

LUIS PALES MATOS: ENTRE LA MASCARA MANIERISTA Y EL ROSTRO GROTESCO DE LA REALIDAD

La obra de Luis Palés Matos, como la de muchos artistas contemporáneos, traza un gesto estético que oscila entre el manierismo y el grotesco. Estos conceptos —manierismo y grotesco— tienen tantas posibles acepciones en la historia del arte y la literatura —muchas de ellas contradictorias entre sí; otras francamente peyorativas— que su empleo debe estar acompañado de cuidadosas precisiones.

En la obra de Luis Palés Matos distinguimos tres momentos: una primera etapa manierista que abarca desde 1915, fecha en que publica su libro de adolescencia **Azaleas**, hasta 1925 cuando ordena las composiciones de **Canciones de la vida media**, en las que prevalece el grotesco sombrío. Una segunda etapa que incluye los poemas afroantillanos (1925-1953) en los que predomina el estilo grotesco festivo. Y finalmente una vuelta al manierismo conceptuoso en el ciclo de poemas dedicados a Filí-Melé (1949-1953). Dos aclaraciones son pertinentes. Esta división de la obra palesiana es una de varias que podrían proponerse y solo conviene a los efectos de nuestra exposición. Todos sabemos que la complejidad de los procesos reales de la escritura excede las esquematizaciones de la crítica. En segundo lugar, el manierismo y el grotesco representan actitudes estéticas complementarias y comparten —como veremos— ciertas afinidades. Con esto subrayamos la unidad profunda de todas las etapas del proceso poético palesiano.

Manierismo

Tradicionalmente se designa manierismo al periodo artístico que media entre el apogeo del Renacimiento y el barroco. A fines del siglo XVI, Vasari afirmó, refiriéndose a pintores como Pontormo, Rosso, Beccafumi y Bronzino, que pintaban “a la manera de Miguel Angel”.¹ De ahí parece proceder la injustificada fama de imitadores que a veces ha rodeado a los artistas manieristas. La crítica posterior —sobre todo a partir de la tercera década de nuestro siglo— se ha encargado, sin embargo, de subrayar el carácter original del manierismo. Ernst Robert Curtius, en su obra **La literatura europea y la Edad Media latina**, expande el concepto de manierismo para caracterizar a “todas las tendencias literarias que se oponen al clasicismo”. Gustav Rene Hocke, al precisar las ideas de Curtius, fija el apogeo de la corriente anticlásica en seis épocas manieristas: Alejandría (350-150 A.C.), Roma (14-139 D.C.), primera parte de la Edad Media, el manierismo cons-

¹Giorgio Vasari. **Vida de los mejores pintores, escultores y arquitectos**, 1568.

ciente (1520-1650), el romanticismo (1800-1830) y la época contemporánea (1880-1950).² Estos momentos, según Hocke, corresponden a periodos de agudas crisis históricas. Su libro es un estudio comparado de las ideas estéticas del periodo de manierismo consciente (1520-1650) y del manierismo contemporáneo (1880-1950). No evaluaremos ahora la justeza de la periodización y las fechas propuestas por Hocke; pero llamo la atención al hecho de que la fecha inicial del manierismo contemporáneo corresponde, tanto en Europa como en América, a los **ismos** que preceden y en parte fundamentan los movimientos de vanguardia. Esto implica una propuesta incitadora que en este trabajo solo tocaremos tangencialmente: la posibilidad de insertar el modernismo hispanoamericano en el contexto de un manierismo pre-vanguardista.

En el siglo XVI el manierismo marcó el surgimiento de un tipo especial de hombre cuyas actitudes e ideas estéticas son, en alguna medida, semejantes a las del artista contemporáneo. El artista se siente dueño de un ingenio que no se rige por la normativa clásica; aspira a singularizarse; establece una distancia aristocrática frente a la sociedad. Surge entonces un tipo de individuo que se aparta de lo espontáneo y prefiere lo oscuro, que capta y expresa lo enigmático en un código estilizado al extremo. Una tipología de la época reconocía que entre los hombres todos poseen mente, algunos ingenio y algunos raros, genio. El artista era un raro, un pequeño dios.³ No existe pues, gran diferencia entre el arquetipo manierista establecido por Francisco Mazzola, el Parmesano, cuando en 1523 pinta su "Autorretrato ante un espejo convexo" y el dandy cerebral y melancólico quien, según Baudelaire, pone su empeño en "ser sublime" y en "vivir y dormir ante el espejo".⁴ En alguna ocasión Leonardo pensó construir en Roma un laberinto óptico consistente en una cámara octagonal revestida de espejos. ¿No recuerda esto las babélicas bibliotecas y los laberintos borgeanos? Algún parecido existe también entre el domicilio de Pontormo en Florencia quien para escapar de los visitantes retiraba la escala luego de subir y la Torre de los Panoramas de Herrera y Reissig, en Montevideo, donde solo subían los espíritus afines al cenáculo.

