

## **PRELUDIO EN BORICUA O LA IRONÍA COMO PROGRAMA POÉTICO EN EL TUNTÚN PALESIANO\***

En esta segunda celebración de la figura del poeta en la Universidad Interamericana aquí en Guayama, tierra de Palés, quisiera que tomáramos juntos una de las llaves que nos dejó—la ironía, injustamente olvidada por tantos lectores—para acceder al universo del más controversial y famoso de sus libros. Se trata del *Tuntún*, dado a la luz originalmente en 1937. El texto mismo es problemático, ya que no fue concebido tal y como hoy lo conocemos, tras las sucesivas ediciones del propio Palés (1950), Federico de Onís (1957) y Margot Arce en el volumen de la poesía completa del autor, publicado en 1978 por Biblioteca Ayacucho de Caracas y más tarde convertido en edición crítica (Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1984). Lo que comenzara como poemas sueltos dispersos en revistas y periódicos desde los años veinte, y que hacia 1933 cuaja en el proyecto de un libro que habría de titularse *El jardín de Tembandumba*, hoy—bajo el nombre definitivo de *Tuntún de pasa y grifería*—abarca en su última edición casi tres décadas de poesía: desde 1925 hasta 1953.

Aunque la vertiente negra constituye, como lo ha visto Jean Claude Bajeaux, sólo el 22% de la poesía palesiana, es a la vez la dimensión de su obra más conocida como la que más lecturas descaminadas ha suscitado. La controversia en torno a la negritud literaria de Palés precedió a la publicación de su libro en 1937. Tan temprano como en noviembre del año de 1932 comienza la primera protesta crítica, que da en la flor de negar el referente de sus primeros poemas negros. Luis Antonio Miranda publica en *El Mundo* “El llamado arte negro no tiene vinculación con Puerto Rico”, aserto que comparte José de Diego Padró en dos artículos del mismo rotativo: “Antillanismo, criollismo, negroidismo” y “Tropicalismo, occidentalismo, sentido de la cultura”. Un año más tarde Graciani Miranda Archilla todavía habla de “La broma de una poesía prieta en Puerto Rico” en la revista *Alma Latina*. La negación del referente cedió a la visión romántica y exótica (Nilita Vientós Gastón: “Dedicación del Homenaje” al poeta, *Asomante* 1959). Y recientemente se ha divulgado la lectura que propone a un Palés racista que concibe al negro animalizado y fornicador, a partir de los libros de Manuel Maldonado Denis (*Puerto Rico: Una interpretación histórico-social*, 1969) y Richard L. Jackson (*The Black Image in Latin American Literature*, 1976).

Hoy quisiera diferir de las lecturas antedichas, incluso de aquellas propuestas por colegas que merecen mi admiración y respeto, para suscribir la postura del

---

\* Este trabajo se leyó en ocasión de la Segunda Fiesta Palesiana de la Universidad Interamericana de Guayama, en marzo de 1989.

propio Palés, quien se defendió de los primeros comentarios que suscitó su poesía en la tan citada entrevista que le hizo Angela Negrón Muñoz el 13 de noviembre de 1932 en *El Mundo*, así como en otro artículo de dicho periódico publicado el 26 de noviembre del mismo año y titulado "Hacia una poesía antillana". En aquel momento temprano de su carrera poética Palés vio con lucidez que

el poeta tomará asunto para su arte de su propio ambiente, de la baraja de intereses y pasiones que le rodea, del ritmo vital en que se desenvuelve su pueblo, y estilizándolo a golpes de gracia, de ironía y de selección, le quitará pesadez y cuotidianismo, que es como romper las estrechas fronteras regionales e intentar fortuna en espacios más dilatados de universalidad, sin que se quiebre por ello la raíz viva que le mantiene adherido a su tradición y a su pueblo. (*El Mundo*, San Juan, 13 de noviembre de 1932).

También afirmó de manera contundente: "yo no he hablado de una poesía negra ni blanca ni mulata; yo sólo he hablado de una poesía antillana que exprese nuestra realidad de pueblo en el sentido cultural de este vocablo" (*El Mundo*, San Juan, 26 de noviembre de 1932).

