

Ceremonia y memoria en Tuntún de Pasa y Grifería de Luis Palés Matos. Una lectura desde las teorías del rito, la memoria y la teatralidad¹

David Díaz Arias²

Recepción: 30 de julio de 2008 / Aprobación: 7 de febrero de 2009

Resumen

En este ensayo se analiza la poesía negrista del libro *Tuntún de Pasa y Grifería* (1937) del escritor puertorriqueño Luis Palés Matos. Para hacerlo, se recurre a tres perspectivas analíticas: la del análisis del rito, la del estudio del drama social y la memoria colectiva, y la del *performance* y la teatralidad. El estudio está siguiendo la estructura del libro analizado: “Tronco”, “Rama”, “Flor” y “Poemas Nuevos”. Así, comienza cuestionando por qué en la forma en que fue estructurado el libro parece faltar un elemento. Luego, se estudian los poemas de la sección “Tronco” intentando

Abstract

This essay analyzes the negrista poetry of Puerto Rican writer Luis Palés Matos as it appears in his book *Tuntún de Pasa y Grifería* (1937). In order to do so, I employ three analytical perspectives: that of the analysis of rite, that of social drama and collective memory, and that of performance studies. I will study Palés Matos' book guided by its internal structure: “Tronco”, “Rama”, “Flor” y “Poemas Nuevos”. Thus, my analysis begins by asking why something seems to be missing in this structure. Then, I analyze poems of “Tronco” trying to determine the ritual within

1 Agradezco enormemente los comentarios y sugerencias hechos a este texto por el Dr. Rubén Ríos Ávila (Universidad de Puerto Rico en Río Piedras) y la Dra. Emily Maguire (Indiana University). Los errores y omisiones, obviamente, son solo atribuibles al autor.

2 Costarricense. Máster en Historia por la Universidad de Costa Rica (UCR) y candidato al Doctorado en Historia en Indiana University Bloomington (Estados Unidos). Profesor en las escuelas de Historia y Estudios Generales de la UCR. Entre sus últimos trabajos se encuentran: *La fiesta de la independencia en Costa Rica, 1821-1921*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2007; “Entre la guerra de castas y la ladinización. La imagen del indígena en la Centroamérica liberal, 1870-1944”. *Revista de Estudios Sociales* (Universidad de los Andes, Colombia), No. 26 (abril del 2007), pp. 58-72 y “Campaña Nacional y memoria conmemorativa. Un análisis historiográfico”. En Molina, Iván y Díaz Arias, David. *La Campaña Nacional (1856-1857): historiografía, literatura y memoria*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2008. Correo electrónico: ddiazari@indiana.edu.

dilucidar y explicar el ritual contenido en sus versos. Después, se examinan los poemas de la sección “Rama” “desde las teorías del drama social y la memoria colectiva. Finalmente, estudia los poemas de “Flor” y, en menor medida, los “Poemas Nuevos” como un resultado del proceso ritual iniciado en la primera parte del libro. Los resultados de este trabajo dan la visión del texto de Palés Matos como un proceso de transformación constante que inicia en un sitio geográfico y termina en otro, que comienza con un individuo de una etnia y acaba con otro, que empieza con un hombre y termina con una mujer. Así, este análisis brinda nuevas pautas para entender la poesía negrista caribeña de la década de 1930.

Palabras Clave

Poesía negrista / Puerto Rico / ritos / memoria colectiva / teatralidad.

its verses. Next, I analyze poems of section “Rama” from theories of social drama and collective memory. Finally, I study poems of “Flor”, and those of “Poemas Nuevos”, considering them as a result of the ritual that started on the first part of Palés Matos’ book. The results of this work conceive Palés Matos’ piece as a process of continuous transformation beginning in a place and finishing into a different one, starting with a racial individual and finishing into another, beginning with a man and finishing with a woman. Therefore, this study brings elements to better understand the Caribbean negrista poetry of the 1930s.

Keywords

Negrista poetry / Puerto Rico / rites / collective memory / performance studies.

Introducción

La descripción que en 1948 hizo Pedro Juan Labarthe de Luis Palés Matos y la forma en que consiguió inspirarse para crear sus poemas “negristas” es fascinante. Para Labarthe, la poesía de Palés Matos debía celebrarse doblemente porque este poeta “no ha ido al África, no ha salido de su isla de Puerto Rico, y ha hecho una obra sin par, insuperable.”³ Entonces, ¿cómo había Palés Matos escrito sus poemas? Según Labarthe la infancia de Palés Matos en Guayama (Puerto Rico) le había dado cierto contacto

3 Pedro Juan Labarthe, “El Tema Negroide en la Poesía de Luis Palés Matos”. En: *Hispania*, Vol. 31, No. 1 (Feb., 1948), pp. 30-42

con “bombas y cantos que salían de un barrio de negros, alaridos en sus fiestas que retumbaban por todo el pueblo”, pero dicho acercamiento no había sido suficiente para inspirar al poeta. Por eso, Labarthe creía que el conocimiento de las culturas africanas que se presentaba en la poesía de Palés Matos venía de otra parte:

“El poeta nació, el poeta se cultivó, el poeta leyó y con toda esta arcilla o hilos de oro hizo sus hermosos tapices, eternos en las letras americanas... Su biblioteca privada con libros que tratan de negros es algo de gran valor comparable con la del Doctor Don Fernando Ortiz. Una de las más ricas de América en este tema. Recordamos otras en América tan ricas: la biblioteca “Alfonsina” de don Alfonso Reyes. La biblioteca de documentos americanos, la de Rafael Heliodoro del Valle. Llevo en mis pupilas polvo de oro de esas dos bibliotecas”.⁴

Esta explicación que pone el peso de la inspiración de Palés en un profundo trabajo de lectura, es reveladora. Por un lado, en ella se observa un interés por relacionar la creación artística con el conocimiento científico. Por otro lado, nos proporciona una clave comparativa que habla de un mundo intelectual latinoamericano conectado a través de lecturas y bibliotecas y estudioso de sus sociedades, pero a través de los libros. De hecho, la poesía de Palés Matos aparece aquí como el resultado de un trabajo analítico más que como una reproducción de su

experiencia personal. Labarthe celebraba el resultado, pero sus mismas constataciones pueden servir para lo contrario, es decir, para rechazar el intento de Palés Matos de describir las comunidades afrocaribeñas por pertenecer a un hombre “blanco” que, sin ser parte de la sociedad que describe, es incapaz de construir un sujeto negro o africano real. Por ejemplo, en las décadas de 1960 y 1970 Manuel Maldonado Denis, Isabelo Zenón y Richard L. Jackson acusaron a Palés Matos de escribir una poesía degradante y racista del negro puertorriqueño por describirlo como primitivo, animalizado y sensualizado.⁵ Recientemente, Josaphat Kubayanda ha indicado que a pesar de su intento de construir poesía negra, tanto Palés Matos como otros escritores de su estilo fueron esencialmente ajenos al mundo que trataban de describir y por tanto limitados y prejuiciados con respecto a él, lo cual afectó de forma irremediable su poesía.⁶

Contrario a la posición impresionada por un elocuente poeta-erudito y contrario también a la que rechaza al ciego poeta-ajeno al sujeto que describe, este ensayo intenta leer la

⁴ Ibid, pp. 41-2.

⁵ Manuel Baldonado Denis, *Puerto Rico: mito y realidad*. Barcelona: Ediciones Península, 1969; Isabelo Zenon, *Narciso descubre su trasero: el negro en la cultura puertorriqueña*. Humacao, Puerto Rico: Editorial Furidi, 1974; Richard L. Jackson, *The Black Image in Latin American Literature*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976.

⁶ Josaphat Kubayanda, *The Poet's Africa: Popular Poet of the Caribbean*. Columbia, Missouri: University of Missouri, 1990, p. 24.

poesía de Palés Matos de otra forma. Para hacerlo, me voy a concentrar en los poemas de *Tuntún de Pasa y Grifería* (de ahora en adelante referido como *Tuntún* solamente).⁷ Mi intención es acercarme a la poesía y a la estructura de este libro desde tres perspectivas: la del análisis del rito, la del estudio del drama social y la memoria colectiva, y la del *performance* y la teatralidad. Claramente, el eje analítico del que parto en mi perspectiva teórica le debe muchísimo —como el lector lo constatará a lo largo del ensayo— a los estudios del antropólogo inglés Víctor Turner, aunque, obviamente, otros teóricos aparecen invitados a ayudar en este esfuerzo. Mi visión concibe a *Tuntún* no como el resultado de un sabio o un cronista-etnólogo carente de profundidad y comunicación con su sujeto de descripción, sino como un producto que recrea un mundo que, independientemente de su fidelidad o no al mundo real, construye un recorrido ritual de transformación al que se le puede aplicar un aparato hermenéutico que nos permita descifrar su simbolismo interno y sus representaciones y significados. Palés Matos ha construido un lugar ficticio que, como el de cualquier producción artística, es posible de leer e interpretar. No obstante, no se puede negar que dicho mundo depende de la pro-

7 *Tuntún* fue publicado como libro por primera vez en 1937. En este ensayo, voy a utilizar la versión editada por Mercedes López Baralt: Luis Palés Matos, *Tuntún de Pasa y Grifería*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 2003. En adelante, las citas de este libro las haré indicando el número de página entre paréntesis en el texto.

pia representación que Palés Matos tiene de lo que describe y de sus propias interpretaciones del sujeto afroantillano.⁸ Así, aunque el intento por vincular uno y otro (las representaciones del autor con su producción) es importante también en mi trabajo, he intentado evitar caer en la división de la crítica descrita más arriba cuyo reduccionismo imposibilita avanzar en el entendimiento de *Tuntún* como una producción cultural.⁹

Mi posición analítica además particulariza mi estudio frente a la gran producción de análisis que existen con respecto a la poesía de Palés Matos.¹⁰ Así, aunque ha habido otros

8 La aparición de *Tuntún*, como es sabido, produjo una fuerte discusión acerca de cuál era el papel histórico y artístico de la poesía negrista caribeña dentro del concepto occidental de arte. En esa discusión, Palés Matos reveló muchas de sus propias percepciones internas con respecto al tema de la negritud y del Caribe que obviamente no deberían quedar de lado, al menos como advertencia, en cualquier análisis de su obra. Ver al respecto: Ramón A. Soltero Cruz, “La Polémica Periodística del Tuntún”. En: *Actas Congreso Internacional Luis Palés Matos en su Centenario 1898-1998*. Guayama, Puerto Rico: Universidad Interamericana de Puerto Rico Recinto de Guayama, 1998, pp. 50-4.