Federico de Onís definió el modernismo como "la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera..." Trabajos más recientes como los de Ernst Fischer y Walter Benjamin en Europa y Luis Monguió, Angel Rama y Françoise Perus en América ponen al descubierto la relación de esta crisis con el desarrollo del sistema capitalista y la consiguiente expansión imperial. Los conflictos en el seno de la clase burguesa que esto implica traen como consecuencia, tanto en Europa como en América, la marginación del artista de la esfera social y la supra valoración de la autonomía de la esfera artística. Hacia fines del siglo XIX, el creador deviene

²Gustav René Hocke. *Laberinthe de l'art fantastique*, Paris, Gonthier, 1967.

³*Ibid.*, p. 12

⁴*Ibid.*, p. 16.

un raro, hostil al burgués y a la sociedad, un convertido a la religión del Arte, un amante de lo exótico y extraño y, en casos extremos, un aficionado a lo grotesco.

Existe una interesante homología entre los postulados estéticos del Renacimiento tardío y los prevalecientes en Europa y América a partir de fines del siglo XIX. E. Panofsky⁵ en un libro de 1924 señala que el siglo XVI seculariza la Idea platónica y la transforma en facultad humana. Como consecuencia el arte es el producto de una idea del artista, no de una imitación de la naturaleza. Esta doctrina de la Idea en el siglo XVI es semejante a la ruptura con la representación que es, tal vez, la esencia del arte moderno. La superación de la mimesis aristotélica asume modernamente diversas formas: el culto a la Belleza ideal iniciado por Edgar Allan Poe y que tanto influyó en Baudelaire y los modernistas; el arte como construcción cuyos postulados iniciales conforman el cubismo europeo y el creacionismo de Vicente Huidobro y el arte como expresión del subconciente y del mundo de los sueños tal como lo entiende el surrealismo. Estos, y otros, son los avatares modernos de la doctrina de la Idea. Tales posturas estéticas fundan las imágenes de genio conceptuoso, de pequeño dios, de visionario, de loco, de raro, de bohemio, de inadaptado, de incomprendido, que distinguen al artista contemporáneo y al manierista. El artista contemporáneo produce hacia fines del siglo XIX un manierismo refinado que recibe diversos nombres según sus matices estéticos: decadentismo, parnasianismo, simbolismo, modernismo; estéticas que a principios del siglo actual eclosionan en una carnavalización del arte y de la literatura que destaca los elementos grotescos de la tradición. Hablo, claro está, de la vanguardia.

La máscara manierista (1915-1925)

La persona poética de Luis Palés Matos se forjó al influjo del manierismo extremo que caracterizó a los más atrevidos artistas modernistas. Rubén Darío, Leopoldo Lugones y, sobre todo, Julio Herrera y Reissig constituyen los más importantes modelos hispánicos del joven Palés. Habría que añadir la figura poderosa de Edgar Allan Poe —tan admirado por los simbolistas franceses— a quien Palés imita en forma inteligente y venera al punto de llamar Edgardo a su primogénito.

A la sombra de estos estímulos Luis Palés Matos crea una persona poética saturnal, un yo literario sujeto a los influjos malignos de la luna:

Las doce de la Noche. Muy aprisa
pasa el arco invisible de la brisa
sobre el cordaje rudo de la fronda;
y el soñador bohemio, bajo una
borrachera, vacila ante la luna
que le clava su hostia pura y honda.⁶

“Media noche”, *Azaleas*, p. 7

Ese “soñador bohemio” que representa la persona poética de Palés recorre su escritura obsesionado por la luna:

⁵Erwin Panofsky. *Idea*, Leipzig, 1924.

⁶Citamos de Luis Palés Matos, *Poesía completa y prosa selecta*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978.

La luna sanguinosa tiembla sobre el inmenso
creyón nocturno, abriendo claros instantáneos,
y la costa difícil efunde un tufo denso
de cavernas marinas y humores subterráneos.

"Sugestión del mar", p. 129

Ese negro fermento, esa borra sombría
esa linfa pesada, esa agua saturnal,
esa densa y sulfúrea atmósfera mental...

"Los animales interiores", p. 128

Mirad la luna, el pez de plata,
la vieja tortuga maligna
echando al agua de la noche
su jugo que aduerme y hechiza.
Coged la luna, coged la luna
traedla a un anzuelo prendida...

"Candombe" **Tun tun de pasa y grifería**, p. 151

Palés culmina la descripción de Lepromonida, encarnación alegórica del mal, con estos versos:

Reina oscura. Un humor lunar y envenenado
circula por sus venas como una extraña linfa.

