, who were writing during a critical moment in the colonial and environmental history of Puerto Rico, Palés Matos confronts the impact created by the commodification of the island’s natural resources for a global market” (246).

El principio del libro lleva a su lector puertorriqueño devuelta a sus raíces africanas. El primer poema en *Tuntún...* “Preludio en boricua” es un poema de arte mayor con 10 estrofas, cada una con versos de 5 a excepción de 4 estrofas que tiene 4, 3 y 13 versos. De rima consonante, con una variedad de formatos en la rima. Este poema expresa una idea fuerte unión antillana al mencionar a Haití, Cuba, Jamaica y Santo Domingo, y al mencionarlas hace referencia a sacerdotes de vudú, y para Cuba hace una metáfora de que “doma la mulata cerrera” (87). Con este puede expresar la lucha que ha tenido el negro antillano especialmente en este ejemplo, el cubano, con la realidad mulata.

En el principio del poema, la primera estrofa tiene palabras onomatopéyas como tuntún, tuntunes, bochinche y ñanguería. También menciona el instrumento de la conga y como esta, personificada, es “bravía” (87). Este principio parece declarar la fuerza que tendrá la onomatopeya en este libro de poemas, como también propone el tema del negro y la fuerza, de su herencia con esa personificación de la conga. En la cuarta, quinta y sexta estrofa, el hablante lírico expresa:

su áureo niágara de turistas

(Mañana serán accionistas



de cualquier ingenio cañero  
y cargarán con el dinero...)

Y hacia un rincón solar, bahía,  
malecón o siembre de cañas  
bebe el negro su pena fría (88)

Con estas estrofas Figueroa observa que “through a few carefully crafted images, Palés links the cash flow of absentee colonial investors (“accionistas”)” y con esto “the accompanying commodification of nature, and the racialized ideological frame that relegates local inhabitants to the margins of the modern march of “progress” (“el negro” drinking his pain in “un rincón”)(254).

Cuando por fin se menciona la isla de Puerto Rico, e hace en forma de interrogación a un apóstrofe:

¿Y Puerto Rico? Mi isla ardiente,  
para ti todo ha terminado.  
En el yermo de un continente,  
Puerto Rico, lúgubrementemente,  
bala como un cabro estofado. (88-89)

Esta estrofa puede hacer referencia a la situación política de la isla y como no hay un futuro para esa isla inhabitada que se va muriendo como se va cocinando ese “cabro” del que habla el hablante lírico.

En el poema pasado vemos la preocupación social y política de Palés con su isla y con el negro de las Antillas caribeñas. Por otra parte, tenemos el poema “Numen” (97) que habla directamente de los ancestros africanos “Al bravo ritmo del candombe/ despierta el tótem ancestral” (97). Palés Matos evoca a África por medio de la música y en otra estrofa menciona a Obatalá, un dios de la religión yoruba. Luego menciona “sobre el candombe su alma va/ al limbo oscuro donde impera/ la negra formula esencial” (98). El poema vuelve a dar mención de lo

africano como lo esencial del alma. El poema termina con los mismos dos versos con que comenzó: “Jungla africana-Tembandumba/ Manigua haitiana – Macandal” (98). Tembandumba siendo una “gran matriarca de África, reina de los jagas o gager [...] Figura en las leyendas africanas (*Tuntún* ... 224) y Macandal siendo un “caudillo haitiano, precursor de los libertafores” (*Tuntún* ... 221). Estas repeticiones aluden directamente a figuras de poder en la África como en las negras islas antillanas.

### **Nicolás Guillén**

Con Nicolás Guillén tenemos "Llegada" es el primer poema en el libro *Sóngoro cosongo* (1931) y con su título revela un movimiento de un punto a otro. Este poema de cinco estrofas con un hablante lírico que habla de sí mismo como agente en el poema, pero también se refiere a sí mismo como parte de un grupo que comparte una lucha, un mismo sueño y un viaje de África a la colonia. El hablante lírico proclama en el primer verso: “¡Aquí estamos!” (9), y esa pluralidad del mensaje, no cambia a través del poema. No hay un ‘yo’, sino que el ‘ellos’, siempre es un ‘nosotros’ que incluye al hablante lírico. Gracias al prólogo de *Sóngoro cosongo* escrito por el mismo Guillén, sabemos que este ‘nosotros’ es el negro y el mestizo cubano. Y esto se ve claro cuando en el prólogo Guillén dice que “estos son unos versos mulatos” (17) y que sus versos “tratan asuntos de los negros del pueblo” (16).

En este poema, Guillén personifica ocho palabras importantes: la palabra, el sol, el puño, palmeras, aguas (9), ciudad, casas (10) y la risa (11). Cada una de estas palabras nos lleva en un viaje simbólico dentro del mensaje del poema. La primera palabra, precisamente es ‘palabra’ y con esto muestra el medio del mensaje. Luego darnos el ‘sol’ que en su amanecer da la entrada al mensaje del poema y a las palabras que en ella se representan. El impulso viene con la

personificación del ‘puño’ y el verso dice: “El puño es fuerte, / y tiene el remo” (9). El puño que aguanta la pluma que escribe las palabras del poema, también es el puño de lucha que tiene la fuerza de defenderse y defender las palabras.

Las palmeras y las aguas también son personificadas, evocando imágenes de la isla y es en lo más profundo del sueño que se reviven las imágenes de los palmares, ese mismo sitio donde las aguas nacen y le dio la fortaleza para seguir adelante aun con las dificultades de esta vida en el Caribe. De la naturaleza, el poema se mueve a la ciudad, un contorno que contrasta con las palabras personificadas antes. En esta ciudad que espera, y con unas casas que miran con miedo a los mestizos que pasan por las calles. Este ambiente de ciudad reta la ‘palabra’ de los mestizos cubanos y estos mestizos a su vez piden del puño para defender las palmeras de sus sueños y quedarse con la fuerza de las aguas que aun dirigen sus vidas.