9 Tomo aquí la posición de Theodor W. Adorno con respecto a la poesía lírica y su relación con la sociedad. Theodor W. Adorno, “On Lyric and Society” en *Notes to Literature*, Vol. I. Columbia University Press, 1991, pp. 37-54. La primera edición es de 1954.

10 Además de la división que indiqué más arriba, muchos de los trabajos sobre *Tuntún* se han basado en el estudio de la construcción del sujeto racial, en la métrica de los poemas, en el lugar de este poemario dentro del movimiento “negrista,” o en la posición política de la poesía de Palés Matos. Para recientes ejemplos ver: José María Ruscalleda Bercedóniz, *Luis Palés Matos en la hora del Negritismo*. Aguadilla, Puerto Rico: Editorial Mester, 2005; Julio Mar-

intentos por descifrar el mundo ritual y mítico que se presenta en *Tuntún*, dichos intentos han sido limitados en su análisis y no han incorporado una consistente hermenéutica del rito o la memoria. Por ejemplo, el estudio de Carmen Vázquez Arce sobre lo mítico-heroico presente en *Tuntún*, si bien intenta decodificar las imágenes que aparecen en los poemas como parte de una mitología y de un proceso ritual, su análisis no trasciende la constatación de algunos elementos rituales y míticos que además se estudian de forma poco sistemática.¹¹ Por otra parte, mi ensayo involucra una conversación constante con el importante y fundamental estudio de Rubén Ríos Ávila sobre *Tuntún*, trabajo que ha inspirado este estudio y, por tanto, es fundamental para co-tejar con lo que podría ser mi con-

zan, "The Poetry and Antipoetry of Luis Palés Matos: from Canciones to Tuntunes," en *Callaloo*, Vol. 18, No. 2 (Spring, 1995), pp. 506-23; Anibal González Pérez, "Ballad of the Two Poets: Nicolás Guillén and Luis Palés Matos," *Callaloo*, No. 31 (Spring, 1987), pp. 285-301; Julio Marzan, *The Numious Site: the poetry of Luis Palés Matos*. Madison [N.J.]: Fairleigh Dickinson University Press ; London : Associated University Presses, 1995; Mercedes López Baralt, *El barco en la botella: la poesía de Luis Palés Matos*. Barrio El Cinco, San Juan, P.R.: Editorial Plaza Mayor, 1997; María E. Castro de Moux, *La negritud de Luis Palés Matos: poesía para las descolonización cultural de los pueblos antillanos*. New Orleans, LA : University of the South, 1999 y Omar Carmona Sánchez, *La Conciencia Política y Social de Luis Palés Matos: otra Lectura de su Poesía*. Orlando, Florida: M.A. Dissertation, 2003.

11 Carmen Vázquez Arce, "Sobre lo Mítico-Heroico Ancestral en el Tuntún de Pasa y Grifería de Luis Palés Matos" en *Actas Congreso Internacional Luis Palés Matos en su Centenario 1898-1998*, pp. 30-49.

tribución en el entendimiento de los versos de Palés Matos.¹²

Ya que mi perspectiva involucra el estudio del rito concibiéndolo como un proceso, he dividido este ensayo siguiendo la estructura de *Tuntún*. Al hacerlo tengo presente que los poemas reunidos en el libro estudiado fueron publicados en diferentes momentos. Empero, tal constatación no me ha importado a la hora de estudiar el libro como una estructura que avanza desde un lugar hasta otro. Así, mi estudio comienza cuestionando por qué en la forma en que fue estructurado el libro parece faltar un elemento. Luego, estudio los poemas de la sección "Tronco" intentando dilucidar y explicar el ritual contenido en sus versos. Después, analizo los poemas de la sección "Rama" desde la teoría del drama social y la memoria colectiva. Finalmente, estudio los poemas de "Flor" y, en menor medida, los "Poemas Nuevos" como un resultado del proceso ritual iniciado en la primera parte del libro.

1. La raíz ausente

La estructura de *Tuntún* semeja a un árbol. Así, después del prelude, las siguientes tres partes del texto remiten a la descripción de un árbol,

12 Me refiero a la sección "Hacia Palés" que aparece en Rubén Ríos Ávila, *La raza cómica del sujeto en Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Callejón, 2002.

partiendo del “Tronco”, llegando a la “Rama” y deslizándose hasta la “Flor”. La última parte, llamada “Poemas Nuevos”, puede entenderse como una especie de conclusión esperanzadora del texto que ya se anuncia en “Flor”. Que el texto sea un árbol, tiene un fuerte contenido simbólico ya que a pesar de la diversidad cultural con que se puedan mirar y entender, los árboles son comúnmente asociados a las explicaciones míticas de la propagación de la vida.¹³ La forma del *árbol palesiano* que el texto modela, sin embargo, deja un elemento vital (es decir esencial para la vida del árbol) fuera del libro. ¿Dónde están las raíces del árbol palesiano? A primera vista parece que, medítadamente, las raíces fueron cercenadas de este espécimen. ¿Cómo se puede explicar esta ausencia estructural y capital? ¿Tiene posibilidades de vivir el árbol propuesto por la poesía de Palés sin sus raíces?

Rubén Ríos Ávila ha propuesto que la ausencia de la raíz en el *árbol palesiano*, refiere desde el principio al carácter de producción ceremonial de *Tuntún*. Según Ríos Ávila,

“En el Tun Tun se parte del tronco, pero ese tronco, más que un fundamento, es un escenario, el espacio de una representación, y lo que se presenta es una danza ritual. El tronco es también el tótem ancestral, un principio de significación, un eje aglutinador, desde su interior, un ritmo,

una síncopa recurrente y concurrente con el otro tambor del corazón, y son la diástole y la sístole, las que marcan las coordenadas del ritmo vital, que es, en su zona más primigenia, el ritmo del dos... Tronco-falo desde cuyo ritmo se invoca la O boca/ano, y la U vagina. El tronco no postula un espacio, sino una condición de significación... El paralelo geográfico, y más aún, el paralelo político de dos poderes encontrados (Tembandumba y Macandal) fundan la utopía de la representación, autorizada por el falo impregnador, la respiración vital que a su vez es el ritmo que produce la danza ancestral”.¹⁴

En síntesis, Ríos Ávila ha encontrado en la ausencia de la raíz la presencia y fortaleza del tronco. El tronco, imagen del escenario, es a su vez la geografía de un rito a iniciar y la representación ancestral totémica en donde, por su forma, tiene eco el latido del corazón. Se podría decir que el ritmo de *Tuntún* comienza en el tronco. La explicación de Ríos Ávila sin embargo, aunque logra posicionar magistralmente la función de los poemas del “Tronco”, no resuelve completamente la duda sobre la ausencia de una raíz en este árbol. La condición de tótem no debería desautorizar la existencia de las raíces no sólo porque este no es únicamente un tronco-tótem, sino un árbol con ramas y ¡flores! sino también porque la representación del tronco como un espacio de acción y de ritmo no explica que ese espacio esté desprovisto de tierra y de la relación entre la tierra, la danza y el danzante. En

¹³ Laura Rival (editora), *The Social Life of Trees: Anthropological Perspectives on Tree Symbolism*. Oxford and New York: Berg Publishers, 1998.

¹⁴ Ríos Ávila, *op.cit.*, pp. 131-2.

efecto, la ausencia de raíz denota de alguna manera la ausencia de conexión entre la tierra y el árbol. El árbol modelado por Palés en *Tuntún*, está suspendido o posicionado sobre la tierra, pero no la atraviesa con su raíz. ¿Qué significa tal cosa? ¿Cómo es que este árbol tiene flores sin raíces que lo alimenten?

Mi lectura de la ausencia de la raíz está orientada con base en dos líneas. Primeramente es sintomático que al no existir una conexión entre el árbol y la base, es decir entre el árbol y la tierra, no hay una verdadera unidad entre ellos. En este caso, sea lo que sea que se va a desarrollar en los versos, no podría sugerirse que sus imágenes pertenezcan o remitan a una tierra específica e individual. Por eso, la raíz que no está da posibilidad al tronco de fundirse con distintas geografías y escenarios a la vez. Es decir, este árbol no está fundido estáticamente a la tierra; tiene la posibilidad de moverse. Palés, justo en el “Preludio en boricua”, le da la bienvenida a ese movimiento iniciado en la contemplación de su trabajo como un viajero que se mueve desde el poeta hacia las manos del lector: “*Tuntún* de pasa y grifería/, este libro que va a tus manos/con ingredientes antillanos/compuse un día...” (p. 4). Pero el asunto va más allá. Los puntos suspensivos que Palés propone en este verso, hacen caminar el texto. Gracias a ellos la vista del lector avanza más rápido, propinándole al movimiento un eje central en el desarrollo del libro. Al mismo tiempo, los versos de *Tuntún* son identificados como el producto de un encuentro

de ingredientes encontrados en el Caribe. En otras palabras, estos versos viajan por las islas antillanas y no parecen ser exactamente de la propiedad exclusiva de alguna de ellas, sino el resultado de la diversidad de su gama. En vez de ser la representación del árbol originario enraizado en una tierra ancestral perdida en el tiempo y el espacio con la cual la comunicación desde el presente es impensable más allá de la genealogía mítica,¹⁵ el árbol palesiano no tiene un principio que se pueda reclamar como la tierra original y, por tanto, la fluidez en la comunicación entre el árbol y sus descendientes podría considerarse más activa. Esta posibilidad de comunicación, permitiría superar la inconexión entre el mito del árbol original que poseía el secreto de la vida y sus descendientes.¹⁶ En su movilidad, el árbol palesiano permite a sus descendientes descubrir el secreto originario de la vida. De ahí que las flores de este árbol no necesitan raíces para encontrar alimento; son flores que encuentran sustento en las islas sobre las que merodea su tronco.