"Lepromonida", p. 171

En los años de 1554 a 1556 el pintor manierista florentino Jacobo da Pontormo escribió un curioso diario íntimo. En sus notas son frecuentes las alusiones al poder de la luna y a los maleficios de la noche. Cuando en 1555 una peste azotó Florencia, el pintor atribuyó el infortunio a la nefasta influencia de la luna. Pontormo era un melancólico, un carácter lunático, un artista saturnal. Entonces Saturno era el símbolo de la genialidad, de los caracteres sombríos, del crimen y de la locura.⁷ Naturalmente, los modelos lunáticos de Palés no están en los manieristas del siglo XVI, sino en aquellos del siglo XIX: Edgar Allan Poe, creador de atmósferas nocturnales; Paul Verlaine, autor de **Poemas saturnales** y seguramente Baudelaire. En América: Julio Herrera y Reissig y Leopoldo Lugones, quien tituló uno de sus libros **Lunario sentimental**.

Los temperamentos saturnales viven subyugados por la melancolía, la neurastenia, la neurosis y la locura. En ellos la manera manierista suele tornarse manía. Se adelgaza notablemente la frontera entre el artista y el maniático. La demencia se proclama musa inspiradora del creador. El manierista admira la capacidad del loco para crear imágenes y símbolos ingeniosos, para relacionar las cosas lejanas. Luis Palés Matos aprendió el culto a la neurastenia en los versos de Herrera y Reissig quien a su vez lo había aprendido en Baudelaire. El joven Palés afirmaba:

Yo no sé si soy sonámbulo o neurótico.

"Neurosis", **Azaleas**, p. 7

⁷Gustav René Hocke. **Op. cit.**, p. 24-25.

Y en otro poema:

Sueño borrosidades melancólicas,
clarores moribundos de Selenia
y en mis ensoñaciones hiperbólicas
hay un agrio matiz de neurastenia.

“Agonías”, p. 25

El delirio, lo hipnótico, el sonambulismo, lo demoniaco, los paraísos artificiales son matices de esta postura estética que halla resonancia en la adolescencia poética de Luis Palés Matos.

El pansexualismo es otra de las características del manierismo europeo en el siglo XVI. En un grabado del manierista florentino Francesco Salvati, titulado El Triunfo de Priapo, unas ménades pasean, en delirante cortejo, a través de un paisaje antiguo e imaginario, un falo gigante dispuesto sobre un carruaje. Según Hocke, esta escena —que considero típicamente carnavalesca— ilustra el fin de la idea del amor platónico y del petrarquismo que caracterizó a un sector del arte renacentista. El amor sexual es ahora la fuerza suprema del mundo; monstruo moderno cuya naturaleza contradictoria, dulce y terrible a la vez, requerirá tanto de conceptuosas expresiones como de imágenes procaces. Con frecuencia el signo artístico fusionará lo sexual y lo místico en una misma imagen.

La persona poética de Luis Palés Matos participa del pansexualismo contradictorio y atormentado que caracterizó a los artistas modernistas que lo precedieron. Rubén Darío trazó magistralmente el complejo espacio simbólico de la selva sagrada donde “va el dios en celo tras la hembra”; donde “la eterna vida sus semillas siembra y brota la armonía del gran todo”. “El alma que entra allí —continúa el poeta— debe ir desnuda, temblando de deseo y fiebre santa.” La selva de Darío es el espacio ideal del pansexualismo modernista. Es el mismo Darío que tiembla entre los racimos de la carne y los fúnebres ramos de la muerte.

Los versos juveniles de Luis Palés Matos reflejan las formas contradictorias características del erotismo modernista. En un poema de **Azaleas** expresa:

Vivo en mí y no comprendo; hormigueos
van abriendo filtraciones de erotismos
en mi pecho y un enjambre de deseos
mancha el cisne de mi estricto misticismo.

“Neurosis”, p. 7

La erotización de la totalidad se aprecia cabalmente en un texto de **Palacio en sombras** donde lluvia y eros se confunden:

La lluvia es una vaga mujer. La lluvia es una
bailarina versátil de insinuantes desvíos...
se desnuda en las nubes y con cuerpo de luna
danza el canto doliente de los grandes hastíos.

En la ciudad, la lluvia pica con escozores
carnales, que alucidan cerebrales placeres:
se leen libros perversos de impúdicos autores,
Bocaccio cuenta historia a todas las mujeres.

"La lluvia", p. 53.

La contradictoria sexualidad modernista, desgarrada entre la carne y el espíritu, tiene en la obra de Palés un paradigma textual en el poema San Sabás. Las profundas conotaciones eróticas de este poema —cuya superficie temática es religiosa— han sido estudiadas por Marcelino Canino.⁸ Remitimos al interesado a este excelente estudio. Ahora solo citamos a manera de ilustración, la imagen de cierre del poema en la que la cueva donde vive el santo es, a la vez, proa espiritual y símbolo fálico:

Rugía el viento en las arenas,
aullaba en la sombra el chacal,
pero en el fondo de la noche
se erguía el peñón colosal
recto, profundo y luminoso,
como una proa espiritual.

