

RAICES FOLCLORICAS EN LA POESIA DE LUIS PALES MATOS

Al examinar la obra crítica de D. Federico de Onís no puede soslayarse su consabida predilección por los aspectos del folclore como puntal valioso de la modalidad literaria hispánica, tanto peninsular como americana. Le interesaba a don Federico llegar a los veneros profundos del pueblo de donde emanan tantos temas, motivos y claves, insertos en las obras de los autores clásicos y transustanciadas allí en las más finas esencias de la tradición. Su interés por este rasgo de la literatura lo llevó a coleccionar y estudiar versiones antiguas de canciones, romances y piezas populares a las que la magia de su sencillez o el lirismo de su contenido las convertía en verdaderos hallazgos, reveladores de una dimensión más completa del proceso creador. Su quehacer se forjó en la dinámica intelectual del Centro de Estudios Históricos de Madrid creado y dirigido por D. Ramón Menéndez Pidal. Su amplio y riguroso rastreo investigativo de los viejos romances por aldeas y pueblos de todo el ámbito hispánico, su búsqueda exhaustiva entre judíos sefarditas y las viejas generaciones de América fue una de las muchas lecciones ejemplares que aquellos jóvenes investigadores supieron aprovechar del sabio maestro. A la par de las grandes corrientes de la lingüística europea surgió así el cuerpo de la Escuela de Filología Española con su singular eclecticismo donde se conjugaba el estudio de la historia, la literatura, la geografía lingüística, el folclore en orgánica summa humanística que tan ingente y decisiva aportación hizo a la cultura de la España moderna.

Don Federico fue uno de aquellos brillantes filólogos formados por el venerado polígrafo, don Ramón y a quien tuvimos el privilegio de tener por muchos años en nuestra universidad fructificando con su claro saber y su estricta disciplina las nuevas generaciones de estudiosos de la literatura.

Escojo un tema del folclor vinculado a la poesía de Luis Palés Matos, tan grato al Maestro de Onís, como sencillo homenaje a la memoria de quien con tanta admiración y entusiasmo estudiara la obra de nuestro gran poeta.

EL ESCLAVO Y LOS DUENDES

Adombe gangá mondé

Adombe

Candombe gangá mondé

Candombe

Dendifó Garigatá Grenegombe

Sirinaná Sirinaná

Dominia banitá viene, dominia

Dominia banitá viene, dominia
Sui cotali sui
Sui cotali sapá
Sui cotali sui
Sui cotali sapá
Dominia banitá viene, dominia
Dominia banitá viene, dominia
Adombe gangá moindé
Adombe
Candombe gangá mondé
Candombe.

1. **La anécdota.** La narración a la que pertenece este estribillo en lengua africana gira en torno a un esclavo, guardián de las tierras de su amo, uno de cuyos predios estaba sembrado de árboles frutales. La sencilla trama surge cuando el amo descubre que sus árboles aparecen cortados misteriosamente y ordena al esclavo ponerse en vela hasta descubrir al malhechor. Lo acompañarán tres mastines llamados **Dendifó, Garigatá y Grenegombe**. El esclavo, muy temeroso ante la encomienda que se le ha hecho, se dispone a realizarla pero antes invoca a los espíritus benignos de sus deidades para salvaguardarse del peligro.

Adombe gangá mondé
¡Adombe!
Candombe gangá mondé
¡Candombe!

El esclavo llama luego a los perros para que lo acompañen.

Sirinaná, sirinaná.

La carrera de los perros se expresa con frase cantada aceleradamente y repetida dos veces. El vocablo inicial se repite también dos veces en cada frase.

Dominia banitá viene, dominia
Dominia banitá viene, dominia

Al llegar al bosque el esclavo alcanzó a ver unos seres diminutos, como duendes, que cortaban los árboles con una sierra. El canto suave y melodioso que sigue representa la acción de los duendes aserrando los árboles.

Sui cotali sui
Sui cotali sapá
Sui cotali sui
Sui cotali sapá

Los perros corren para ahuyentar a los duendes.

Dominia banitá viene, dominia

Dominia banitá viene, dominia

La acción termina con la invocación protectora del comienzo.

Adombe gangá mondé

¡Adombe!

Candombe gangá mondé

¡Candombe!