En la última estrofa del poema se personifica la risa, una que “madrugará sobre los ríos y los pájaros” (11). La risa es a la vez emoción como también evoca un sonido, e irrumpe en las palabras personificadas antes para imponer la imagen del río y de los pájaros. La primera palabra personificada y la última tienen una importancia peculiar ya que mezcla la ‘palabra’ y la risa” se produce ese sonido que intenta imitar Guillén en la onomatopeya que utiliza en sus poemas para llevar un mensaje.

El poema empieza con signos de exclamación, gritando: “¡Aquí estamos!” (9) Estableciendo con fuerza que han llegado. Es en este primer verso que el hablante lírico nos revela en primera persona que el mensaje a darse le pertenece a un grupo. Según el segundo verso del poema, “la palabra” que le viene al grupo “húmeda de los bosques” bien puede ser un símbolo para validar de razón para hablar y escribir. Esta palabra le viene al mestizo de la misma naturaleza caribeña y le viene fresco del corazón de la tierra. El poema luego dice: “y un sol energético nos

amanece entre las venas” (9), declarando con esto que la energía de este grupo nace de entre sus venas y, que en ellos está el sol del mundo y el principio del todo. En el poema el grito es “como una gota de oro virgen” (9) que no solo es valioso sino que también es puro. Y utilizando el símil, compara el canto de este grupo con la fuerza que hace que sus almas vivan: “Nuestro canto/ es como un músculo bajo la piel del alma” (10).

El hablante lírico dice:

Nuestro pie,

Duro y ancho,

Aplasta el polvo en los caminos abandonados

Y estrechos para nuestras filas. (9)

Con esto describe como ese grupo pasa por caminos que otros han pasado y han abandonado, pero este grupo al que pertenece el hablante lírico es más grande, más extenso que los que por allí caminaron antes. Con la palabra ‘filas’ puede hacer alusión a filas del ejército, mostrando aquí un símbolo de fuerza. Analizando los últimos tres versos de esta estrofa:

Nuestro canto

Es como un músculo bajo la piel del alma,

Nuestro sencillo canto. (10)

Se puede apreciar una onomatopeya en la vocal *o* al final de las palabras: *nuestro*, *canto*, *como*, *bajo*, *nuestro sencillo*, *canto*. En estos versos, el canto es proclamado y son en estos versos donde también el poema reproduce un sonido al leerlas.

En la cuarta estrofa de “Llegada” dice: “Traemos el humo en la mañana, / y el fuego sobre la noche” con esta antítesis del humo en la mañana y el fuego en la noche, forma un fuerte contraste en la imagen de la naturaleza y este contraste es parte de lo que trae en la llegada este grupo en el que el hablante lírico está incluido. Aparte de esto el grupo también trae consigo:

Traemos los caimanes en el fango,  
Y el arco que dispara nuestras ansias,  
Y el cinturón del trópico,  
Y el espíritu limpio. (10)

Con este fragmento se ve una anáfora y polisíndeton en el “y el” al principio de los últimos 3 versos. Con esto enfatiza en lo que este grupo trae no solo en repetir el principio, sino también añadiendo conjunciones innecesarias para lograr el efecto.

De la naturaleza mostrada al principio del poema, el hablante lírico nos lleva la ciudad y nos describe este nuevo ambiente en el que el mestizo también se desenvuelve. Pero esta ciudad los “espera con sus palacios, tenues/ Como panales de abejas silvestres” (10). La ciudad se describe como débil cuando se describe como ‘tenue’ y en símil a su vez lo compara utilizando la antítesis, con un panal de abejas silvestres como en espera de atacar. Las calles son comparadas con ríos secos como muestra de una naturaleza sin vida. Al cerrar el poema, el hablante lírico dice: “Nuestra risa madrugará sobre los ríos y los pájaros” (36). Aquí la risa se describe que producirá el sonido con que amanecerá el día y se adelantará al ruido de los ríos y la de los pájaros. Esta risa es una muestra de alegría que sobrevivirá la noche o el dolor y será triunfante en la mañana.

Dentro del movimiento de la *Negritude*, Guillén nos muestra un poema que nos habla de una llegada, que al igual que el libro de poemas de Aimé Césaire *Cahier d'un pays natal*. “Llegada” de Guillén nos habla de la llegada del negro al Caribe así sea desde África o desde Europa. El primer verso de “Llegada” es “¡Aquí estamos!”, y grita para reclamar su lugar en la sociedad que esclavizó el negro y que vio nacer al mestizo. Hace que sus versos llenen de sonido las vidas y las luchas de un grupo cuya experiencia quiere ser suprimida. Este poema honra todo aquello que los ayudó a sobrevivir el viaje como dice el poema sobre las aguas: “las amamos porque empujaron nuestras canoas/ bajo los cielos rojos” (9). El hablante lírico reafirma la identidad de su grupo al mencionar su fuerza al decir: “El puño es fuerte, / y tiene el remo”, “Nuestro pie, / duro y ancho” (9).