"San Sabás", p. 119.

Como un Parmesano que posa frente al espejo convexo de la tradición poética que lo precedió, Luis Palés Matos pinta el rostro manierista de sus primeros poemas. Ese gesto ante el espejo es similar al de tantos artistas del momento. Es un acto reflejo de aprendizaje juvenil. No obstante, las manías adquiridas entonces, decantadas y acendradas, pasarán a ser parte de la persona poética definitiva de Luis Palés Matos. La neurosis del tedio, la fuga hacia mundos de idealidad platónica, la obsesión saturnal, el escozor del sexo y la estilización extrema del código verbal son elementos permanentes de la poética palesiana. Ha llegado ahora el momento, sin embargo, de quitarse la máscara manierista y descubrir el rostro grotesco de la realidad.

La realidad grotesca

Debemos a Wolfgang Kayser y a Mikhail Bakhtine los estudios más serios que sobre el grotesco se han escrito.⁹ Aunque las ideas de estos autores resultan discrepantes en muchos aspectos, ambos coinciden, sin embargo, en admitir que en el arte y la literatura contemporánea se ha suscitado un poderoso resurgimiento del estilo grotesco.

Según Kayser, lo grotesco es el mundo alienado; es un juego con el absurdo que se expresa en una predilección por lo monstruoso, los animales de hábitos repulsivos y extraños, la locura y sus efectos, las máscaras, los cráneos, los esqueletos vivientes y, modernamente, por la animación de los objetos

⁸"Tres versiones del poema 'San Sabás' de Luis Palés Matos", Mairena (Homenaje a Luis Palés Matos), Primavera 1979, Año 1, Núm. 1.

⁹Wolfgang Kayser, *The grotesque in art and literature*. Indiana, University Press, 1963.

Mikhail Bakhtine, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1974.

mecánicos. Kayser afirma que el estilo grotesco se ha empleado con mayor intensidad en el siglo XVI, en el romanticismo y en el siglo XX.

Mikhail Bakhtine, por su parte, señala que el grotesco de tonalidades lúgubres descrito por Kayser solo se halla en algunas formas del arte moderno. Para Bakhtine el grotesco es un sistema de imágenes históricamente vinculado al pueblo, a la cultura cómica popular, a la tradición que él llama carnavalesca. El carnaval es el conjunto de fiestas que antiguamente conmemoraban la renovación y resurrección del mundo, la naturaleza y del hombre. En la cosmovisión carnavalesca, la muerte no existe sino como resurrección; en ella lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados en una totalidad viviente.

La imagen grotesca —vinculada en su origen a la cultura popular— se aparta del gusto y las normas clásicas que suelen distinguir el arte armonioso de las clases dominantes. La imagen grotesca es festiva, cómica, deforme, profusa. Mezcla en una poderosa unidad la muerte y la vida, lo espiritual y lo corporal, lo alto y lo bajo, lo animal y lo vegetal, lo racional y lo irracional, lo sublime y lo ridículo. En fin, como el carnaval, la imagen grotesca es una abolición provisional de las relaciones jerárquicas, los privilegios, las reglas y los tabúes que prevalecen en el mundo y el arte de las clases dominantes.

El rostro grotesco (1925-1953)

En la obra de Luis Palés Matos hay huellas tanto del grotesco alienado, absurdo y terrible descrito por Kayser como del grotesco festivo y popular al que se refiere Bakhtine. En Palés, el grotesco sombrío es la manifestación extrema del manierismo que ya hemos descrito. Esta forma del grotesco, aunque se anunciaba en sus poemas juveniles, alcanza su máxima expresión en las **Canciones de la vida media** (1925).

En esta obra el interior de la persona poética palesiana adquiere los contornos de una gruta cenagosa de linfas envenenadas por el morbo lunar, espacio poblado por los animales inferiores y los monstruos del hastío.

El poeta se sitúa frente a la sima de su propia persona:

Sube por mis raíces, del fondo de mí mismo,
un vaho oscuro de sueño y de cansancio.
Estoy completamente solo frente a mi abismo.

“Humor”, p. 120

El advverbio “abajo” señala en estos textos la profundidad subjetiva:

Abajo el agua pone su claror de agonía:
irisación morbosa que en las sombras fermenta;
linfas que se coagulan en largos limos negros
y exhalan esta exangue y azul fosforescencia
...y abajo, en lo más hondo, hace tal vez mil años
una rana misántropa y agazapada sueña.

“El pozo”, p. 109

Ranas y monstruos pueblan este espacio interior que, como el Domus Aurea de Nerón, está subdividido en aposentos (“grottes”):

Abajo, en las cavernas,
llenas de tenebrosos aposentos,
los monstruos del hastío,
los monstruos del hastío están durmiendo.