2. **Origen.** Este breve cuento pertenece a los llamados **cuentos mendé** o **cuentos de baquiné** de la tradición negroide de la costa sur de Puerto Rico. Las partes cantadas aparecen en esta versión formando un solo conjunto poético en el que se ha suprimido el elemento narrativo en prosa que separa los segmentos cantados y acompañados con mímica. Es un proceso singular mediante el cual la parte lírica se ha ido independizando de la parte narrativa adquiriendo la forma de una canción folclórica con vida propia. Sin embargo nuestra informante la Sra. María Consuelo Palés, quien nos ha proporcionado esta versión y nos ha permitido grabarla en cinta magnetofónica, recuerda el complemento narrativo, el cual hemos registrado fuera de la grabación y es el que aparece arriba tras la composición en lenguas africana. Esta versión pertenece a un conjunto de recuerdos folclóricos conservados en la tradición familiar de los Palés Matos, que se origina en la infancia de doña Consuelo Matos, abuela de nuestra informante, quien los escuchó a hijos de esclavos en la hacienda de su padre en Guayama. Recuérdese la mención que hace don Tomás Blanco al hablar de las conversaciones que sostuvo con Palés Matos en las que hace mención de las “viejas canciones de esclavos en lengua incomprensible”¹ oídas en su infancia de boca de la vieja Lupe. No hay duda de que esta es una de las más antiguas versiones en las que aparece el **adombe ganga mondé** en la tradición folclórica guayamesa. María Consuelo Palés aprendió esta y otras composiciones a través de su padre, el poeta Gustavo Palés, hermano de Luis y Vicente y es hasta donde sabemos la única depositaria actual de esta valiosa tradición oral en la familia Palés.

La composición representa la versión más completa en lengua cangá conservada con su melodía. Sólo un mínimo elemento del español, la tercera persona presente del verbo **vivir**, aparece en la composición: “Dominia banitá **viene**, dominia”. Es también singular por haberse conservado el contenido anecdótico al que corresponden los estribillos.

3. **Estructura.** La estructura de la composición es muy sencilla pero indudablemente denota el sentido artístico de su autor anónimo. Las invocaciones por medio del **Adombé** y el **Candombe** abren y cierran el breve relato e identifican al personaje central en la voz del narrador. Se logra así imprimirle mayor unidad a la composición. La selección de los nombres de los tres canes,

¹T. Blanco, *Sobre Palés*, San Juan de Puerto Rico, B.A.P., 1950, p. 15.

Dendifó, Garigatá, Grenegombe, nos permite reconocer la fonética típica de las lenguas africanas, como veremos más adelante. El llamado a los perros, **Sirinamá, sirinamá**, contrasta con el tono solemne del **Adombé** inicial para establecer el contraste jerárquico entre las deidades y los animales. La celeridad y repetición con que se canta el próximo estribillo constituyen dos recursos introducidos para reforzar la fonética imitativa y desempeñan en el campo onomatopéyico la misma función que los suprasegmentos (acento y entonación) en el campo fonológico, "Dominia banita viene, dominia, Dominia banitá viene, dominia." El término **dominia** también se repite al comienzo y al final de cada estribillo para intensificar el efecto de movimiento acelerado y marcar el compás de la carrera.

La aparición de los duendes nos lleva al núcleo de la composición, al esclarecimiento de la misteriosa destrucción de los árboles, pero al mismo tiempo nos adentra en una breve atmósfera de fantasía, de irrealidad y encantamiento. La música de estos versos es melodiosa y fluye en consonancia con el carácter mágico de la escena. Este paso tan natural de la realidad a la fantasía lo señala Fernando Correia Da Silva como uno de los rasgos constantes en la literatura y la tradición oral africana. "No hay para él —para el africano— diferencia entre aquello que llamamos realidad objetiva y aquello que llamamos fantasía".² En la nota preliminar de la Antología que acabamos de citar, añaden los editores que, "en ese universo la imaginación y la realidad forman un **continuum** sin compartimientos separados y la conciencia reflexiva se amalgama indisolublemente con las compulsiones instintivas".³ ¿Acaso un antecedente africano, incorporado a la corriente literaria americana, de lo que será luego el prestigioso recurso conocido hoy como realismo mágico?