Mi segunda lectura sobre la ausencia de la raíz en *Tuntún*, está motivada por el proceso ceremonial que se produce en este texto. Tal y como lo apunta Ríos Ávila, el tronco con

15 Claire Russel, “The Tree as a Kinship Symbol” en *Folklore*, No. Vol. 90, No. 2 (1979), pp. 217-233.

16 E. O. James, “The Tree of Life” en *Folklore*, Vol. 79, No. 4 (Winter, 1968), pp. 241-249, especialmente 248-249 para el asunto del secreto de la vida encerrado en el simbolismo del árbol original.

el que empiezan los poemas, es un escenario de producción geográfica y rítmica del rito. ¿Qué papel tiene la ausencia de la raíz en la contemplación de la estructura del libro de Palés como un rito en ejecución? Para proponer una respuesta, es necesario referirse brevemente al concepto de “communitas” desarrollado por Víctor Turner en su célebre trabajo *The Ritual Process*.

De acuerdo con Turner, a la estructura social construida, es decir aquella que enfatiza en las diferencias económicas y de poder entre los seres que integran una comunidad, se le opone una anti-estructura que se presenta en las fases liminales de los rituales de paso. Turner, basado en Arnold van Gennep,¹⁷ arguye que las personas que se encuentran por adentrarse en un ritual de paso, o sea de cambio entre un lugar socio-cultural y otro, experimentan una liminalidad tal que los convierte en “liminal personae” es decir, les da una condición que impide poder clasificarlos claramente en un espacio social o cultural de acuerdo con la estructura. Entre esos sujetos, según Turner, tiende a desarrollarse una intensa camaradería e igualitarismo que hace desaparecer las distinciones de rango y produce una homogenización que no existe en la estructura. Esa anti-estructura es justamente la “communitas”.¹⁸ Turner indica que:

“In liminality, communitas tends to characterize relationships between those jointly undergoing ritual transition. The bonds of communitas are anti-structural in the sense that they are undifferentiated, equalitarian, direct, extant, nonrational, existential, I-Thou (in Feuerbach’s and Buber’s sense) relationships. Communitas is spontaneous, immediate, concrete—it is not shaped by norms, it is not institutionalized, it is not abstract. Communitas differs from the camaraderie found often in everyday life, which, though informal and egalitarian, still falls within the general domain of structure, which may include interaction rituals... In human history, I see a continuous tension between structure and communitas, at all levels of scale and complexity. Structure, or all that which holds people apart, defines their differences, and constrains their actions, is one pole in a charged field, for which the opposite pole is communitas, or anti-structure, the egalitarian “sentiment for humanity” of which David Hume speaks, representing the desire for a total, unmediated relationship between person and person, a relationship which nevertheless does not submerge one in the other but safeguards their uniqueness in the very act of realizing their commonness. Communitas does not merge identities, it liberates them from conformity to general norms, though this is necessarily a transient condition if society is to continue to operate in an orderly fashion”.¹⁹

¹⁷ Arnold Van Gennep, *The Rites of Passage*. London: Routledge and Kenan Paul, 1909.

¹⁸ Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (New York: Aldine de Gruyter, 1969), pp. 94-97.

¹⁹ Victor Turner, “Metaphors of Anti-structure in Religious Culture” en idem, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1974, p. 274.

Es realmente una revelación el que pudiendo recordar con una raíz concreta la conexión entre un estado y otro de los grupos sociales de los que se ocupan sus versos, Palés decide no escarbar tanto en el rito que inicia como para convertirlo en un ritual de adoración de las etapas tempranas y de las vidas nuevas. En cambio, como trataré de explicarlo más adelante, la posibilidad de comenzar el rito en una tierra y llevarlo a otra y provocar la intercomunicación constante entre ambas geografías, no sólo hace que el árbol que se construye pueda carecer de raíz sino que convierte a los rituales internos, es decir aquellos contenidos en el Tronco, en ritos liminales. Los versos del Tronco no necesitan raíz porque su presencia acabaría con el acto de transformación de la liminalidad. Como indica Turner, desde el punto de vista simbólico el estado de liminalidad puede asociarse a la vida intrauterina, a la muerte, a la invisibilidad, a la oscuridad, a la bisexualidad y a lo salvaje, es decir no precisa una raíz sino el tiempo entre un momento original y uno nuevo. El tronco, que no es raíz ni las ramas, es el estado perfecto de la liminalidad en el árbol. A través de él se asciende a las ramas y a la copa, pero él mismo no es un sitio para quedarse. La raíz está ausente porque ya no se retornará a ella. Lo que queda es avanzar hacia la siguiente etapa. De ahí que los ritos que se suceden en esta sección de *Tuntún*, puedan también ser asociados al concepto de *communitas* construido por Turner.

2. Un tronco liminal

Si partimos de la idea de que los poemas reunidos en Tronco remiten a un proceso ritual, ¿cómo se proyecta dicha ritualidad en sus versos? Los primeros dos versos de “Danza negra”, poema que inaugura la sección “Tronco”, son un llamado a la reunión y a la confusión: “Calabó y bambú/ Bambú y calabó” (p. 7). La relación entre un elemento (Calabó) con un segundo (bambú) que a renglón seguido se intercambian en su lugar, provocan una sensación de mixtura. En efecto, este primer grito rítmico, reproductor de la tonalidad del tambor como argumenta Ríos Ávila, puede considerarse la señal inicial que convoca a los miembros de una comunidad para el inicio del rito. Invitados por los sonidos del cerdo y el sapo, cuyo lenguaje se complementa con el del “Gran Cocoroco” y la “Gran Cocoroca”, y con el ritmo de los instrumentos musicales, aparecen los danzantes que son en primera instancia jefes tribales (“los botucos”).

Apenas comienza la convocatoria, sin embargo, cuando una transformación ocurre en el espacio. De una tierra regada por el sol de “Tom-buctú” y provocada por la danza de “Fernando Póo”, el poema cambia, gracias al ritmo de la danza, hasta “tierras rojas” e “islas de betún” provocando un vaivén entre puntos distantes: “Haití, Martinica, Congo, Camerún;/las papiamentosas antillas

del ron/y las patualesas islas del volcán,/que en el grave son/del canto se dan” (p. 7). Este proceso ocurre nuevamente, aunque de forma un tanto distinta, en “Numen” en cuyo inicio se conjugan dos lugares: “Jungla africana – Tembandumba/Manigua haitiana – Macandal” (p. 9). Aunque la relación de intercambio que es tan clara en el inicio de “Danza negra” no es posible en “Numen” en donde los espacios (la jungla africana y la manigua haitiana) sólo ocupan el mismo lugar inicial en la oración pero no son intercambiables, el proyecto de saltar de un espacio geográfico a otro, le otorga al inicio del “Tronco”, es decir la parte más próxima a la tierra, un poder de desplazamiento.

Los sujetos del baile, los invitados a la danza, parecen seguir el salto espacial sin necesidad de trasladarse. ¿Por qué ocurre esto? Martine Segalen sugiere que el rito tiene la capacidad de mezclar los tiempos individuales y los tiempos colectivos en su confección. Al hacerlo, el rito también logra conjugar las conductas individuales y colectivas y les confiere un carácter repetitivo que les permite a los actores descifrar el simbolismo presente en la ejecución de la ceremonia.²⁰ Así, los actores del ritual plantado por Palés Matos en el inicio de “Tronco”, experimentan inmediatamente al llamado de la danza, su configuración en un sujeto colectivo que rompe el tiempo conforme el rito discurre. Lo más llamativo de la transmutación sin embargo es que

la pluralidad está presente en las designaciones de lo grupal (“la Nigricia”, “el alma africana”, y “la raza negra”), mientras que la referencia al individuo (“el negro”), deviene en la colectivización de lo individual. De ahí que el desplazamiento posible es perpendicular a la homogenización de los plurales en el singular “el negro”. En otras palabras, en tanto los versos avanzan lo heterogéneo de la estructura comienza a ceder espacio a lo homogéneo de una anti-estructura.