“Lullaby”, p. 111

Este mundo subjetivo de exhalaciones, fermentos, vahos y tufos malsanos encuentra un correlato objetivo en el celebrado poema “Topografía”. Este poema, cuya superficie textual describe la tierra nativa del poeta, es, además, un repaso de su desolada topografía interior. Recordemos la estrofa final:

Esta es la tierra donde vine al mundo.
—Mi infancia ha ramoneado
como una cabra arisca por el yermo
rencoroso y misántropo—.
Esta es toda mi historia:
sal, aridez, cansancio,
una vaga tristeza indefinible,
una inmóvil fijeza de pantano,
y un grito, allá en el fondo,
como un hongo terrible y obstinado,
cuajándose entre fofas carnaciones
de inútiles deseos apagados.

“Topografía”, p. 114

Tun tun de pasa y grifería representa una ruptura con las formas sombrías del grotesco y una exploración cada vez más intensa del aspecto festivo de esta tradición. Palés comenzó a escribir los poemas afroantillanos de este libro hacia 1925 y continuó desarrollando este ciclo poético hasta 1953, fecha en que publica la “Plena del menéalo”.

Dos razones determinaron que Luis Palés Matos iniciara el cultivo de las formas festivas y carnavalescas del estilo grotesco. La primera de ellas es la asimilación del espíritu vanguardista en boga hacia la década del veinte en Hispanoamérica. La segunda razón es el acercamiento de Luis Palés Matos a la cultura popular caribeña en su intento por crear una poesía con ingredientes antillanos. Examinemos más de cerca ambas razones.

Los movimientos de vanguardia de principios de siglo produjeron, entre otras cosas, una carnavalización del arte y la literatura y, consecuentemente, una revitalización del estilo grotesco. La vanguardia adoptó la forma de una agresión utópica contra la cultura oficial. En el contexto vanguardista la renovación se expresa mediante la subversión de lo bello canónico. Los movimientos de vanguardia comparten el espíritu festivo del carnaval y de las formas derivadas de este. El circo, los arlequines, las colombinas, los timbales, los tambores, los escándalos como formas del espectáculo, los desfiles son aspectos carnavalescos que fueron intensamente aprovechados por la pintura, el teatro y la literatura vanguardista. Los escritores vanguardistas vivieron la literatura como fiesta y, en gran medida, apoyaron su ofensiva contra la sociedad burguesa en el principio de la risa.

Los medios expresivos de la vanguardia cumplen funciones semejantes a las que Bakhtine le atribuye al estilo grotesco, a saber: alentar la osadía

inventiva, asociar elementos heterogéneos, aproximar lo lejano, liberarnos de las ideas convencionales y vislumbrar la posibilidad de un orden distinto del mundo.

Luis Palés Matos es uno de los primeros escritores puertorriqueños que entran en contacto con las ideas estéticas de la vanguardia europea. En 1921 publicó, en el periódico **El Día** de Ponce, un poema, verdadero manifiesto solitario, titulado "Abajo". En este poema hay ecos evidentes del futurismo italiano y del dadaísmo. Una de sus estrofas dice así:

Muera la "pose" teatral del escritor concienzudo
de largas y dispépticas cerebraciones;
muera la lógica, esa vieja miope
que no ve más allá de sus narices de bruja;
muera el verso gomoso y florido
como una señorita en traje de baile;
muerte para todo lo lento, destilado,
limado, corregido, cerebrado,
todo ese atrezo descomunal y lentejueleante,
que hace de la verdad una bailarina
o una plebeya cantadora de couplets.

"Abajo", p. 141

El 20 de mayo de 1922 publica en **La Semana** un artículo sobre el dadaísmo. Allí cita, fragmentariamente, dos poemas de Tristán Tzara. El primero está impregnado del espíritu iconoclasta que rezuma el poema "Abajo":

Mueran los abogados,
Mueran los médicos,
Mueran las farmacias,
Mueran las academias,
Muera la literatura...

p. 205

El segundo fragmento es citado por Palés en inglés aduciendo, razonablemente, "las dificultades que ofrece su traducción":

a e ou o youyouyou i e ou o
youyouyou
drrdrrrrgrrrrr grrrrrr
bits o green duration flutter
in my room
a e o i ii a ou ii ii belly
shows the center I want to take it
ambran bran bran and restore
center of the four
beng bong beng bang.

p. 206

No deben pasar inadvertidas las tangencias que este texto de Tzara tiene con el "diepalismo", primer movimiento puertorriqueño de vanguardia ini-

ciado en noviembre de 1921 por José I. de Diego Padró y Luis Palés Matos. Este conato de movimiento vanguardista empleaba, como base expresiva, los sonidos onomatopéyicos en un intento de sustituir la lógica por la fonética.