La carrera de los perros desvanece el cuadro de los hombrecitos aserando los árboles y nos devuelve a la realidad. El esclavo evoca de nuevo a sus deidades con el ¡**Adombe!**, quizá en agradecimiento por haberse librado del peligro y haber podido cumplir la encomienda de su amo. No ha sido necesario continuar la historia hacia un desenlace ulterior. Precisamente en su brevedad y su vuelta a la invocación inicial queda sugerido el desenlace realista que aquí no es lo más importante. En la captación fugaz del suceso donde se acumulan varios elementos expresivos estriba el valor artístico de la pieza. Desde el punto de vista de la solución final en suspenso y confiado a la imaginación del oyente coincide con la técnica del romance español, pero no así en el aspecto formal, externo. La vuelta a la invocación inicial establece la diferencia con la composición tradicional española de final abrupto, pero se justifica en el cuento africano esta vuelta a la invocación del comienzo dado el carácter ritual en el que está inmersa la literatura folklórica africana.

La articulación de dos lenguas en una composición en la elaboración de esta valiosa muestra de la tradición negroide se asemeja al que se utilizó en España con las jarchas mozárabes, aunque los términos sean inversos. Los

²Correia Da Silva, **Contos Africanos**, Seleccion e Prefacio de... Río de Janeiro, Edições de Ouro, 1966, 220 p.

³*Ibid.*, p. 5,6.

poetas judíos conservaron el hebreo y adoptaron el mozárabe cuyo recuerdo querían perpetuar en los líricos estribillos que se añadían al final de las composiciones hebreas. O sea, interpolaciones de estribillos de una lengua en un contexto literario escrito en otra. En el caso del folclor negroide de las Antillas se trata de un fenómeno que revela al proceso de la trasculturación, la voluntad de mantener el vínculo con la cultura madre, con la lengua original, a medida que el proceso de cambio histórico y sociocultural va ganando terreno lejos de la madre patria. La misteriosa fuerza espiritual de la lengua poética garantiza la pervivencia de las esencias más depuradas de la cultura con la cual se va perdiendo contacto. El pueblo sefardita lejos de España y el esclavo lejos de su tierra madre recurren a la lengua como asidero y vínculo insustituible.

No hay duda alguna de que originalmente este cuento se narraba todo en lengua africana. Son numerosas las muestras antológicas de cuentos africanos en los que se interrumpe la narración para incluir un elemento poético, musical o simple intención enfática para no fatigar al oyente por ser literatura que se transmite oralmente. El carácter lúdico de estas piezas se hace evidente también en estos elementos añadidos.

Al continuar en tierras de América la trasmisión oral, las nuevas generaciones van adquiriendo el español como lengua vernácula y sólo se mantiene en la memoria la materia poética que lo enriquece y le da realce literario. La intuición popular opera el milagro de la pervivencia para dar testimonio en la historia de una presencia irreductible en el aspecto más sensitivo de su cultura, su lengua.

De ahí que los últimos narradores en tierras antillanas mantengan el relato en español con las interpolaciones de las cuales se ha perdido su significación literal en la mayoría de los casos. Quedan estos fragmentos de las lenguas africanas como pequeñas piezas arqueológicas o fósiles lingüísticos que nos hablan de un pasado cultural perdido.

En cuanto a los negros, las viejas narraciones de Lupe, entreveradas de ritos mágicos, palabras incomprensibles —mi intuición infantil las atendía perfectamente—, e invocaciones misteriosas, habían creado en mi mente de niño un orbe fascinante de hechicería y encantamiento.⁴

Otro factor importante a considerarse es el hecho de que esta composición en particular nos llega a través de personas cultas de gran sensibilidad artística, de formación literaria que supieron aquilatar la belleza total de la composición. Muestras variadas que hemos recogido de informantes del pueblo han perdido la belleza y frescura que esta contiene al debilitarse la tradición y desaparecer los mejores recitadores.

Otros ejemplos de la tradición oral de la costa sur presentan estribillos en lengua africana pero mucho más breves y algunas con vocablos franceses en los que se puede rastrear las diversas fuentes de origen en el archipiélago antillano. En otros la fonética del español en boca de los personajes africanos

⁴L. Palés Matos, *Obras*, II, Universidad de Puerto Rico, 1984, p. 87.

denota su aportuguesamiento temprano antes de pasar a tierras antillanas de habla española: **fraco**, **branco**, etc. La presencia de estos rasgos lingüísticos amalgamados en el folclor antillano son testimonio del drama de un grupo social marginado y sometido a servidumbre que lucha por alcanzar su libertad.