El desplazamiento del lugar que el rito produce, no se detiene en los versos del “Tronco”. El movimiento es provocado siempre por el baile-danza. El tiempo del rito también sigue ese patrón ya que tiende a transformarse pasando del sol de hierro ardiente en Tombuctú descrito en “Danza negra” a la luna que se pesca en “Candombe”. La transformación en el tiempo-día del rito de estos versos incluso alcanza a la noche en que hasta la luna duerme, como en “Bombo”. ¿Hacia dónde nos lleva este movimiento temporal? Los versos de “Bombo” son muy sugerentes al respecto: “Venid, hermanos, al baile. La selva entera está rugiendo/ Esta es la noche de mandinga/donde se forma un mundo nuevo/Duerme el caimán, duerme la luna, todo enemigo está durmiendo.../Somos los reyes de la tierra/que a Bombo, el dios, sólo tememos” (p. 16). Los participantes que en el inicio de los poemas de “Tronco” son descritos en términos de poder (“los botucos”) alcanzan el calificativo de “el negro” o “los negros” conforme avanzan los poemas y finalizan, al dormir la luna

²⁰ Martine Segalen, *Rites et Rituels Contemporains*. Paris: Éditions Nathan, 1998, pp. 20-21.

y los animales que convocaron a la reunión inicial, convertidos en “hermanos”. ¿Es esta homogenización y nivelación final de los participantes la consecución de la *communitas*? ¿Son los poemas de “Tronco” la representación de un rito de paso y de una situación de liminidad como la expuesta por Turner? Los indicios apuntados sugieren como respuesta un sí a estas dos preguntas. Sin embargo, otro elemento ritual nos permite precisar mejor esta constatación y, a la vez, descifrar el sentido de la liminidad de estas ceremonias.

El ritual de “Tronco” es un rito de transformación. “Numen,” que constituye la segunda parte del proceso iniciado en “Danza negra”, sentencia una alteración en el cuerpo de los danzantes:

“Al bravo ritmo del candombe
despierta el tótem ancestral:
pantera, antílope, elefante,
sierpe, hipopótamo, caimán.
En el silencio de la selva
bate el tambor sacramental,
y el negro baila poseído
de la gran bestia original”. (p. 9)

La imagen de un tótem antiguo que ha despertado de su sueño por el sonido de la fiesta-rito refiere al tronco original en donde se inscriben las características del grupo danzante. El tótem por eso, es fundamental. En su famoso trabajo sobre las formas elementales de la vida religiosa, Emile Durkheim indica la imposibilidad de un grupo de autodefinirse o siquiera existir sin prestar atención a la forma en que se representa. De acuerdo

con Durkheim, en la búsqueda de su definición los grupos construyen imágenes de sí mismos y de sus creencias hasta que consiguen definir emblemas materiales de su identidad comunal. Durkheim lo precisa así:

“Since the clan cannot exist without a name and an emblem, and since this emblem is always before the eyes of men, it is upon this, and the objects whose image it is, that the sentiments which society arouses in its members are fixed. Men were thus compelled to represent the collective force, whose reaction they felt in the form of things serving as flag to the group. Therefore, in the idea of this force, were mixed up the most different kingdoms. Moreover, the cause whose action we observe was not peculiar to totemism; there is no society where it is not active. In a general way, a collective sentiment can become conscious of itself only by being fixed upon some material object”.²¹

La llegada del tótem a la danza le obsequia un medio de representación a los promotores del rito que se desarrolla en los versos de Tronco. ¿Cuáles son las imágenes elegidas para esa representación? La pantera, el antílope, el elefante, la serpiente, el hipopótamo y el caimán, como si el adjetivo “ancestral” tuviera que equipararse a la vida salvaje. Lo más importante aquí es que la representación del tótem no es sólo un me-

21 Emile Durkheim, *The Elementary Forms of Religious Life*. New York: Free Press, 1965, p. 236.

dio de construcción de la comunidad sino que es a su vez el elemento que produce la transformación de los danzantes. En “Numen” el tótem ancestral hace que el negro que baila en la soledad, se funda con las representaciones totémicas: “Es la Nigricia. Baila negro./Baila el negro en la soledad./Atravesando inmensidades/sobre el candombe su alma va/al limbo oscuro donde impera/la negra fórmula esencial./Dale fuerza el hipopótamo,/coraza bríndale el caimán,/le da sigilo la serpiente,/el antílope agilidad,/y el elefante poderoso/rompiendo selvas al pasar,/le abre camino hacia el profundo y eterno numen ancestral” (pp. 9-10). La transformación del negro danzante en la “bestia original”, equiparada a los animales de la jungla, nos permite identificar la etapa de liminalidad de este rito. Volver al lumen ancestral involucra la bestialización del individuo, pero también indica su homogenización y su ubicación entre un estado etario del que ha salido y otro estado al que va. El danzante convertido en bestia, transformado en monstruosidad, está en un limbo entre la tierra africana y la tierra caribeña. Su rito consiste en volver al nicho originario convertido en animal. En ese nicho en África, como se sugiere en “Bombo” (pp. 15-16), el “terrible tótem” brota otra vez en la conjugación de formas animales (“mitad caimán y mitad sapo,/mitad gorila y mitad cerdo”) y su presencia es en último lugar la que produce la unidad

22

en hermandad.²⁰

La transformación evocada, base de la liminalidad y la *communitas* que he anotado más arriba, es fundamental para entender el papel del poema “Ñam-Ñam” (p. 11) en esta lectura. La mutación provocada por el tótem ha disminuido las posibilidades del individuo de construir alguna palabra. El resultado es la onomatopeya. La mutación también ha mudado las bocas en tijeras que cortan carne blanca. Así, el rito ha llegado a la etapa del sacrificio. En este momento, el protagonista de la muerte y motivo a la vez del banquete ritual es el hombre blanco (“exploradores y misioneros”). Lo más llamativo sin embargo, es que en esta representación violenta que recrea la imagen caníbal y que representa al comensal como salvaje, la carne del otro, es decir el cuerpo del “civilizado,” es la materia que propicia el alimento del rito y da nuevos elementos a la representación comunal. En ese sentido, el tótem ancestral se bebe la sangre del sacrificado no sólo para saciar su sed, sino para emborracharse: “La sangre del sacrificio/embriaga al tótem -ñam-ñam”. Este emborrachamiento del monumento

22 Esta es una interpretación totalmente distinta de la que ha visto en la animalización del negro en estos poemas como una actitud racista y primitivista. Como hemos visto en Turner, generalmente los ritos de liminidad involucran una transformación a un estado salvaje. Por otro lado, convertirse en animal podría también estar relacionado con un intento de disfrazar la identidad como una forma de escape de un mundo que intenta aprisionar al individuo. Ver al respecto los comentarios de Aching sobre la corpulencia de “La Estrella” en la novela *Tres Tristes Tigres* de Guillermo Cabrera Infante. Gerard Aching, *Masking and Power: Carnival and Popular Culture in the Caribbean*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

principal de representación, es decir, la enajenación provocada por su aparición dentro del rito de comensalía, es finalmente lo que hace identificarlo, en una última transformación, como el continente africano en su totalidad. Así, de la división social original pasamos a la homogeneidad y ahora a la totalización representada en esta línea: botucos-negros-África. En sus versos finales, mientras los otros continentes se enajenan con sus propios ritos y producen estímulos con base en ellos (“Asia sueña su nirvana/América baila el jazz/Europa juega y teoriza), el tótem (África y la Nigricia a la vez) vive su comensalía con un “ñam-ñam”. Ñam-ñam ha borrado así todas las diferencias de lenguaje y ha establecido un solo signo de comunicación al interior de la anti-estructura.

La imagen primigenia del tótem y la *communitas* y bestialización que produce, puede ser llenada en el ritual de “Tronco” por la fogata, pero los resultados no son similares. El centro creado por el tótem puede también ser ocupado por la fogata en torno de la cual giran los cuerpos (“Candombe,” pp. 12-13) y en la cual se produce el sacrificio del “blanco prisionero” (“Bombo,” p. 16). La diferencia sin embargo es que el tótem sólo puede ser encontrado en las tierras africanas a través del viaje ritual, mientras que la fogata es posible producirla “en la soledad de la isla” (“Candombe,” p. 12). La bestialización, por otra parte, no se produce a la luz de la fogata. En cambio, la fogata parece estar combatiendo otro poder

externo, cuando la magia del tótem no puede ser alcanzada. La fogata combate a la luna, que es trocada en una representación bestial: “Pescad la luna, pescad la luna,/el monstruo pálido que hechiza/nuestra caza y nuestras mujeres/en la soledad de la isla” (p. 13). En cierta forma, la referencia a esta luna blanca que asusta también se da en “Lamento” en un juego de colores: “Sombra blanca en el baquiné/tiene changó, tiene vodú/ Cuando pasa por el hembé/daña el quimbombo, daña el calalú” (p. 14).

Si el tótem es la simbolización de la comunidad, ¿qué tipo de simbolismo se oculta en la luna? La luna en su monstruosidad también está en una etapa liminal. Eso es así no sólo porque la luna tiene la capacidad de pasar de un estado a otro (de una fase lunar a otra), sino porque parece existir una indefinición en la representación simbólica de la luna. En el caso de los versos de “Candombe” citados más arriba, ¿es la luna pálida una imagen que simboliza al hombre blanco que arrasa con el resultado de la cacería y con las mujeres negras? Esa lectura, aunque posible, no tiene mucho sentido ritual. En cambio, puede existir un mayor simbolismo entre el temor a la luna y la necesidad de tratar de controlarla pescándola, si le prestamos más atención a su poder de representación. En efecto, la luna con sus cambios no sólo afecta la vida nocturna, sino que tiene influencia sobre la planificación de

las cosechas, es representativa de la fertilidad y, en algunas culturas africanas, organizadora de los rituales de paso.²¹ El temor a la luna monstruosa que hechiza puede interpretarse así como la expresión de un ritual en el cual se intenta cazarla para evitar su influencia en el devenir de la vida cotidiana y, quizás, arrebatarle su poder. De ahí que al final de los versos del tronco, cuando se alcanza la fase final del tránsito originado en el primer poema, conforme se llega a la comunidad, todos los elementos que pudieran corromperla están en silencio: “Venid, hermanos, al balele/La selva entera está rugiendo/Esta es la noche de mandinga/donde se forma un mundo nuevo/Duerme el caimán, duerme la luna,/todo enemigo está durmiendo.../Somos los reyes de la

tierra/que a Bombo, el dios, sólo tememos” (p. 16). Ante el final del ritual, en el ascenso a las ramas del árbol, el silencio de los elementos que dieron origen a la reunión le abren campo a un nuevo mundo. El paso hacia el nuevo estado está a punto de darse. Lo más impactante es que, dado el paso y vencida la liminidad, la memoria del pasado se activa.