Son características de la *Negritude* fortalecer la identidad negra como también hablar de las experiencias como esclavos. La última estrofa del poema es un ejemplo claro de esta afirmación de identidad ante la opinión de la sociedad blanca. Los versos dicen: “nuestra piel sudorosa reflejará los rostros húmedos de los vecinos, / y en la noche, [...] / nuestra risa madrugará sobre los ríos y los pájaros” (11). Este poema aunque alude a una llegada, no dice África o Cuba directamente. Es por esto que, sus descripciones únicamente del Caribe pueden analizarse por medio del movimiento *antillanité*. Este movimiento se enfoca en la realidad antillana y este poema narra las experiencias del negro en Cuba exclusivamente, así este mencionando las luchas por las que han pasado para llegar al presente propuesto por el poema, el poema propone un enfoque inclusivo a la isla caribeña.

## Capítulo IV: Dialogando con los poemas: música e imágenes

### Luis Palés Matos

La onomatopeya que genera Luis Palés Matos en su poesía de *Tuntún de pasa y grifería* recrea el ritmo de la plena, una música popular puertorriqueña, como también por medio de la importancia del baile se hace referencia a la *bomba*, un estilo musical puertorriqueño de donde se dice que salió la plena (Bailyn n.p). El uso de ritmos populares, por cierto, es una de las técnicas en común entre el poeta cubano Nicolás Guillén y Palés Matos (Puleo 95). Esta importancia a la música y el baile se puede ver en varios ejemplos como en el poema “Majestad negra”:

Exprime ritmos, suda que sangra,  
y la molienda culmina en danza. (115)

.....

Culipandeando la Reina avanza,  
y de su inmensa grupa resbalan  
meneos cachondos que el gongo cuaja  
en ríos de azúcar y de melaza. (114)

En este poema se puede ver también la presencia del azúcar y con ello el símbolo de la plantación y central azucarera. Estos son sitios donde en la esclavitud, las personas salían reunirse para bailar, algo reflejado en el poema “Bombo”:

Venid, hermanos, al balele.

Bailad la danza del dios negro  
alrededor de la fogata  
donde arde el blanco prisionero. (115)

“Plena del menéalo” escrito alrededor del 1952-53, no era parte originalmente del libro *Tuntún ...* del 1937, pero es un poema que combina los sentimientos anticolonialistas por medio de los ritmos de la plena:

Dale a la popa, mulata,  
proyecta en la eternidad  
ese tumbo de caderas  
que es ráfaga de huracán,  
y menéalo, menéalo,  
de aquí payá, de ayá pacá,  
menéalo, menéalo.  
¡Para que rabie el Tío Sam! (214)

Se pudiera considerar este poema como una llave para entender el sentimiento que lleva los poemas de *Tuntún...* del 1937. Después de todo, “Palés Matos often experimented with poetry's linguistic nature and struggled constantly to try to make poetry pertinent to the “real” world” (Puleo 95). Hasta el formato del poema podría aludir al baile. Cada estrofa tiene una cantidad de versos diferentes variando entre 6, 7, 8, 14 y 9, provocando un movimiento natural de las palabras como imitando el movimiento del cuerpo bailando.

El baile y lo musical en estos poemas juegan un papel crucial en el mensaje anticolonialista de Palés Matos. Este tema va darle peso al reflejo de lo social en Palés Matos, no solo lo racial.



Según Miller, el poeta “incorporates the musical forms as a symbol, the identity politics of origins, racial identity, and national character are played (out) by musicians, writers, and artist” (38). Para hablar del negro en la cultura puertorriqueña, la plena es más que solo una metáfora de la tradición, sino también es otro ejemplo del prejuicio que tenía la elite puertorriqueña blanca a todo lo negro. Este mensaje se genera porque la plena es “historically and discursively marginalized, erased, and dismissed as *música de negros*” (Miller 39). La industria azucarera que se ve reflejado en estos poemas como centro del baile, va de la mano con el contexto histórico de la plena, ya que esta música puertorriqueña “arose at the beginning of the century in the sugar-growing areas” (Miller 41). González Pérez establece que la observaciones de Palés Matos sobre la importancia del azúcar en el Caribe, resultó en que él viera “the sugarmill and the process of sugar production as the common ground for this meeting and melding of cultures (288) y que el baile “mimics in its gestures the movements of the body at work in the process of sugar production” (289).

La representación directa e indirecta al baile y la industria azucarera es un llamado a la unidad antillana. Menciona un espacio caribeño compartido por la esclavitud y por medio de los instrumentos musicales, relaciona a Puerto Rico con las islas vecinas de herencia africana. Marily Miller en su artículo “Plena and the Negotiation of “National” Identity in Puerto Rico” señala que en la plena hay “the presence of similar rhythms and instrumentation in the Dominican Republic and Jamaica [...] Haiti and Barbados [...] and in other locals, such as the Virgin Islands and St. Kitts” (40).

Nótese como se mencionan otras islas caribeñas en los poemas como en “Canción festiva para ser llorada” cuando dice:

Martinica y Guadalupe  
me van poniendo la casa.

Martinica en la cocina  
y Guadalupe en la sala. (119)

.....

Para cuidarme el jardín  
con Santo Domingo basta (120)

.....

Cuba- ñañigo y bachata-  
Haití- vudú Y calabaza-  
Puerto Rico-burundanga- (120)

La unidad antillana y nacional no es una idealización romántica, sino necesaria ante las presiones políticas de Estados Unidos en Puerto Rico y otras islas del Caribe. La plena era peligrosa, porque en la ‘unidad esta la fuerza’ y Puerto Rico se había creído que no tenía unidad en el Caribe. Esta música popular “reflected past and present associations with slaves, rebellions and poor people of color in general” (Miller 90). La plena era un mensaje altamente anticolonialista, y provocaba un eco de un sentimiento de confraternidad antillana que no solo compartía con Nicolás Guillén sino que era el mensaje de muchos intelectuales caribeños como los puertorriqueños Ramón Emeterio Betances y Eugenio María de Hostos y el cubano José Martí, entre otros que “postulates a common Antillean culture based on the commonality of Africa and African influences” (Puleo 91). Luis Palés Matos hace de la onomatopeya una llave con el cual entrar al mensaje caribeño de la unidad y la resistencia.