4. **Juglaría negroide.** La conservación de este cuento completo nos denota un aspecto poco conocido de nuestra primera etapa literaria de origen africano producto de la actividad juglaresca de los narradores que entretenían los velatorios de niños conocidos como **baquinés** o las reuniones de negros al atardecer frente a la casa solariega de los amos. Decimos juglaresca porque estos narradores se movían por la región como maestros en el arte de contar, cantar y actuar estos cuentos. Así como en los oficios se distingue el de mayor experiencia y pericia como **maestro** (maestro albañil, maestro carpintero) también los mejores recitadores se consideraban **maestros** narradores de cuentos y eran invitados especiales en los velorios de niños. Aquellos que dominaban su oficio con mayor habilidad por poseer una feliz memoria y mayor sentido artístico como mimos, gozaban de gran fama y eran solicitados lejos de su lugar de origen. Por eso el informante que conocimos en Ponce apodado Magín, nos hablaba de un maestro narrador que había vivido en las islas del Caribe y era un portento en el arte de narrar cuentos. De él aprendió muchas de las historias que sabía. Desafortunadamente lo conocimos a una edad muy avanzada cuando había olvidado mucho de lo que aprendió de su maestro o lo recordado le llegaba en forma fragmentada.

Los **coros** y **corros** que se integraban a la celebración del baquiné eran cantados por los deudos y amigos de la familia del muertecito, pero el narrador de cuentos según comentamos arriba, e un invitado especial que venía a lucir su arte con acompañamiento de tambores. Eran composiciones elaboradas con varios recursos, lo que las hacía más difíciles de transmitir en forma completa de generación en generación.

El proceso de avance del español en la población de origen africano es evidente en composiciones sucesivas en las que se va reduciendo la presencia de los elementos lingüísticos africanos. Desde una composición completa como el cuento que nos ocupa, hasta simples frases y palabras y al final rasgos fonéticos o elementos puramente estilísticos incorporados a la poesía negroide puertorriqueña. Con el devenir del tiempo las huellas más perdurables de la cultura africana en las Antillas quedaron, además de en la mezcla racial, en la música y el folclor, en el léxico, en la superstición y en el no menos importante renglón de la literatura cuyo máximo exponente lo es en Puerto Rico Luis Palés Matos.

Mediante un cuidadoso proceso de selección y depuración Palés traslada a su poesía culta los elementos estéticos del arte tradicional africano de más auténtica validez. Conjuga en su creación las dos lenguas como en el folclor original en el que se inspiró llevando esta fórmula a un nivel de excelencia universal.

¡Ohé nené!

¡Ohé nené!

Adombe ganga mondé
Adombe
Candombe del baquiné
Candombe.

Queda así salvada y perpetuada la aportación estética e histórica del pueblo africano a nuestra cultura nacional en un aspecto que además de enriquecernos representa en cierto modo una reivindicación, un hecho de justicia poética, que va a la par con el que en el plano de la justicia social representó la Abolición de la Esclavitud en 1873.

5. Elementos africanos.

- a. El tema del árbol o los árboles como el elemento más venerado de la naturaleza se repite en muchos relatos de origen africano. Es parte del respeto y afinidad con los organismos naturales tan patente en las culturas africanas. Hemos encontrado relatos de este origen donde se establece la prohibición de cortar un árbol considerado sagrado o de tocar o hurtar sus frutos. En el cuento **El árbol de nisperos**⁵ recogido en la tradición de Ponce aparece el tema del árbol cuyos frutos el diablo considera intocables.
- b. La invocación de espíritus y deidades mediante determinantes palabras y frases esotéricas es corriente en la literatura folclórica africana. Así lo hemos constatado con muchos ejemplos en la antología **Contos africanos**⁶ hecha en Brasil que nos ha servido de referencia constante para este trabajo. Estas palabras y frases van acompañadas del rito que puede ser individual o colectivo. Palés lo observó según la descripción en su relato **Litoral** en la celebración de un baquiné en Guayama. Allí en el momento solemne del rito se canta el **Adombe**.
Vicente Palés, hermano de Luis, describe un ritual africano celebrado en Guayama y al que denomina **luambe** en su narración titulada **Sortilegio**. En esta se invoca a las deidades para propiciar la lluvia y devolverle "la vida" (el agua) al río "muerto" (seco). La negra Babirusa oficia el ceremonial. El poeta a la sazón un niño de doce años es el personaje que describe la ceremonia, que corresponde a la rogativa cristiana en tiempos en sequía. La sacerdotisa Babirusa preside el rito: "El humo irritante de los hachones, el ritmo con que caminábamos y el **canto mismo que remataba en el indecifrable ruego** me hacía hundir en una hipnótica ensoñación."⁸
- c. La creencia en seres sobrenaturales que intervienen en contra del hombre y representan una presencia destructora refleja un rasgo de las culturas africanas. Como en tantos otros pueblos las creencias religiosas entre los africanos incluyen la personificación de las fuerzas que amenazan el