3. La rama del drama social y la memoria

Los primeros versos con los que inician los poemas de rama, construyen una imagen de nostalgia sobre un lugar en el pasado: “Esta noche me obsede la remota/visión de un pueblo negro.../Mussumba, Tombuctú, Farafangana-/es un pueblo de sueño,/tumbado allá en mis brumas interiores/a la sombra de claros cocoteros” (“Pueblo negro,” p. 19). Contrario a la estampida de sonido que inauguró “Tronco”, en “Rama” es el silencio de la melancolía lo que desata la voz del poeta. ¿A qué se debe este cambio? Nuevamente Rubén Ríos Ávila nos ofrece un acercamiento del cual partir. Según él:

“Los poemas de “Rama” se abren desde una fisura ya irremediable, desde la brecha de la memoria... La utopía que en “Tronco” se ofrece como virtualidad y potencia, en “Rama” reaparece como memoria fallida, como deseo reprimido, como síntoma, como crisis de lo que Berg-

23 Eric Ten Raa, estudiando a los Sandawe, una tribu de Tanzania, encontró que entre ellos la luna tiene un poder de influencia muy fuerte entre los rituales tribales como las danzas de fertilidad y protección, la presentación de recién nacidos, iniciaciones en la edad adulta, así como el pasaje a la vejez, la muerte y el mundo espiritual. De acuerdo con Raa, los ciclos de la luna y los estados del ser humano están en un cercano paralelismo, pero es la luna la que tiene la influencia sobre el humano y no al revés: “Man venerates the moon as the source of life but he has no direct influence over it; all he can do is to try to exercise some control over the moon’s accessories, directly by magical means and indirectly by spirit propitiation”. Eric Ten Raa, “The Moon as a Symbol of Life and Fertility in Sandawe Thought” en *Africa: Journal of the International African Institute*, Vol. 39, No. 1 (Jan., 1969), pp. 24-53, cita en p. 47. Varias de las facetas del rol de la luna entre los Sandawe estudiados por Raa en la década de 1960, también están presentes en el estudio de John W. Burton entre los Atuot en el sur de Sudán en la década de 1970 y el inicio de la de 1980. Ver: John W. Burton, “The Moon is a Sheep’. A Feminine Principle in Atuot Cosmology” en *Man*, New Series, Vol. 16, No. 3 (Sep., 1981), pp. 441-450.

son llamó la “*mémoire volontaire*.” Desde ese momento el libro propone una estructura neurótica: ese objeto que el poema intenta objetivar es evasivo y sinuoso... Los poemas de rama son los poemas de la crisis del sujeto que no puede recordar, o que no puede precisar, porque la visión excede la capacidad del sujeto. La utopía se transforma en parodia. Los poemas oscilar²⁴ entre esa voluntad hierática de nombrar el lugar sagrado del origen a partir del vaivén de una danza ancestral y la voluntad paranoica de huir de un lugar innombrable, que sólo puede ser sustituido por una construcción, por una “falsa canción de baquiné”.²²

En mi lectura de “Tronco”, el cambio de la utopía (o *communitas*) hacia la memoria, es más bien el producto del vencimiento del orden liminal del rito y la entrada en una nueva era, en una nueva edad. La memoria fallida identificada por Ríos Ávila en Rama, cabe en mi interpretación como el producto de la entrada en una etapa²⁵ en que la indefinición de la identidad es la que reina. Lo que ha ocurrido es que, al asumir el nuevo papel, el individuo ha entrado en una crisis provocada por la presencia de lo que Víctor Turner llamó drama social.²³

De acuerdo con Turner, existe, en el interior del comportamiento social, una referencia que trasciende la conciencia de la acción y que se activa en ciertos momentos públicos —de

24 Ríos Ávila, *op.cit.*, pp. 132-133.

25 Víctor Turner, “Hidalgo: History as Social Drama” en ídem, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. New York: Cornell University Press, 1974, pp. 98-155.

agitación fundamentalmente. Turner llama a ese tipo de referencias “representaciones colectivas”, cuya característica de trascendencia les permite superar las representaciones individuales. Es decir, alcanzan a recrear elementos compartidos acerca de los actores y el “guión” del movimiento histórico-social en que los individuos están involucrados. Son, en ese sentido, una recreación consciente, preconsciente o inconsciente de los mitos de la victoria y de la muerte aprendidos durante la niñez y puestos en práctica en el escenario social. Las representaciones colectivas son así una fuerza que impulsa a la repetición de un “guión” mítico que, según la tradición, describe la forma en que debe ocurrir el proceso de transformación en el teatro social. Por ello, esas representaciones colectivas son capaces de articular imágenes, espacios y tiempos que estimulan la creación de un drama social. En este punto, la fundación de esa correlación entre los actores del proceso y los papeles asignados por el mito, se convierte en propulsora de la relación futura entre los símbolos y el drama social. En otras palabras, en momentos²⁶ de un proceso de cambio y movilización social, se acumula una representación simbólica que en el futuro será fundamental en la articulación de cualquier otro movimiento social parecido, de sus actores y de su “guión”.²⁴

En los poemas de “Rama”, el guión social aparece constantemente

26 *Ibid*, pp. 123-154.

te haciendo referencia al espacio recreado por el rito. El ritual del “Tronco” fue capaz de articular todas las representaciones sociales y de adjuntarles su simbolismo en una forma tal que reveló el inicio del mundo. Sin embargo, el orden liminal que el tótem ancestral recreó en aquéllos versos, no tiene posibilidad de aparecer en estos nuevos. Así, el individuo que en “Tronco” solamente es descrito danzando (como visto desde afuera), en “Rama” adquiere su propia voz y recuerda: “Esta noche me obsede la remota visión de un pueblo negro...” (p. 19). El participante del rito, una vez finalizado, ha comenzado a revivir el guión social. El primer recuerdo es el del pueblo perdido que a falta de un espacio preciso (¿es Mussumba, Tombuctú, o Farafangana?) es más fácil de ubicar en las “brumas interiores” del portador de la memoria y de alcanzar a vivirse allí como un caserío “irreal de paz y sueño”. Este viaje de paz rompe el silencio dejado por el final del rito y desencadena en la vuelta al vientre originario de una “negra que canta” en zonas soleadas habitadas por cocoteros: “Al rumor de su canto/todo se va extinguiendo,/y sólo queda en mi alma/la ú profunda del diptongo fiero,/en cuya curva maternal se esconde/la armonía prolífica del sexo” (p. 20). El retorno del mito y su esencia están así anclados en un vientre preñado que destila armonía y que es arrullado en medio del trópico.

La aparición de “Majestad negra” vuelve menos opaco ese mito originario en el que se funda el drama social desarrollado en “Rama”.

“Tembandumba de la Quimbamba” (la Reina que avanza) riega el producto de la armonía del vientre originario. El resultado es una diversidad de ritmos y danzas que destilan rumba, macumba, camdombe y bábula. Cada isla antillana por la que pasa la Reina la recibe con su propia tonalidad que en el conjunto heterogéneo remiten a una unidad anterior: “Haití te ofrece sus calabazas;/fogosos rones te da Jamaica;/Cuba te dice: ¡dale, mulata!/Y Puerto Rico: ¡melao, melamba!” (p. 21). La pluralidad de voces sin embargo, habla de algo que se ha perdido y que vuelve turbio el recuerdo original que llega y se va en ráfagas de baile y canto.

La visión del drama social a partir de la representación que llega a la memoria como un rayo es más fuerte en “Kalahari”. La pregunta “¿Por qué ahora la palabra Kalahari?” expresa toda la potencia de una imagen mítica que se estrella con el recuerdo y que no se puede definir en primera instancia. ¿Es Kalahari una de las partes de ese guión escondido en los adentros del portador de la memoria? Sin duda. La división del recuerdo es en este poema un juego de tiempos. El hoy y la noche pasada se combinan con la mañana, mientras que todas las imágenes que se despliegan en su descripción rememoran el encuentro entre un ayer lleno de fiesta y bebidas embriagantes y el tiempo presente que percibe que existió algo más allá de ese ayer, algo oculto en el recuerdo interior. La descripción con que finaliza ese conflicto temporal está solamente en el vacío de un recuerdo que no se deja precisar:

“Ha surgido de pronto, inexplicablemente... ¡Kalahari! ¡Kalahari! ¡Kalahari! ¿De dónde habrá surgido esta palabra escondida como un insecto en mi memoria; picada como una mariposa diseca en la caja de coleópteros de mi memoria, y ahora viva, insistiendo, revoloteando ciega contra la luz ofusadora del recuerdo? ¡Kalahari! ¡Kalahari! ¡Kalahari!” (p. 23).

El problema del portador de la memoria en estos versos es que al eco de la palabra Kalahari no le puede agregar un contenido simbólico válido. Kalahari es una palabra que rebota de allá para acá en las cavernas de la memoria, que aparece después de una noche de bohemia y que construye una incertidumbre en el individuo. ¿Por qué Kalahari no tiene contenido? Volátil como es, Kalahari está desatada de un referente preciso y por eso es que produce una crisis en el individuo. ¿Por qué no se puede precisar su sentido dentro del recuerdo? Probablemente porque el drama social no se puede articular claramente. Las representaciones sociales que le podrían dar sentido a la palabra Kalahari simplemente no están. ¿Cómo explicar esta falla? En esencia, como un problema en la construcción de la memoria colectiva. Un acercamiento teórico a la memoria nos puede otorgar más herramientas para entender esta problemática.