El 1921 es, pues, año de rupturas y aventuras literarias. Es también, probablemente, la fecha en la que tanto José I. de Diego Padró como Luis Palés Matos discuten las posibilidades literarias de lo africano. En ese año José I. de Diego Padró publicó una serie de "Fugas diepálicas" en **El Imparcial** en una de las cuales traza "un cuadro evocador de los bailes y ritos de la Hotentotia, en el que rige un tucutún de tambores rebotante y monótono".¹⁰ En ese mismo año, alega de Diego Padró, Palés le mostró la página en prosa titulada "Pueblo de negros". La exaltación literaria de lo africano ancestral aparece pues vinculada al espíritu vanguardista que entonces animaba a de Diego Padró y a Luis Palés Matos. (Conviene recordar aquí que algunos artistas de la vanguardia europea —Picasso, Cendars, Matisse...— también se sintieron subyugados por el arte africano.) Pero mientras de Diego Padró abandona rápidamente los motivos africanos y el verso vanguardista para retornar a los moldes poéticos anteriores, Palés persite y acendra esta tendencia hasta convertirla en un auténtico proyecto literario.

Para Luis Palés Matos, como para otros artistas latinoamericanos de aquel momento, los postulados vanguardistas sirvieron de base a la aspiración de crear un nuevo arte nacional. Esta aspiración, en el caso de Palés, cobró la forma de un proyecto de poesía afroantillana a través del cual expresa, antes que nadie, nuestra mulatez cultural y urde un arte irreverente y nuevo que subvierte el horizonte poético de la época.

Este proyecto maduró lentamente en la conciencia poética de Luis Palés Matos. Las fechas de composición de los poemas de **Tun tun de pasa y grifería** —que no las tenemos— permitirían trazar las etapas de este proceso. No obstante, en una entrevista concedida en diciembre de 1926, Palés se expresa en contra del jibarismo literario de Luis Lloréns Torres.¹¹ Casi un año más tarde fue entrevistado para la revista **Los Quijotes** y allí Palés habló extensamente sobre los movimientos de vanguardia.¹² En ninguna de estas entrevistas Palés trató teóricamente la poesía afroantillana, aunque ya había escrito algunos de los poemas de **Tun tun de pasa y grifería**. Por fin, en 1932, en la importante entrevista que Angela Negrón Muñoz le hizo para **El Mundo**, Palés Matos opone su afroantillanismo al jibarismo hispánico de Luis Lloréns Torres. Allí Palés afirma:

Nosotros, en las Antillas, (...) como punto de partida podríamos tomar a Lloréns Torres y a los poetas cubanos Guillén y Ballagas. Estos poetas, con manera personal y distinta, han levantado el andamiaje ideal de una poesía típicamente antillana y están llevando nuestro verso a sus cauces lógicos y naturales. Lloréns, sin embargo, se limita a la pintura del jíbaro, campesino de pura

¹⁰José I. de Diego Padró, **Luis Palés Matos y su trasmundo poético**, Río Piedras, Puerto 1973, p. 28.

¹¹**Poliedro**, San Juan, P.R., 4 de diciembre de 1926. También en **Poesía completa y prosa selecta**, p. 206.

¹²**Los Quijotes**, San Juan, P.R., 17 de noviembre de 1927, p. 6-8. También en **Poesía completa...**, p. 209-213.

descendencia hispánica, adaptado al trópico, y hace abstracción de otro núcleo racial que con nosotros se ha mezclado noblemente y que por lo fecundo, lo fuerte y lo vivo de su naturaleza, ha impreso rasgos inconfundibles en nuestra psicología, dándole, precisamente, su verdadero carácter antillano. Me refiero al negro. Una poesía antillana que excluya ese poderoso elemento me parece casi imposible.¹³

Tres ingredientes fundamentales producen la tesitura peculiar de los poemas de **Tun tun de pasa y grifería**: las viejas manías manieristas que, aunque decantadas, aun persisten en el libro; la audacia vanguardista que determina el deseo de novedad estética que lo anima; y la postulación de lo negro y lo mulato como factor esencial de la cultura popular puertorriqueña. Palés Matos resuelve el reto estético que supone esta triple circunstancia mediante un proceso de carnavalización poética que lo acerca al sistema de imágenes grotescas vinculado a la cultura popular.

Tun tun de pasa y grifería es un libro invadido por el principio de la risa. Esta afirmación no pretende negar la amargura social y política de muchos de sus versos. El propio Palés reconoció el tono dual del libro al titular uno de sus más célebres poemas "Canción festiva para ser llorada". Sin embargo, en el sistema de imágenes que permea el libro predomina lo festivo en una gama que abarca desde la alegría absoluta hasta la ironía caricaturesca. El baile y la música —formas de la alegría y del movimiento— saturan esta poesía en la que los países y los personajes desfilan con frecuencia a la manera de comparsas carnavalescas:

Por la encendida calle antillana
va Tembandumba de la Quimbamba.
—Rumba, macumba, candombe, bámbula—
entre dos filas de negras caras.
Ante ella un congo —gongo y maraca—
ritma una conga bomba que bamba.