⁵E. Figueroa Berríos, **Habla y Folclor en Ponce**, (Tesis doctoral inédita) Madrid, 1965, p. 279.

⁶**Op. cit.**, p. 35.

⁷L. Palés Matos, **Op. cit.**, p. 92.

⁸J. E. López Román, **La obra literaria de Vicente Palés Matos**, Universidad de Puerto Rico, 1984, p. 92.

orden teológico en el que está inmerso el hombre. Este cuento deja entrever el temor que sentía el negro ante los hechos desconocidos y de orden sobrenatural. En muchas de estas tradiciones populares se menciona la **contra** o defensa frente a la fuerza negativa y destructora del enemigo quien moviliza algún ente infernal en forma de hechizo o **fu-fú**. En el cuento que analizamos, la defensa del negro está representada por la invocación protectora, breve y solemne, del comienzo y la presencia de los perros guardianes cuya utilización era usual por el colonizador desde sus primeros tiempos. Sin embargo, se puede colegir que este relato procedía de Africa y fue adaptado a la situación del mundo antillano por el hecho de que los nombres de los perros son africanos y no españoles. Recuérdese el legendario Becerrillo de la etapa de la sojuzgación indígena. También podría inferirse que es originalmente africano porque no hay ningún elemento que denuncia la condición social del negro frente al amo. El interés parece estar concentrado en la presentación del hecho sobrenatural, de los misteriosos personajes diminutos burlando la vigilancia para hacerle daño al terrateniente opulento.

- d. Dos vocablos del léxico africano **adombe** y **candombe** aparecen, tal vez por primera vez, en este cuento del folclor guayamés. El **adombe** pertenece al estribillo ritual **adombe gangá mondé** analizado en otro trabajo nuestro. Nos interesa destacar aquí la presencia del **candombe** ambos vocablos utilizados por Palés Matos para evocar el mundo africano y elaborar algunos de sus poemas de tema negro. La forma **candombe** parece haber tenido mayor difusión en el mundo americano a tal extremo que ha llegado al Diccionario de la Real Academia Española como voz africana de América con las acepciones de **baile**, **cada** donde éste se ejecuta y **tambor** con el que se acompaña.⁹ En la música popular argentina se conoce el **candombe** como **canción** de origen africano. En Brasil es donde más significados y derivados adquiere. Al de **canción** se añade el de **danza**, **celebración** o **culto fetichista**, **tambor** y **red** de pescar camarones. También como sinónimo de otros términos como **macumba** y **batuque** todos relacionados con los ceremoniales de los cultos religiosos africanos donde el baile y el canto van acompañados del tambor.¹⁰

Además de su riqueza semántica el **candombe** presenta una particular conformación fónica, una suerte de microcosmos sonoro donde significado y significante van a la par. La sílaba inicial juega un papel decisivo en el significante. Está estructurada con un núcleo vocálico (a) de máxima abertura y sonoridad, un primer margen silábico (k) oclusivo velar sordo y un segundo margen nasal sonoro (n). Con la combinación de estos tres elementos se logra un efecto acústico que refuerza y amplía la conformación sonora mas sencilla del **adombe**. La raíz **dom** de ambos vocablos se habilita con la variante de la

⁹Ed. 1984, Tomo I. p. 256.

¹⁰Pequeño diccionario brasileño de lingua portuguesa 5a Edicao Editora Civilizacao Brasileira SIIA, 1944, Río de Janeiro, p. 213.

sílaba inicial y una sílaba final, idéntica en los dos. La sílaba inicial (kan) del **candombe** unida a las restantes forma una sucesión de efectos alternos de percusión de mayor expresividad léxica que el **adombe**. Esto quizás explique su mayor difusión y arraigo y la sucesiva ampliación de su campo semántico. Palés Matos se sirve de ambos vocablos para lograr efectos rítmicos sonoros y evocadores. Los otros elementos léxicos de este cuento no aparecen aprovechados directamente en su poesía pero sí los recursos que estos generan por la particular disposición sintagmática, contrastes tonales, relieve fónico o base vocablos agudos, sonoridad reiterativa, repetición con variantes, efectos de celeridad rítmica. Todos estos elementos están contenidos en la composición africana de donde el poeta los extrae como recursos estilísticos con los que nos da recreada su poética versión del mundo africano.