## Nicolás Guillén

En el poema “La canción del bongó” (12) en *Sóngoro cosongo*, el hablante lírico da una introducción: “Esta es la canción del bongó” y a continuación nos da un poema narrado por un personificado bongó en primera persona. Con dos estrofas de 29 y 15 versos cada estrofa respectivamente. El segundo verso empieza diciendo “Aquí el que más fino sea, / responde, si llamo yo” (12) y esta frase es una anáfora que se repite tres veces en la primera estrofa. El llamado del que el bongó habla es el sonido de la música que produce este instrumento. Un sonido que evoca la herencia africana del mismo bongó y un sonido que sin importar cuán blanco una persona quiera parecer, la herencia negra es compartida por la mayoría de la sociedad cubana. Con este mensaje se escucha la idea del movimiento de *antillanité*, donde la identidad de un cubano es mestiza, abriendo el diálogo de una nación diversa producto de la esclavitud y el colonialismo. Al repetir los versos “Aquí el que más fino sea, / responde, si llamo yo” (12), tres veces en el poema, el hablante lírico muestra enfatiza en este mensaje el que todos responden al sonido del bongo cuando son llamados. El que la herencia negra es una herencia compartida sin importar lo que repriman las clases dominantes.

El sonido del bongo es descrito con un “repique brinco” y un epíteto en una “profunda voz” dice que “convoca al negro y al blanco” (12). Con esto el hablante lírico afirma una vez más que su sonido es para todos. Este sonido del bongó iguala al blanco como al negro. Dentro del movimiento de *Negritude*, este poema reafirma la identidad negra de Cuba al decir que “esta tierra, mulata / de africano y español” (13). El bongó con esto declara una presencia acaparadora del mulato y con esta mención también da un recorrido por la experiencia histórica del negro en la esclavitud”. Esa forzada entrada del africano en un sistema de esclavitud y la unión, muchas veces forzada de la mezcla étnica de donde nace el mestizo. Aparte de la combinación ética y cultural,

también hace referencia al sincretismo religioso que resultó de la esclavitud. Además, Cole declara que este poema “enfatisa la hibridación existente en la cultura cubana y que debe ser aceptada” (6). Dentro de la *Negritude*, el reconocer la historia es una vía para ganar poder personal. He de ahí el que Guillén presenta la historia del negro y por medio de ella otorga la validez de su sufrimiento como herramienta para el poder político, cultural y social del negro y el mestizo.

En la segunda estrofa, el hablante lírico expresa la doble moral de las personas en la sociedad que por un lado lo insultan y por el otro lo besan. El bongó dice: “ya me pedirás perdón, / ya comerás de mi ajiaco” (13). Con la metáfora del ‘ajiaco’ se declara que las personas eventualmente tendrán que aceptar la sociedad en que se encuentran una que es una combinación de culturas cada una tan parte de la realidad de Cuba como la otra. (Notar que es la misma metáfora que luego usa Ortiz en el 1939 en su discurso “Los factores humanos de la cubanidad”) Luego el bongó dice: “ya estarás donde yo estoy:/ ya vendrás de abajo arriba, / ¡que aquí el más alto soy yo!” (14). En estos últimos versos el bongó no solo se iguala al otro, que en este caso es el blanco, sino que se hace más ‘alto’.

El poema “Madrigal” (Tu vientre sabe más que tu cabeza) describe con su título el tipo de poema que es. “Madrigal” hace referencia al estilo de poesía llamado precisamente *madrigal* que origina en el renacimiento italiano. Estos poemas son cortos, que puede contar con versos endecasílabos y heptasílabos (de 11 y 7 sílabas por verso) y con rimas libres. Una característica de este estilo es que es un poema de amor musical (Bush 9). Aquí vemos que el estilo utilizado por Guillén el añade esa musicalidad que produce la onomatopeya en los poemas de *Sóngoro cosongo* y *Motivos de son*. Los madrigales de Guillén “are worthy of attention because they mark the point of intersection between his "white" literary formation and his attempt to develop a vernacular

literary idiom” (Pérez Firmat 319). Guillén utiliza un estilo europeo para hablar de un tema negro, resaltar la fuerza de la herencia africana y para darle universalidad al lenguaje de su poema.

Este madrigal tiene 2 estrofas de 5 versos cada uno. Estos versos varían en sílabas de endecasílabos, octosílabos, bisílabos, y heptasílabos, con rima asonante y cruzada (ABAAB BABBA). Este tipo de poema creado para expresar las experiencias del negro y el mestizo en el Caribe “is to transform, to transculturate, two of the "whitest" literary forms, two genres whose whiteness extends even to their conventional content, the stylized portrait of a limpid *donna de la mente*” (Pérez Firmat 319).

El poema comienza diciendo: “Tu vientre sabe más que tu cabeza/ y tanto como tus muslos”, estableciendo en el primer verso que el ‘vientre’ como metáfora de la herencia africana, es más fuerte que la razón. En estos versos se ve un apóstrofe ya que la voz poética le habla a este objeto poético en el que la palabra “vientre” indica que se refiere a una mujer. Roland Bush observa que la mujer negra es “presented as a work of nature: a creature devoid of learning but beautiful in brilliant black gracefulness of her strong naked body” (9). Con un símil compara el vientre con los muslos y como una metáfora sexual, también alude a la herencia de la sangre africana. Con esta sensualidad “she embodies the essence of Africa and, for the poet, symbolizes the bountifulness of the continent from which she originates” (Bush 9).