"Majestad negra", p. 156

Pasan tierras rojas, islas de betún:
Haití, Martinica, Congo, Camerún;
las papiamentosas islas del volcán,
que en el grave son
al canto se dan.

"Danza negra", p. 148.

Ese dinamismo perpetuo expresado en forma de danzas y desfiles atraviesa todo el ciclo poético afroantillano de Luis Palés Matos, desde "Danzarina africana, escrito en 1917 hasta la "Plena del menéalo", publicado en 1953. En este último poema el baile, sin perder sus matices eróticos, ya es un claro signo de resistencia política y cultural:

Mientras bailes, no hay quien pueda
cambiarte el alma y la sal.
Ni agapitos por aquí,
ni misteres por allá.

¹³El Mundo, San Juan, P.R., 26 de noviembre de 1932. También en **Poesía completa...**, p. 215.

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,
manéalo, menéalo,
para que rabie el Tío Sam.

"Plena del menéalo", p. 183

En esta visión festiva y dinámica, lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados en una totalidad viva. Para el grotesco el mundo es un gran cuerpo que muere y resucita cíclicamente. He ahí el sentido de la fiesta carnavalesca: celebrar la resurrección del mundo. De ahí también el lugar privilegiado que lo material y lo corporal adquieren en el sistema de imágenes del grotesco.

En la poesía de Palés las alusiones a lo corporal, lo sexual y lo gastronómico son abundantísimas. Bombo es el "numen fabuloso" de lo corporal en su poesía. Su "poder no tiene término". Su rostro es un modelo de deformación grotesca:

Sobre la danza Bombo rueda
su ojo amarillo y soñoliento,
y el bembe de ídolo africano
le cae en cuajo sobre el pecho

"Bombo", p. 153

Quien bebe del pantano donde Bombo sumerge su trasero es feliz. En sus ritos la muerte y la vida individuales se reúnen para propiciar la vida del mundo:

Venid, hermanos, al balele.
Bailad la danza del dios negro
alrededor de la fogata
donde arde el blanco prisionero.
Que la doncella más hermosa
rasgue su carne y abra el sexo
para que pase fecundándola
el más viril de los guerreros.
Venid, hermanos, al balele.
La selva entera está rugiendo.
Esta es la noche de mandinga
donde se forma un hombre nuevo.

"Ibid", p. 154

En el contexto grotesco lo corporal es un principio material y eterno. El cuerpo grotesco busca otros cuerpos humanos, vegetales o animales en su avidez por integrar el tejido viviente de la totalidad. En la poesía de Palés la fusión grotesca adquiere diversas apariencias:

...bajo el conjuro de las brujas brota el terrible tótem negro,
mitad caimán y mitad sapo,
mitad gorila y mitad cerdo...

"Ibid", p. 153

El eros impulsa al cuerpo, no sólo hacia otros cuerpos individuales, sino hacia el cuerpo mayor del mundo. Son frecuentes en la poesía de Palés las fusiones de lo corporal con la tierra, el fango, la melaza, los olores...

...bajo el conjuro de las brujas
brota el terrible tótem negro,
cuerpos de fango y de melaza,
senos colgantes, vaho de axilas,
y ojos de brillos tenebrosos
que el gongo profundo encandila.

"Candombe", p. 150

En la tradición grotesca las imágenes relativas al ciclo de la alimentación y la defecación ocupan un lugar destacado. Comer es una forma eficaz de apropiarnos del cuerpo del mundo. La literatura popular y la literatura culta que se nutre de veneros populares son ricas en opíparos banquetes de abundancia carnavalesca. En **Tun tun de pasa y grifería** las imágenes y el léxico relacionado con la comida y la alimentación ocupan un espacio considerable. El poema titulado "Menú" es el paradigma de este fenómeno. Esta composición es una invitación a degustar el mundo antillano. El hablante poético adopta el disfraz de un cocinero o dueño de restorán que anuncia el más succulento menú. He aquí algunas delicias: "rabo de costa en caldo de mar vivo; racimo de bohíos...sobre cuyas techumbres cae, espesa, yema de sol batida en mayonesa; pinos a la francesa en verleniana salsa de crepúsculo; sopa de Martinica... que el volcán Mont Pelé cuece y engorda; palmeras al ciclón de las Antillas: cañaverol horneado a fuego lento; soufflé de platanales sobre el viento o piñón de flamboyanes en su tinta." (p. 173-175)

Este poema es, ante todo, un arte poética antillana. Aquí Palés exalta el deber que como poeta se ha impuesto: cocinar un arte antillano; confeccionar una poesía succulenta con la sazón cultural del mundo caribeño. Así nos lo advierte en el "Preludio..." a **Tun tun de pasa y grifería**:

...este libro que va a tus manos
con ingredientes antillanos
compuse un día...