Luis Palés Matos utilizó los mismos estribillos en lenguaje africano que motivan este trabajo insertos en un cuento infantil de la vieja Lupe en el capítulo titulado **Baquiné** de la novela **Litoral**.¹¹ Dos brujos caníbales amenazan de muerte al niño perdido en el bosque, aserrando el árbol en el que se ha refugiado. La acción salvadora de los tres mastines **Dendifó, Garigatá, Grene-gombe** forman el núcleo anecdótico.

La forma inicial coincide en ambas versiones.

Adombe gangá mondé

Adombe

El segundo estribillo presenta la introducción del **candombe** que no aparece en la versión de Luis Palés Matos.

Candombe gangá mondé

Candombe

Sin embargo en la utilización posterior que hace de estos elementos en su poesía de tema negro el poeta se sirve de ambos vocablos combinados.

Adombe gangá mondé

Adombe

Candombe del baquiné

Candombe

Todo parece indicar, como afirmamos anteriormente, que en la familia Palés se recordaban leyendas y cánticos africanos que los hermanos poetas conocían por tradición familiar desde su infancia, transmitidas a ellos por su madre doña Consuelo Matos. No es extraño por lo tanto encontrar también en la obra del hermano menor, Vicente, elementos afronegroides que coinciden con los utilizados o conocidos por Luis y Gustavo. En el relato **Sortilegio** de

¹¹L. Palés Matos, **Op. cit.**, p. 87, 88.

Vicente Palés, antes citado, se incluye un poema en forma de conjunto en cuyo último verso se utilizan elementos africanos.

Animal, fruto, pájaro, hombre
Dendifó... luango... dungo... derengo¹²

En estos versos de estructura paralela **Dendifó** corresponde a **animal** y es el mismo nombre que identifica a uno de los mastines en las dos versiones del cuento que comentamos. Luis Palés Matos encontró mucho más poética la versión que utiliza en su capítulo de **Litoral**. Posiblemente consideró que se ajusta más en su intención de ejemplificar un cuento infantil en boca de la negra Lupe.

Sin embargo María Consuelo Palés recuerda la otra versión desde su infancia, como canción misteriosa más que como cuento infantil. Gustavo Palés, su padre, le daba más importancia al arrullo melódico de los estribillos en lengua extraña los cuales cantaba muchas veces independientemente de la materia anecdótica. La niña al escuchar la canción iba llevando en su imaginación el hilo de la acción narrativa.

No hay duda de que el **candombe** le llega también al gran poeta guayamés de la tradición familiar. En ambas versiones los perros representan la fuerza que ahuyenta o anula la amenaza de muerte o destrucción. Coinciden también las dos versiones en la presencia de la sierra que corta los árboles y su representación onomatopéyica.

Esclarecen estos hechos los procesos creativos de este grupo familiar de creadores y cómo la sensibilidad particular de cada uno trabaja con la materia poética que pervivía en la atmósfera hogareña. Se observan también las diferencias generacionales entre los padres, también poetas, y los hijos quienes pertenecen a otro momento histórico de evolución literaria. Entre los hermanos pueden apreciarse también las diferencias selectivas del material conservado en la tradición familiar y regional.

Asistimos a un fenómeno cultural y psicológico que bien merece un estudio más profundo y esclarecedor en el que se establezca con precisión y justicia la valiosa y significativa aportación de la familia Palés Matos a nuestra cultura literaria. El núcleo familiar sustituye la escuela y la capilla literaria en armoniosa interacción donde todos responden y crean con marcado perfil individual.

Gracias a esta conjunción de espíritus creadores, sensibles depositarios de la mejor tradición folclórica local, se ha salvado para el arte literario nuestro esta valiosa pieza que tanto cautivó a los hermanos Palés Matos.

Edwin Figueroa Berríos
Universidad de Puerto Rico

¹²Op. cit. p.