Es reconocido que fue el sociólogo

francés Maurice Halbwachs el primero en tratar de precisar el término memoria colectiva, aunque hay que anotar que el historiador del arte Aby Warburg lo empleó casi en perpendicularidad con Halbwachs.²⁵ Partiendo de los planteamientos de Durkheim, Halbwachs considera a la memoria como una construcción que se lleva adelante gracias a la relación entre el individuo y el grupo en el que éste se integra. Según Halbwachs, es en el interior de lo que él llama cuadros sociales —como el lenguaje, el tiempo y el espacio— en donde los individuos pueden llevar adelante la construcción del recuerdo. Así, los individuos articulan su memoria en función de su pertenencia a grupos sociales determinados —la familia, la religión, la clase social— dentro de los cuales los recuerdos adquieren significado. Para recordar, el individuo necesita de otros individuos, necesita construir relaciones sociales en las que el recuerdo pueda ser integrado. Lejos de ellas, el recuerdo no se puede articular.²⁸ Por eso, Halbwachs explica el olvido como la desaparición de estos marcos sociales o de parte de ellos, proceso que marca irremediablemente la posibilidad de darle contenido a las imágenes que son parte del pasado.²⁶

Visto desde la perspectiva de

²⁷ Jan Assmann, “Collective Memory and Cultural Identity”, en: *New German Critique*, No. 65 (Spring-Summer, 1995), pp. 125-133.

²⁸ Maurice Halbwachs, *Les Cadres Sociaux de la Mémoire* (New York: Arno Press, 1975 [c1925]) e ídem, *On collective memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1992 [1950].

Halbwachs, el problema de la voz poética con la palabra Kalahari es su incapacidad para enmarcarla dentro de un cuadro social. El portador de la memoria tiene el eco de un recuerdo, pero debido a su desligazón del grupo en el que el recuerdo adquiere corporeidad, le es imposible precisarlo. En este caso, la diversidad del tiempo (la noche de ayer, la mañana, el hoy) juega el papel que en “Majestad negra” tienen los ritmos. El producto aquí es el olvido que crea un vacío en el individuo y lo hace entrar en una crisis con respecto a la identidad del lugar al cual su drama social quiere hacerlo pertenecer.

¿Existe una solución a esta crisis? ¿Es posible el retorno a la unidad original? La presencia del drama social lo evoca en ecos, pero reproduce a su vez el proceso de pluralidad de voces que no terminan de encuadrar. Así, la característica esencial del drama social de los versos de “Rama” es que no alcanza a ser totalmente definido por la voz poética. Es decir, aunque el eco de la diversidad admite una unidad originaria, esa m²⁹ma heterogeneidad vuelve problemático el retorno total. La ausencia de la raíz del árbol palesiano incide directamente en esto ya que las posibilidades de movimiento del tronco han vuelto heterogéneo el conjunto de los mitos originales y con ello también el drama social. En “Canción festiva para ser llorada”, como indica Ríos Ávila,²⁷ se problematiza la multiplicidad de voces que desde mi lectura se concep-

túan como la pérdida irremediable del sueño originario en el vientre mecido por el canto maternal. Lo que hace más difícil la construcción del drama social que se desarrolla en todos los versos de “Canción festiva para ser llorada” es la presencia de voces extranjeras que en su búsqueda de un pedazo originario, ¿irremediablemente?, provocan un sonido que no armoniza con los demás ritmos: “En negrito y cocotero/Babbit turista te atrapa;/Tartarín sensual te sueña/en tu loro y tu mulata;/sólo a veces Don Quijote,/por chiflado y musaraña,/de tu maritornería/construye una dulce neada” (p. 27). La mirada ajena (la de Babbit, Tartarín y Don Quijote) reduce a las antillas a estereotipos turísticos y hace que la memoria de sus mitos originarios no pueda volver real el retorno, aunque sí existe la posibilidad de que al menos sea mitologizada (“dulcineada”), aunque para hacerlo debe recurrir al mito del otro.

El trastorno celestial creado por el poema “Ñañigo al cielo” podría entenderse como un intento por darle un espacio al drama social dentro de esa otra voz que lo devora. El Ñañigo que asciende al cielo cristiano y lo trastoca al convertirlo en un espacio caribeño, le otorga un balance a la visión inicial que haría suponer que su entrada a la bóveda celestial involucra su transformación total al cristianismo, después de que las represen³⁰taciones de donde manaba su poder anterior han sido derrotadas: “Sobre el cerdo y el caimán/Jehová, el poten-

te, ha triunfado... ¡Gloria a Dios en las alturas/que nos trae por fin al ñañigo” (p. 28). En cambio, de esa imagen que pareciera reproducir la parábola bíblica del hijo pródigo que retorna al hogar paterno arrepentido de pecar,²⁸ lo que se obtiene es una conversación de tú a tú entre el Ñañigo y Dios que termina en una borrachera de “r³¹n antillano.” ¿Qué produjo el cambio? Justamente el lugar donde se producen las transformaciones de lo original, es decir el tronco liminal: “Ataquen, pues, los exégetas/el tronco de tal milagro,/y quédese mi romance/por las ramas picoteando” (p. 30). En lugar de cancelarse el tronco como sugiere la lectura de Ríos Ávila,²⁹ pienso que, ante la imposibilidad de volver posible la totalidad del drama social, éste prevalece como un lugar para transformar la mirada del otro desde adentro.

El intento final para recuperar el drama social es volver al origen. “Falsa canción de Baquiné” (pp. 32-33) intenta llegar a la infancia y cancelar las voces polifónicas que arruinan el arrullo materno. El resultado sin embargo, es la muerte temprana del niño-hombre arrancado de las manos de la madre por “Babilongo”. Con esta desaparición, las posibilidades del retorno se terminan. El otro intento sería construir una canción nueva que pueda remitir al canto materno original, pero la muerte impide la reconexión entre el niño-hombre y su madre, porque el primero “Ya no tiene

oído”. Al apagarse el oído, la canción solamente es falsa porque no tiene un receptor. Con esto, ya no hay vuelta atrás. La imagen fallida del encuentro con el pasado termina en “Rama” con un deseo porque el niño-hombre original, convertido en guerrero y protegido por “papá Ogún”, encuentre gracia y cariño en las tierras de Guinea. Y la comunidad, como en “Tronco”, come carne blanca para salpicar de sangre el tótem en un intento por rearticular el ritual liminal. Sin embargo, esto tampoco será posible porque el tiempo del ritual ya pasó. Así, la escalada a “Flor” es el resultado de la incapacidad del retorno al seno materno, de la muerte del niño-hombre y de la maduración de la polifonía.

4. Flores de la teatralidad del encuentro

A diferencia de la descripción del rito con que inició “Tronco” y de la mirada melancólica del poeta, reestructora de una memoria colectiva que se presenta en los primeros versos de “Rama”, en “Flor” la voz cambia hacia la descripción, en modo de burla y queja, de un individuo que parece ser algo más allá de lo que es. La voz del poeta, en este caso, se nota acusadora. En la “Elegía del Duque de la Mermelada”, el poeta descubre que volver al pasado “hasta llegar a las márgenes últimas” (p. 37) de un gran bisabuelo, es imposible. ¿Por qué no

30 Lucas, 15: 11-32.

31 Ríos Ávila, *op.cit.*, p. 136.

es posible el regreso? En el caso del “Duque de la Mermelada”, la presencia del otro en su cuerpo es la que hace desvanecer las esperanzas del retorno: “Ahora, en el molde vistoso de tu casaca francesa,/ pasas azucarado de saludos como un cortesano cualquiera,/ a despecho de tus pies que desde sus botas ducales/ te gritan:-Babilongo, súbete por las cornisas del palacio” (p. 37). La crisis del individuo en esta etapa del libro, parece estar sujeta a su contacto e interacción con un otro que antes no aparecía sino como parte del rito de comensalía. El otro ha tomado de alguna forma parte del cuerpo del Duque y lo condena a ocultar su antigua identidad, la identidad de sus abuelos. El cambio incluso ha alterado la capacidad de transformación que imperó en tronco. Aunque hay un grito interior, en este caso el de los pies del Duque, aunque un verso más adelante también serán sus manos, que lo incitan a trepar por las cornisas de un palacio, el deseo es vencido por la nueva identidad que se debe proyectar: la identidad de una nobleza occidental. Esta represión del deseo que mancilla la identidad anterior es justamente la que cierra este poema a través de una interrogación interna: “¿por qué lloran tus caimanes en el lejano aduar del Pongo,/¡oh mi fino, mi melado Duque de la Mermelada?” (p. 37).

La misma crisis apuntada arriba está presente en “Lagarto verde” (p. 38). A pesar de que el “Condesito de la Limonada” (nombre que nuevamente trastoca los títulos nobiliarios) tiene capacidad de expresar su personali-

dad siendo un “pequeñín juguetero”, su propia expresión verbal se reduce a dos frases francesas (¡oh, pardon! ¡Volupté!) que lo disfrazan de “fino aristócrata”. El “Condesito de la Limonada”, a diferencia del “Conde de la Mermelada”, parece estar a tono con su nueva identidad. Empero, el grito de la transformación animal que se encontraba en “Tronco” y que en “Rama” se expresa en nostalgia, en este caso revela la identidad oculta por el nuevo idioma, las nuevas costumbres y el nuevo ropaje: “¡Ah, pero ante Su Alteza/jamás oséis decir lagarto verde,/pues perdiendo al instante la cabeza/todo el fino aristócrata se pierde!” (p. 38). El “terrible tótem negro”, representado en una parte en “Tronco” por el caimán y la lagartija, tiene reminiscencias en esta parte a través de la invocación del lagarto. El grito ritual es el que produce, en este caso, a diferencia del “Duque de la Mermelada”, un impulso imposible de detener. Dicho impulso es el que dibuja la identidad enterrada en el disfraz aristocrático: “Y allá va el Conde de la Limonada,/con la roja casaca alborotada/y la fiera quijada/rígida en epiléptica tensión.../Allá va entre grotescos ademanes,/multiplicando los orangutanes/en los espejos de Cristobalón” (p. 38). Si en el “Duque de la Mermelada” el disfraz impide la reacción del deseo interno, en el “Condesito de la Limonada” la presencia de una representación del rito promueve la transformación aún a pesar de la nueva identidad que se desea moldear.