"Preludio en boricua", p. 147

Según Bakhtine, la degradación es el mecanismo estético fundamental del arte grotesco. Para el grotesco la realidad es un conjunto alegre y bienhechor donde el principio material y corporal es percibido como universal y popular. A tenor con esto, la degradación consiste en transferir lo elevado, espiritual y abstracto a la totalidad viviente del plano corporal y material. El arte grotesco se rebela contra la seriedad y la elevación que caracterizan al arte clásico oficial. El espíritu como abstracción es abolido o, mas bien, vaciado en los moldes de lo corporal.

El poema de Luis Palés Matos titulado "Ñáñigo al cielo" está construido mediante el mecanismo estético de la degradación. El poema narra, festiva-

mente, la ascensión de un negro ñáñigo cubano al cielo católico. El texto parece celebrar el sincretismo religioso de las Antillas. Palés, sistemáticamente, materializa —mejor aun— antillaniza las abstracciones celestiales. El humor irreverente que anima la composición del poema crece hasta que el cielo resulta estremecido por el desenfreno de una fiesta carnavalesca.

Repasemos el contenido de algunas imágenes del poema. En la primera estrofa abundan las alusiones al comer y al beber. Para la entrada del ñáñigo “el cielo se ha decorado de melón y calabaza”. Los ángeles “vestidos con verdes hojas de plátanos”, rematan su ajuar con coronas de piñas y espadones de malango. La eclosión de la gloria del Padre Eterno es comparada con el descorche de una botella de champán:

La gloria del Padre Eterno
rompe en triunfal taponazo,
y espumas de serafines
se riegan por los espacios
“Ñáñigo al cielo”, p. 161

La segunda estrofa insiste en el mecanismo de la degradación mediante la asociación de las formas abstractas de la religiosidad con las formas concretas de lo comestible. En la fiesta del cielo hay merengues, caratos, mermeladas de oraciones, horchata de salmos. Los cantos de los ángeles cuelgan como racimos de los balcones del cielo. Y, para colmo, los querubes de los coros celestiales se aclaran la voz con los huevos puestos por la paloma del Espíritu Santo.

En las próximas estrofas, cuando el ñáñigo asciende con meneo contagioso de caderas y omoplatos, los órdenes celestiales, transformadas en verdaderas comparsas carnavalescas, lo acogen culipandeando. En las estrofas finales Jehová y el ñáñigo se confunden en un abrazo. El narrador, impedido por la infabilidad del asunto, recurre al lenguaje de los sentidos:

Pero donde el pico es corto,
vista y olfato van largos,
y mientras aquella mira
a Dios y el negro abrazados,
este percibe un mareante
tufo de ron antillano,
que envuelve las dos figuras
protagonistas del cuadro,
y da tonos de cumbancha
al festival del espacio.

p. 163

El poema termina con la imagen poderosa de un Dios borracho que va, con rezongo de truentos, dando tumbos por el cielo.

Mal orientada andaría la crítica que considere este poema como un texto irrespetuoso desde la perspectiva religiosa; como mal orientada anda también la crítica que le atribuye a Palés una visión denigrante del negro. **Tun tun de**

pasa y grifería debe ser leído como un proyecto cultural de avanzada que ha tenido que esperar casi medio siglo para hallar continuadores efectivos en algunos autores puertorriqueños contemporáneos. Del mismo modo el sistema de imágenes de estos poemas debe ser descodificado dentro de las coordenadas de la tradición grotesca. En este caso, como en todos, la descontextualización es uno de los grandes riesgos de la lectura. Luis Palés Matos fue un escritor pequeñoburgués —como casi todos los de nuestra isla— que, desencantado con su ámbito de clase, estilizó de manera culta y hasta culterana las formas festivas del grotesco en un intento por dotar al país de un nuevo proyecto cultural enraizado en el rostro antillano del pueblo.

La vuelta al manierismo

Cumplida de manera tan alta la misión cívico-poética que se había impuesto, hacia el final de su vida, herido de muerte y de amor, Palés vuelve al manierismo de sus primeros versos. Pero se trata ahora de un manierismo quintaesenciado que recalca en la tradición conceptista de la poesía española y en el método de composición de la fuga barroca. En estos versos Palés persigue la “cantidad hechizada” de Filí-Melé, idea platónica, hembra rotunda y abstracta a la vez, que resume la suprema trilogía del Amor, la Muerte y la Poesía.

José Luis Vega

Universidad de Puerto Rico