El tercer verso bisílabo “Ésa”, enfatiza que el vientre del primer verso es la razón de suma importancia para la fuerza detrás de la vida del mestizo. La importancia del vientre en la fuerza del mestizo también se ve reflejada en su personificación, tanto como el de los muslos y la cabeza. Con la imagen del cuerpo de la mujer, objeto lírico de este poema, parecería que “Guillén’s purpose seems closer to defining sensuality as a natural expression of a mode of being than to presenting literary eroticism for the sake of the sake of titillation” (9). Al personificar el vientre, la cabeza y

los muslos, ellos se vuelven universales dentro de la experiencia negra en el Caribe. No es la experiencia de uno si no una experiencia colectiva.

La segunda estrofa con el hipérbaton “Signo de selva el tuyo” (6) para dar paso a una enumeración de los sonidos y las imágenes que constituyen en el objeto poético esas cualidades autóctonas. Menciona los “collares rojos” (7), que con su color brillante dan paso al sonido que producirían los “brazales de oro” al chocar uno con el otro. Los collares, los brazales de oro curvo producen un movimiento que se continúa en el último verso del poema cuando el hablante lírico emplea la metáfora de un caimán nadando en el río. Seguimos el movimiento ondulado del caimán por el sendero curvo del río entre la tierra.

Ese “caimán oscuro” (9), representa al mestizo. Este caimán, animal que se encuentra en temperaturas tropicales (*A-Z Animals*, Nov 2008), se encuentra nadando en el río Africano Zambeze. En el último verso dice: “en el Zambeze de tus ojos” que bien puede representar a que ese río, en el que aluden a África, se encuentra en sus recuerdos por ser visto a través de los ojos del objeto poético. El caimán varía de color y tamaño, característica que bien puede representar la diversidad de africanos que fueron llevados al Caribe, y como ello resultó en una diversa población mestiza. El caimán también es símbolo de fuerza, pero una fuerza muchas veces subestimada o pasada por alta. El caimán en sus ríos y manglares pasa sigiloso, mostrando solo parte de la cabeza y parte de su cuerpo cuando bajo el agua se esconde el resto de su poderoso cuerpo.

El segundo madrigal en *Sóngoro cosongo*, (“Madrigal” (De tus manos gotean) tiene una estrofa de 6 versos. Con el título, igual al anterior, también revela con el estilo *madrigal* del poema anterior. Este poema no tiene rima, ni orden silábico por verso. Una de las características de los madrigales europeos. Este madrigal da imágenes de la naturaleza, y esta naturaleza se mezcla con

la imagen del cuerpo del negro. Con esto también transforma la imagen del negro africano a un negro africano del Caribe al unirlo con la naturaleza de las islas que ahora son su hogar. La naturaleza y el negro se convierten en uno, o en un mestizo con su Imagen que luego veremos en el 1943 con Wifredo Lam y su pintura “La jungla”.

“Madrival” comienza con la metonimia “De tus manos gotean/ las unas, en un manojito de diez uvas moradas” (1-2). Con esto se refiere a las manos negras del sujeto lírico. Las manos son a su vez símbolo del trabajo manual que los negros sufrieron bajo la esclavitud. El hecho de “gotear/ las uñas” es otra metáfora que alude a perder parte de sí en un trabajo arduo e inhumano. Bush observa que “the dark grapes as fruit represent life and fecundity; and as they give wine, the color of blood (“moradas”), the idea of sacrificial death is implied” (9). En estos dos primeros versos la voz lírica parece hacer referencia a la explotación de los negros por medio de estos símbolos de labor como son las manos y las uñas.

El hablante lírico describe la piel como “carne de tronco quemado” (5). Con esto no solo alude al color de piel de negro, sino que también describe su condición. Es un tronco quemado, que ha resistido las llamas del fuego y es eso lo que ha dado el color oscuro de sus pieles. El hablante lírico luego habla de un ‘náufrago’ (5), que alude a un viaje de sobrevivencia. Uno en el que el final del viaje no está prometido, y la vida es una lucha hora tras hora. Este viaje, concepto característico de la *Negritude*, carga un tronco quemado en naufragio. Metafóricamente este tronco en naufragio habla de la historia de la esclavitud africana y como ese viaje estaba lleno de incertidumbre así si sobrevivían o no, las condiciones de ese viaje por alta mar. Según observa Bush este poema da “a subtle reminder that death and life are inextricably wedded and that the acceptance of this paradox is the beginning of understanding that the *true* beginning of life” (9).

El hablante lírico expresa como ese tronco, “ahuma/ las algas tímidas del fondo” (5-6). El tronco se ha quedado con la marca del fuego, y tiene la habilidad de afectar a otros por su experiencia. Este poema tiene muchas antítesis. Esta la vida representada en la mano, las uvas, la piel y la carne. Pero a su vez menciona un tronco quemado, un náufrago y unas ahumadas algas provocando que “the basic structural device derives from the tension generated by contrasting images associated with [life or death]” (9).

Los dos poemas “Madrigal” de Guillén hacen referencia a un objeto lírico negro. En “tu vientre...” tenemos a un objeto lírico femenino cuyo cuerpo es representación de una identidad negra. En el segundo “Madrigal”, “De tus manos...”, tenemos un objeto lírico negro, sin sexo o género identificado, cuyo cuerpo es representación del sufrimiento del negro en las Américas y su viaje a por el atlántico hacia la esclavitud. Busch analiza que el segundo “Madrigal” de Guillén “elevates the focus from the physical to the metaphysical. Instead of an enumeration of physical attributes which either recalls the tropical abundance of Africa or provokes an erotic response, the poem offers a unique synthesis of imagery which invests the female form and principle with cosmic dimensions, and in doing so, illustrates the fundamental life (-death) process in its course” (9-10). Estos dos “Madrigales” exploran el sufrimiento de un negro cuya evidencia física de abuso relata la intensidad de sus experiencias en el Caribe. A su vez muestra su fuerza, porque el negro maltratado sigue fuerte de espíritu, fuerte en su presencia en el país y la trascendencia de su historia.