Ríos Ávila, analizando el poema “Lagarto verde”, ha señalado que la “mirada del condesito de la limonada en el espejo que le devuelve sus orangutanes multiplicados, es la mirada desestabilizadora del colonizado, para siempre irresuelta, neurótica y obsesiva. La parodia y la canibalización se convierten en los instrumentos críticos de una poesía de lo grotesco”.³⁰ Aunque mi lectura del poema comparte el sentido que Ríos Ávila le da a la mirada como un elemento central, especialmente representado en la forma en que la voz poética contrasta los ropajes externos (identidad superficial) con los deseos internos (identidad interior), mi perspectiva pone el acento en el poder del grito ritual que trastoca internamente al individuo. Como la palabra Kalahari en “Rama”, aquí “lagarto verde” promueve un contacto identitario entre el individuo y su memoria, con la diferencia de que el “Condesito de la Limonada” sí está consciente de³³ que dicha palabra le memora. El choque de identidades desencadena lo “grotesco” que se expresa a través de la mirada en el espejo. Ese encuentro en todo caso, el de la mirada frente al espejo, sí inaugura una nueva etapa en *Tuntún*: la del encuentro entre el yo exterior que por primera vez se identifica (se mira) como colonizado y el yo interior que remite a una identidad anterior a la colonización.³¹ En algún momento

no precisado, el sujeto que perdió las posibilidades de volver a la tierra ancestral fue disimuladamente envuelto en un nuevo ropaje que conquista su apariencia y frena su deseo. En esta etapa, el cuerpo del individuo, el sujeto que se identifica como colonizado, se convierte en una representación del escenario donde el contacto con el otro es más fuerte.

Michel de Certeau³⁴ en un célebre libro, ya había precisado esta capacidad de expresión del contacto y colonización cultural presente en el cuerpo del sujeto conquistado. De acuerdo con de Certeau, en el siglo dieciséis, “after a moment of stupor, on this threshold dotted with colonnades of trees, the conqueror will write the body of the other and trace there his own history”.³² El cuerpo del sujeto colonizado ha sido sometido a la conquista también, y el conquistador ha tratado de usurpar cualquier identidad antigua al imprimir sobre ese cuerpo las marcas de una historia que no es suya. El resultado es que el cuerpo colonizado expresa las contradicciones y luchas entre las dos identidades que encierra. Los poemas que dan inicio a “Flor”, como lo he apuntado más arriba, expresan esa lucha en el cuerpo colonizado en el Caribe.

Pero hay algo más. Apropiándose de la idea de Michel de Certeau³⁵

32 Ríos Ávila, *op.cit.*, p. 137.

33 Pareciera que este momento es la etapa inicial de la aparición de la doble conciencia descrita por DuBois y teorizada como contracultura por Paul Gilroy con respecto a su relación con los discursos de la modernidad. Paul Gilroy, “The

Black Atlantic as a Counterculture of Modernity” en idem, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Harvard University Press, 1993, pp. 1-40.

34 Michel de Certeau, *The Writing of History*. New York: Columbia University Press, 1988, p. XXV.

Diana Taylor ha propuesto un acercamiento al contacto cultural en América a través del estudio de la teatralidad. Taylor afirma que la teatralidad le da vida al escenario de la conquista. En sus palabras, “scenarios exist as culturally specific imaginaries—sets of possibilities, ways of conceiving conflict, crisis, or resolution—activated with more or less theatricality”.³³ Es cierto que los cuerpos del “Duque de la Mermelada” y del “Condesito de la Limonada” son un buen ejemplo de cómo el sujeto que venía transformándose en “Tronco” y “Rama” llega a un estado de lucha interna-externa. La gran transformación de la poesía de Palés Matos en este punto, es que se salta del individuo como espacio a la geografía como nuevo escenario.

En efecto, el poema “Ten con Ten” (p. 39) es una nueva expresión de lo mismo que ocurre en la “Elegía del Duque de la Mermelada” y en “Lagarto verde”. Lo distinto es que en este caso es una isla caribeña la que sufre por tener dos identidades que la disfrazan: “Y así estás, mi verde antilla/en un sí es que no es de raza,/ en ten con ten de abolengo/que te hace tan antillana.../Al ritmo de los tambores/tu lindo ten con ten bailas/una mitad española/y otra mitad africana” (p. 40). Después de aquí, los disfraces del contacto tienden a multiplicarse, pero giran siempre en torno del Caribe. A partir de una lectura muy original del poema “El gallo”, José María Ruscalleda Bercedóniz ha

encontrado que el esqueleto métrico y rítmico de sus versos construyen un falso romance en el que se recrea, con “la implosión de la ³⁷ eja forma de la poesía popular española”, un constituyente (el gallo) que Ruscalleda Bercedóniz describe como uno “de los elementos más significativos del jibarismo criollista insular, tanto en la vida histórica como en su proyección literaria, por lo menos, desde el siglo XVIII”.³⁴ En palabras de Ruscalleda Bercedóniz, la estructura de “El gallo” “fue sometida también al transculturante proceso de mestizaje, hibridación o antillanización”.³⁵ Aunque no está claro por qué “antillanización” e “hibridación” pueden ser sinónimos, sí es un hecho que la escenificación de las antillas y sus representaciones sustituyen al sujeto negro que había imperado hasta el momento. El poema “El gallo” finaliza en la transmutación del cuerpo colonizado en bebida que se toma el nuevo sujeto, es decir, el paisaje antillano: “¡Ron de plumas que bebe/la Antilla brava y tórrida” (p. 41). Es como si el escenario estuviera conteniendo la fórmula del cuerpo antiguo, la conquista, el conflicto y la mezcla.

Es por eso que el poema “Intermedios del hombre blanco” (pp. 42-4) aparece a esta altura de *Tuntún* como un decodificador del encuentro de la conquista del cuerpo negro que se ha enmascarado en los poemas iniciales de “Flor”. Su estructura, “Islas”-“Tambores”-“Placeres”-“Ron”,

36

35 Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press, 2003, p. 13.

36 Ruscalleda Bercedóniz, *Luis Palés Matos en la hora del Negritismo*, pp. 132-4.

37 *Ibid.*, p. 134.

podría entenderse desde mi lectura como cuerpo-conquista-conflicto. ¿Qué es lo que efectivamente da coherencia a este poema cuyas cuatro divisiones podrían considerarse poemas separados y sin hilo unificador? Esencialmente, el cuerpo nuevo que no aparece en el poema “El gallo” pero que aquí, aunque invisible, está presente como eje amalgamador de todos los elementos. El nuevo cuerpo es de mujer. “Lepromonida” (p. 45), aunque cargada de una profunda connotación simbólica, no es ese nuevo cuerpo, pero sí lo prefigura. Su maldad, el mundo que habita, y el temor que provoca son desde mi lectura posibles resultados del conflicto cultural, pero sus “blancos pies” en lugar de anotar un cruce de los cuerpos que generan el conflicto, remiten al conquistador y a su reino de muerte: “-Incendios, pestes, gritos, narcóticos azules,/venenos, horcas, fetos, muertes: ¡Lepromonida!” En cambio, es “Mulata-antilla” la que sí figura el nuevo cuerpo que aparece después de “Lepromonida” y su violencia. Claramente la mulata se presenta en este poema final de “Flor” como el producto de la tensión originada en su inicio por las identidades externa e interna que luchaban por la posesión del cuerpo del individuo negro. Es por eso que en este poema la voz poética prácticamente descansa de un trayecto de conflicto que por poco termina en la absoluta violencia de “Lepromonida”. La mulata-antilla reúne todos los elementos descriptivos del encuentro y el conflicto presentes en “Flor” y la crisis del individuo se resuelve en su vientre: “Eres inmensidad libre y sin límites,/

eres amor sin trabas y sin prisas;/en tu vientre conjugan mis dos razas/sus vitales potencias expansivas” (p. 47). Es como si el vientre de esta mulata-antilla haya devuelto las posibilidades del sujeto original que habían desaparecido en “Rama”. Las potencias expansivas que se conjugan, las mismas que habían generado conflicto, se muestran ahora abolidas en su fuerza por una suavidad interna que ha reunido también la tensión entre el sujeto y el escenario. La mulata-antilla es ambos, sujeto y escenario a la vez y con eso construye una estabilidad que solamente es amenazada desde afuera, no desde el interior: “¡Antillas, mis Antillas!/Sobre el mar de Colón, aupadas todas,/sobre el Caribe mar,/ todas unidas,/soñando y padeciendo y forcejeando/contra pestes, ciclones y codicias,/y muriéndose un poco por la noche,/y otra vez a la aurora, redivivas,/porque eres tú,/mulata de los trópicos,/la libertad cantando en las Antillas” (p. 48).