“Canto negro” es un poema de arte menor compuesto de 5 estrofas, con 5, 2, 3, 4 y 5 versos respectivamente. La figura retórica que predomina es la onomatopeya y las aliteraciones. Las figuras retóricas van alineadas con un poema musical, y esto va en acorde con el título del poema que lo declara una ‘canción’. Bush observa que en la superficie “Canto negro” posee “[a] little



thematic content beyond the description of a Black dancer's total abandonment to the rhythm of the drum, in formal terms this poem is a short masterpiece of verbal musicality" (7). En la primera estrofa hay varias aliteraciones con la repetición de la vocal 'o' formadas por las palabras "Yambambó" (1), "congo sologno" (2), "negro bien negro" (3), "congo solongo del Songo" (4), y "yambó" (5). También observamos una onomatopeya con la palabra repica, que a su vez también forma una anáfora en el segundo y tercer verso. La onomatopeya de "Repica" imita en la pronunciación de la 'r' el sonido que produce el repicar un congo, tal y como dice el verso. El congo a su vez también imita en pronunciación el sonido que hace un bongó.

En la segunda estrofa de dos versos hay aliteración con la vocal 'a' y la vocal 'e'. La aliteración con la vocal 'a' se produce con las palabras "Mamatomba" (6), y con la palabra "cuserembá" (7), y la aliteración la vocal 'e' se produce en el verso 7 con "serembe" y "cuseremba". La tercera estrofa tiene una anáfora con las palabras "el negro" que se repite en los tres versos de la tercera estrofa" (8-10).

En la cuarta estrofa de "Canto negro" las palabras son manipuladas fuera de un orden tradicional, más perteneciente a la poesía vanguardista para jugar con la rima:

Acuememe serembó

aé;

yambó,

aé. (11-14)

Con esto Guillén también produce unas aliteraciones con la vocal 'e'. Bush analiza que el uso de las aliteraciones va de la mano con la imagen de negro bailando por de un ritual de santería: "The

description of the dancer who reaches a state of total surrender suggests the ritualistic phenomenon which occurs in *santería* when the dancer falls in a trance-like state because the *orisha* (“el santo”) has over taken him/her or has entered his/her body” (7). El orden de esta estrofa hace alusión a ese movimiento que evoca la canción y la acción que analiza Bush que hace el objeto lírico.

En la cuarta estrofa, tenemos la anáfora de “tamba” en el primer y segundo verso. Pero también el primer verso se repite la palabra “tamba” cuatro veces como un tipo de aliteración que a su vez es un asíndeton. Esta estrofa tiene una enumeración caótica de palabras:

Tamba, tamba, tamba, tamba,  
tamba del negro que tumba;  
tumba del negro, caramba,  
caramba, que el negro tumba:  
¡yamba, yambó, yambambé! (15-19)

Esta enumeración caótica de palabras se une a la idea de que este poema llega al punto en que para poder expresar el sentimiento de la acción del baile del negro/a, ya no puede utilizar las conjunciones que ayudan a atar una idea de otra, de una forma consiente dentro de un mensaje “and since these sensations are imposible to express with logical terms, Guillén uses “vocablos sin sentido”, such as those cited above” (Bush 7). Es por medio de las aliteración y onomatopeyas que Guillén expresa un canto a favor del negro y su experiencia. Sus métodos de aliviar sus penas, de estar en conexión con sus costumbres, con su alma negra. Este poema es un canto al negro, una celebración de la vida del negro, y el sincretismo que se ha formado en el Caribe. El canto celebra los sonidos del negro, el movimiento del negro y su conexión tanto con su comunidad como con su lado espiritual.

## Conclusiones

En Cuba, la poesía negrista de Guillén fue absorbida por una cultura en búsqueda de su identidad nacional, abierta a las influencias negras y la realidad mestiza de su gente. Desde las luchas por la independencia de la isla ante el dominio colonizador de España, Cuba había visto la fuerza de la milicia cubana negra. Estos luchadores por la patria peleaban junto a sus compatriotas blancos por un mismo país. Estas peleas empezaron a moldear y redefinir una colonia de esclavos en un país independiente y un país mestizo. Luego después de la influencia estadounidense en las relaciones étnicas en Cuba, se fortaleció una lucha en contra de una imagen nacional blanca. Esta Cuba independiente de fuerzas colonizadoras se abrió a la conversación sobre el mestizaje. Para el 1930, con la publicación de *Motivos de son* en el *Diario de la marina*, el contexto de creación de estos poemas fue de celebración de la cultura negra en Cuba, donde la audiencia no estaba ajena ya a esta visión de su propia cultura.