Los “Nuevos poemas” que ya no hacen alusión al *árbol p³⁸esiano*, son básicamente en mi lectura, la descripción de esas fuerzas externas que amenazan la libertad de la mulata-antilla. Tanto “Menú” como “Aires bucaneros” y “Canción de mar” son todas descripciones de ese escenario mayor en el que se mueve la mulata-antilla y que le intentan arrebatarse su paz y su desarrollo. ¿Cuál es

la fuerza de la mulata-antilla que podría enfrentar esta amenaza? Uno de los ejes que articularon “Tronco”, es decir, el baile. Así, “Plena del menéalo” llega, aunque tardía,³⁶ a enfrentar con sus danzas todos los elementos externos que ponen en duda el futuro de la mulata-antilla, incluso aquél que la desea devolver al conflicto de “Flor”: “Mientras bailes, no hay quien pueda/cambiarte el alma y la sal./Ni agapitos por aquí,/ni misteres por allá./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!”. El baile es finalmente el artilugio que cierra *Tuntún* y que le brinda futuro a la marejada de motivos originales tallados en “Tronco”, “Rama” y “Flor”. Es como si el mundo de *Tuntún* que comenzó bailando, necesitara terminar del mismo modo como un intento de recuperación del pasado y su proyección hacia el futuro.

Conclusión

Este artículo ha intentado mostrar una nueva lectura de los poemas de Luis Palés Matos presentes en *Tuntún* de Pasa y Grifería. La vía segui-

38 Esta frase tiene dos sentidos en mi trabajo: primero, el poema llega tardío porque es posterior a la edición original del libro que analizo; segundo, claramente la “Plena del menéalo” llega tarde porque una de las multas-antillas que cantaban libertad en el final de “Flor”, ha perdido parte de esa libertad.

da para hacerlo ha deambulado por tres corrientes: el análisis del rito, la inspección del drama social y la memoria colectiva y el papel de la teatralidad en la conformación de un nuevo sujeto identitario. En efecto, el texto de Palés Matos es una codificación de rituales, símbolos y representaciones que colocados según el orden de las partes de un árbol, exceptuando su raíz, construyen un mundo de representación cuya riqueza se muestra al aplicársele el análisis ritual. La primera parte del texto, “Tronco”, es así una etapa de ritos liminales desarrollados por individuos que, ante la ausencia de una raíz, están en cambio constante entre un mundo y otro, entre África y las antillas. Esta es una etapa que originada en la diferencia termina en la construcción de una comunidad homogénea en donde el negro africano tiene permitido el retorno a casa a través de la transmutación promovida por el rito.

Las siguientes dos partes de este árbol paleasiano, anulan la posibilidad del retorno. Los poemas de “Rama” pueden interpretarse como la crisis de un individuo que separado de su grupo original se vuelve incapaz de recordar y, por tanto, de convocar al tótem ancestral que lo devuelve al hogar original. La identidad del “Tronco” se torna débil en esta sección y solamente puede tratar de recrear, con base en el mito original, un drama social con el cual enfrentar el cambio. El problema de la voz poética es que en su intento por usar el drama social para volver al principio, por retornar al vientre materno, cancela al indivi-

duo original y con ello vuelve irremediable la estancia en la tierra extraña. Los poemas de “Flor” son por eso los momentos de una crisis en la que dos identidades, una interna y otra externa, luchan por habitar el cuerpo conquistado y colonizado por la lejanía. ¿El resultado? La creación de un nuevo individuo-escenario que es mujer y mulata, isla y persona a la vez. Es finalmente este nuevo cuerpo y nuevo sujeto, en el que se reúnen los individuos del conflicto de “Flor”; este nuevo sujeto es el que tiene el poder para enfrentar el pasado y el presente y homogenizarlos. Al hacerlo así, además le brinda oportunidad a ese pasado y presente de seguir teniendo validez en el futuro que se proyecta.

Los resultados de esta navegación han dado la visión del texto de Palés Matos como un proceso de transformación constante que inicia en un sitio y termina en otro, que comienza con un individuo y acaba con otro, que empieza con un hombre y termina con una mujer. Así, mi trabajo observa a *Tuntún* como un proyecto de inicio a fin. ¿Quiere decir esto que las bases del final ya se encuentran prefiguradas en el inicio del texto? Sí y no. En el camino recorrido, el sujeto que se transforma tuvo varias posibilidades para acabar en otra parte. No lo hizo porque las corrientes del presente, que acaban dándole posibilidades al pasado, lo impidieron. Pero el libro en cierta medida no está finalizado en cuanto al mundo que modeló. La mulata-antilla que acaba bailando, enfrenta a poderes extraños que la amenazan en su identidad y que la perfilan hacia un lugar no cla-

ro. Por eso, el final de *Tuntún* abre las puertas para que el engranaje que se activó en sus versos primeros, continué funcionando.

Bibliografía

- Aching, Gerard, *Masking and Power: Carnival and Popular Culture in the Caribbean*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Adorno, Theodor W. “On Lyric and Society,” en *Notes to Literature*, Vol. I. Columbia University Press, 1991[1954]., pp. 37-54.
- Assmann, Jan. “*Collective Memory and Cultural Identity*”, en: *New German Critique*, No. 65 (Spring-Summer, 1995), pp. 125-133.
- Baldonado Denis, Manuel. *Puerto Rico: mito y realidad*. Barcelona: Ediciones Península, 1969.
- Burton, John W. “‘The Moon is a Sheep’. A Feminine Principle in Atuat Cosmology,” en *Man*, New Series, Vol. 16, No. 3 (Sep., 1981), pp. 441-450.
- Carmona Sánchez, Omar. *La Conciencia Política y Social de Luis Palés Matos: otra Lectura de su Poesía*. Orlando, Florida: M.A. Dissertation, 2003.
- Castro de Moux, María E. *La negritud de Luis Palés Matos: poesía para las descolonización cultural*

- de los pueblos antillanos*. New Orleans, LA : University of the South, 1999.
- Certeau, Michel de. *The Writing of History*. New York: Columbia University Press, 1988.
- Durkheim, Emile. *The Elementary Forms of Religious Life*. New York: Free Press, 1965.
- Gennep, Arnold Van. *The Rites of Passage*. London: Routledge and Kenan Paul, 1909.
- Gilroy, Paul. "The Black Atlantic as a Counterculture of Modernity," en idem, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Harvard University Press, 1993, pp. 1-40.
- González Pérez, Aníbal. "Ballad of the Two Poets: Nicolás Guillén and Luis Palés Matos," *Callaloo*, No. 31 (Spring, 1987), pp. 285-301.
- Halbwachs, Maurice. *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*. New York: Arno Press, 1975 [c1925].
- _____. *On collective memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1992 [1950].
- Isabela Zenon, *Narciso descubre su trasero: el negro en la cultura puertorriqueña*. Humacao, Puerto Rico: Editorial Furidi, 1974.
- Jackson, Richard L. *The Black Image in Latin American Literatura*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976.
- James, E. O. "The Tree of Life," en *Folklore*, Vol. 79, No. 4 (Winter, 1968), pp. 241-249.
- Kubayanda, Josaphat. *The Poet's Africa. Popular Poet of the Caribbean*. Columbia, Missouri: University of Missouri, 1990.
- Labarthe, Pedro Juan. "El Tema Negroide en la Poesía de Luis Palés Matos," en *Hispania*, Vol. 31, No. 1 (Feb., 1948), pp. 30-42.
- López Baralt, Mercedes. *El barco en la botella: la poesía de Luis Palés Matos*. Barrio El Cinco, San Juan, P.R.: Editorial Plaza Mayor, 1997.
- Marzan, Julio. "The Poetry and Anti-poetry of Luis Palés Matos: from Canciones to Tuntunes," en *Callaloo*, Vol. 18, No. 2 (Spring, 1995), pp. 506-23.
- _____. *The Numious Site: the poetry of Luis Palés Matos*. Madison [N.J.]: Fairleigh Dickinson University Press ; London : Associated University Presses, 1995.
- Palés Matos, Luis. *Tuntún de Pasa y Grifería*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 2003.
- Ríos Ávila, Rubén. *La raza cómica del sujeto en Puerto Rico* (San Juan: Ediciones Callejón, 2002).
- Rival, Laura (editora). *The Social Life of Trees: Anthropological Perspectives on Tree Symbolism*. Oxford and New York: Berg Pu-

- blishers, 1998.
- Ruscalleda Bercedóniz, José María. *Luis Palés Matos en la hora del Negrismo*. Aguadilla, Puerto Rico: Editorial Mester, 2005.
- Russel, Claire. "The Tree as a Kinship Symbol," en *Folklore*, No. Vol. 90, No. 2 (1979), pp. 217-233.
- Segalen, Martine. *Rites et Rituels Contemporains*. Paris: Editions Nathan, 1998.
- Soltero Cruz, Ramón A. "La Polémica Periodística del *Tuntún*," en *Actas Congreso Internacional Luis Palés Matos en su Centenario 1898-1998*. Guayama, Puerto Rico: Universidad Interamericana de Puerto Rico Recinto de Guayama, 1998, pp. 50-4.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press, 2003.
- Ten Raa, Eric. "The Moon as a Symbol of Life and Fertility in Sandawe Thought," en *Africa: Journal of the International African Institute*, Vol. 39, No. 1 (Jan., 1969), pp. 24-53.
- Turner, Victor. "Hidalgo: History as Social Drama," en ídem, *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. New York: Cornell University Press, 1974, pp. 98-155.
- _____. "Metaphors of Anti-structure in Religious Culture," en ídem, *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1974.
- _____. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine de Gruyter, 1969.
- Vázquez Arce, Carmen. "Sobre lo Mítico-Heroico Ancestral en el *Tuntún* de Pasa y Grifería de Luis Palés Matos," en *Actas Congreso Internacional Luis Palés Matos en su Centenario 1898-1998*, pp. 30-49.