En el 1898, Puerto Rico pasó de una autonomía española a ser una colonia estadounidense que trajo consigo, entre muchas otras consecuencias, la idea de un país que debía “americanizarse.” Para lograr, se comenzó desde el sistema educativo un ataque al idioma español y a las costumbres hispanas y locales. Se pretendía debilitar la identidad y desajustar la unidad que pudiera resultar en una oposición a ese proyecto. Cuando Palés Matos escribe el poema “Danza negra”, en 1917, Puerto Rico llevaba 19 años bajo un intenso proceso de colonización. Proclamar una herencia negra era aportar a un sentimiento patriótico que iba en contra de la asimilación cultural americana. En el momento que Palés Matos recopila sus poemas en el libro *Tuntún de pasa y grifería*, la crítica se escandaliza por la imagen de un país mestizo

con profundas raíces negras en su cada día. No obstante, hubo críticos como Tomas Blanco y Antonio Colorado que salieron a la defensa de su amigo poeta y destacaban su talento literario y su valentía por hablar del negro en un Puerto Rico con un contexto social de negación a lo puertorriqueño. Pero los críticos y la sociedad puertorriqueña estaban en contra del mensaje de esos poemas de Palés Matos. Desacreditaron su mensaje y lo disminuyeron a un juego de palabras de un hombre blanco.

Los poemas de Guillén y Palés Matos se publican después en un período donde ya Estados Unidos se había desarrollado un movimiento artístico e ideológico, conocido como *Harlem Renaissance*, que, al igual que el negrismo utilizaba las peculiaridades lingüísticas que se habían desarrollado dentro de la cultura negra segregada. Escritores como Langston Hughes utilizaron el ritmo del jazz para añadirle elementos de la cultura negra y por medio del todo, dar orgullo a esta cultura y este grupo que tanto sufría dentro de la cultura americana. De la misma manera, en el Caribe, el negrismo resaltó la identidad antillana negra en un afroantillanismo que siguió formándose dentro de un compromiso social. Los poemas de Palés Matos y Guillén resaltaron la cultura negra en el Caribe y en la identidad nacional del país. Con el negrismo, los poemas de estos dos poetas caribeños rescatan a África de la historia colonial y por medio de la musicalidad de la onomatopeya, honran los sonidos del negro antillano. Por otra parte, en el 1934, al crearse la *Negritude*, en el Caribe francófono, ya los poemas de Guillén y Palés Matos que postulaban un reto social en contra del blanqueamiento de la nacionalidad, podrían considerarse como antecedente y luego continuarían en diálogo con la *Negritude*, sobre todo en sus aspectos del rescate de la cultura de África ancestral y de la posición antimperialista. Los poemas que he estudiado problematizan el lugar del negro en las culturas de Cuba y Puerto Rico. Pero a la vez, pretenden devolver al cubano y al puertorriqueño su orgullo por la Madre África,

era el despertar de la raíz que hace el corazón mestizo antillano latir con fuerza, una fuerza que nunca se le debió haber negado. Sin embargo, como se ha demostrado, mientras que en Cuba una importante parte de la cultura se alimenta de, a la vez que nutre, la imagen mestiza de la nación; en Puerto Rico la elite suprimía la aportación del negro en la imagen de la nación. El negrismo y la *Negritude* de estos poetas está atada completamente al clima político de las islas.

La identidad del puertorriqueño estaba en crisis al principio de la colonización estadounidense. No había una versión que pudiera abiertamente retar la búsqueda de una identidad puertorriqueña. Los poemas de Luis Palés Matos rescataron una historia de Puerto Rico cuyo discurso oficial alejaba la herencia negra como una minoría de la realidad del pueblo. Sus poemas cuestionaron ese discurso oficial y así fuera en crítica, sus poemas empezaron una conversación que no estaba ocurriendo en el momento. Palés Matos, al igual que Guillén, pone palabras de las religiones yorubas en sus poemas, y le da valor a la danza y la importancia de esa expresión como vía para mostrar al dolor del negro. Tal y como los esclavos utilizaban la música y el baile para desahogarse en un sistema que no permitía ese tipo de expresiones, Palés Matos y Guillén utilizan la onomatopeya para emular esa misma acción del negro para tener voz en una sociedad que de lo contrario ahogaría esas fraternidades de fortaleza del negro. Palés retaba la presencia estadounidense en Puerto Rico y se puede ver en su vida, un compromiso con la independencia de Puerto Rico. Él buscó su propia vía para rescatar una identidad nacionalista que incluyera al negro.

Guillén en Cuba, nombró a su país un país mestizo, lo llamó metafóricamente un ‘ajiacó’ y con ello definió con sus palabras una nación en busca de una definición única. Esta comparación influyó la literatura y los estudios sociales. Los poemas de Guillén marcan un momento en la historia de Cuba en que se formaba como nación y que rompía con esto las

cadena colonialista de separación de identidad por el color de la piel. Su actitud desafiaba el colonialismo, y desafiaba a su vecino al norte que tanto abogaba por dividir su nación. Al mismo tiempo, marca la reacción y la utilización del son en Cuba. Muestra él cómo la música expresó el sentimiento de sus compositores y colaboradores desde la historia de sus instrumentos, hasta la voz de sus interpretaciones. Además de esto, Guillén no muestra un rechazo a lo europeo, ya que es por medio su reconocimiento que se hace justicia al sufrimiento del negro en el caribe. La herencia europea es asimilada, la negra celebrada, y el mestizaje definido como el presente de la cultura cubana.

Nicolás Guillén y Luis Palés Matos utilizaron sus poemas para avanzar o retar la identidad nacional de sus respectivos países. Ellos hicieron inconfundibles la herencia del negro, y con esto sus poemas fueron más que una interpretación de la vanguardia.

En mi estudio he constatado que las figuras retóricas recurrentes son: la onomatopeya, la aliteración, la personificación, el símbolo, y la anáfora. Como se sabe, muchas de estas figuras buscaban la musicalidad que es esencial a la poesía negrista en su representación del ritmo propio de las culturas africanas y afroamericanas; pero también se necesitaba del símbolo para transmitir la densidad conceptual que era necesaria para expresar las ideas de la *Negritude*. Muchas de estas figuras se podrían encontrar en otros poetas de la vanguardia que no son objeto de este estudio pero que también en Latinoamérica buscaron como rescatar elementos del habla coloquial.

Estos poemas que encontramos en *Motivos de son*, *Sóngoro cosongo* y *Tuntún de pasa y grifería*, muestran una preocupación nacional. Aun con las críticas negativas que recibió Palés Matos, en contraste con las positivas de Guillén, ambos poetas marcaron una tendencia social en

el Caribe que la poesía rítmica supo sonar en los oídos de unas naciones jóvenes que necesitaban definir su mestizaje.

## Obras citadas

Allen, Martha. "Nicolás Guillén, poeta del pueblo." *Revista Iberoamericana* vol. 15, no. 29, 1949, pp. 29-43.

*A-Z Animals* (Nov 2008) [www.a-z-animals.com/animals/white-tiger/](http://www.a-z-animals.com/animals/white-tiger/). Accessed 20 August 2017.

Badiane, Mamadou. *The Changing Face of Afro-Caribbean Cultural Identity: Negrismo and Négritude*. Lanham: Lexington Books, 2010.

Baldwin, James. "The Negro in American Culture." *Cross Currents*, vol. 11, no. 3, 1961, pp. 205–224.

Blanco, Tomas. "A Porto Rican Poet: Luis Palés Matos." *The American Mercury*, no. 21, 1930, pp. 72-75.

Bush, Roland. "Cuba's Nicolás Guillén as Poet of Negritude." *Afro-Hispanic Review*, vol. 4, no. 2/3, 1985, pp. 5–10.



Bueno, Raúl. "Apuntes sobre el lenguaje de la vanguardia poética Hispanoamericana."

*Hispanoamérica* vol. 24, no.71, 1995, pp. 35-48.

Casellas, Zaira O. Rivera. "Cuerpo y raza: el ciclo de la identidad negra en la literatura

puertorriqueña." *Revista Iberoamericana* vol. 65, no.188, 1999, pp. 633-647.

Cole, George. "Transculturo cubano": la santería, el negrismo y la definición de la identidad

cultural cubana a comienzos de siglo XX." *Dissidences: Hispanic Journal of Theory and Criticism*, vol. 3, no. 5, 2012.

Dorca, Toni. "¿Lo mejor del siglo?: Vanguardia, estética y canon." *Revista de estudios*

*hispanicos*, vol. 32. no. 2, 1998, pp. 363-373.

Duany, Jorge. "Popular Music in Puerto Rico: Toward an Anthropology of "Salsa". *Latin*

*American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, 5.2, 1984, pp. 186-216.

*Ejemplo De La Poesía: Madrigal*. Ejemplode.com. Accessed September 10 2017.

Fernandez Guevara, Daniel J. "Guía Del Manuscrito *Sóngoro consongo* De Nicolás Guillén."

George A. Smathers Libraries, Univeridad de la Florida, 2015.

Ferrada, Ricardo. "Aíme Césaire: acción poética y negritud." *Literatura y lingüística*, vol. 13, 2001, pp. 89-104.

Figueroa, Víctor. "Colonial Commodity or Numinous Realm? The Representation of Nature in the Poetry of Luis Palés Matos." *Hispanic Review*, vol. 85, no. 3, 2017, pp. 245-269.

Hughes, Langston. "The Negro Artist and the Racial Mountain". *The Nation*, vol. 122, no. 3181, 1926, pp. 692-94.

Kaup, Monika. "'Our America' That is Not One: Transnational Black Atlantic Disclosures in Nicolás Guillén and Langston Hughes." *Discourse*, vol. 22, no. 3, 2000, pp. 87–113.

Marzán, Julio. *The Numinous Site: The Poetry of Luis Palés Matos*. Madison, N.J, Fairleigh Dickinson University Press, 1995.

Mercedes Palés, Ana. "Breve biografía". *Tuntún de pasa y grifería*. San Juan, P.R, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1993.

Palés Matos, L and Mercedes López-Baralt. *Tuntún de pasa y grifería*. San Juan, P.R, Instituto de Cultura Puertorriquena, 1993.

---. *La poesía de Luis Palés Matos*. Ed. Mercedes López-Baralt. Rio Piedras, P.R, Editorial de la U de Puerto Rico, 1995.

Patterson, Lindsay. "Langston Hughes-The most abused poet in America." *The New York Times*, 29 June 1969.

Puleo, Gus. "' Los dos abuelos": Nicolás Guillén and Luis Palés Matos." *Revista hispánica moderna*, vol. 50.1, 1997, pp. 86-98.

Robaina, Tomás Fernández. "La bibliografía de autores de la raza de color, de Carlos M. Trelles." *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, vol. 3, 2013.

Rojas, Rafael. "Del espíritu al cuerpo de la nación: identidad y ciudadanía en la culture política en Cuba." *Estudios sociológicos*, 1997, pp. 239-260.

Salto, Graciela. "El Catauro de cubanismos de Fernando Ortiz y la reinención de tradiciones filológicas." *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 45, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

Thiao, Yopane. "Nicolás Guillén ou L'incarnation de la 'Négritude Négriste.'" *Africultures*, 27 July 2003.

Valbuena Prat, Angel. "Sobre la poesía de Luis Palés Matos, y los temas negros". *Tuntún de pasa y grifería*. San Juan, P.R, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1993.

Viapiana, Nicolás. "Aimé Césaire: poesía y négritude frente al colonialismo." *Algarrobo-MEL*, vol. 3, no.3, 2014.

Viera, Katia. "Nicolás Guillén: crítica y desgaste." *Universidad de la Habana*, no. 281, June 2016, pp. 31-39.