Sin embargo, antes de estallar la controversia, en 1930, Tomás Blanco habría de escribir su primer ensayo sobre el poeta: "A Porto Rican Poet: Luis Palés Matos", en *The American Mercury* de Nueva York. Con la lectura de Blanco se inicia la gestión iluminadora de los tres principales comentaristas de Palés: el mismo Blanco, quien continuara publicando artículos sobre el poeta hasta fines de la década del cincuenta; Margot Arce, quien en 1933 publica en *El Mundo* "Los poemas negros de Luis Palés Matos", primero de numerosos estudios que culminan en la edición crítica de 1984; y Federico de Onís, autor de la primera edición ambiciosa de la poesía de Palés, que incluye poemas entre 1915 y 1956 y que fuera publicada en 1957. También sobresalen en la crítica palesiana Josemilio González, con sus ensayos publicados en *La Torre* (1960), *Asomante* (1969) y su libro sobre *Poesía contemporánea de Puerto Rico* (1972); Arcadio Díaz Quiñones, con sus ensayos incluidos en *El almuerzo en la hierba* (1982); y Jean-Claude Bajeux, con "Luis Palés Matos, ou le poète de la danse", publicado en su *Antilia retrouvée: Claude McKay, Luis Palés Matos, Aimé Césaire* (1983).

Como hecho lamentable no puedo dejar de apuntar que no existe un libro ambicioso dedicado exclusivamente a la obra de nuestro mayor poeta, figura cimera de la literatura hispanoamericana del siglo veinte. Y a la vez el iniciador indiscutible del negrismo en las Antillas hispánicas: Palés precede a Guillén, Pereda, Guirao, Tallet, Carpentier, Ballagas; incluso a Langston Hughes y a Claude McKay. Veamos la cronología. El poema de Palés "La danzarina africana", de 1917-18, es anterior a los siguientes textos: *Harlem Shadows* (libro de Claude McKay, jamaiquino, 1922), *The Weary Blues*, (libro del norteamericano Langston Hughes, 1926), "La bailarina de rumba" (poema de R. Guirao, cubano, 1928), "Rumba" (poema de José Tallet, cubano, 1928), "Liturgia" (poema de Alejo Carpentier, cubano, 1930), *Motivos de son*, (libro de Nicolás Guillén, cubano, 1930)... Palés tiene el enorme mérito de estrenar una concepción poética que

constituye la primera respuesta a la búsqueda de la especificidad caribeña, a la vez que el primer movimiento literario antillano en internacionalizarse. Se trata de la negritud, definida hoy por René Depestre (1977) como “el moderno equivalente del cimarronaje cultural que opusieron las masas de esclavos y sus descendientes a la empresa de deculturación y asimilación del occidente colonial”.

Pese a los esfuerzos de la mejor crítica palesiana, todavía hay que combatir la lectura literal del *Tuntún*, lamentablemente generalizada. Para comenzar, debemos recordar las lecciones de Margot Arce (Palés habla del negro “en su estado primitivo, estado de conciencia mítica”, el poeta “es uno de los primeros en nuestro hemisferio en reconocer la dignidad personal del negro, su identidad como hombre y creador de cultura, en hacer la caricatura del negro que rechaza su propia identidad, y en exaltar la hermosura de la mulata”: (manuscrito inédito)); Josemilio González (el negro que baila “encarna todavía la unidad del hombre y el mundo”, la danza, “primacía de la acción en devenir continuo” representa la libertad: “Tres danzas negras de Luis Palés Matos”, 1969), Arcadio Díaz (“la poesía afroantillana de Palés sigue siendo, antes que nada, una obra antillana”, “lo negro es el elemento diferenciador en las Antillas”: *El almuerzo en la hierba: Lloréns Torres, Palés Matos, René Marqués*, 1982), José Luis González (Palés representa “una concepción de la genética nacional sin precedentes en la literatura puertorriqueña [...] la afroantillana raigal de nuestra identidad de pueblo”: *El país de cuatro pisos y otros ensayos*, 1980); Jean-Claude Bajeux (“Si la estética africana es cada vez más aceptada hoy día, lo que se desprende del Slogan “*Black is beautiful*”, la evocación que hace Palés en sus poemas en el momento en que los escribe tiene el efecto de una provocación monstruosa. Todavía en nuestros días algunos críticos no han podido apreciar la ironía palesiana”: *Antilia retrouvé*, 1983; mi traducción) y más recientemente, José Luis Vega, quien en su espléndido ensayo “Luis Palés Matos: entre la máscara manierista y el rostro grotesco de la realidad” (1985), propone— desde la óptica bajtiniana, una lectura carnavalesca o paródica del *Tuntún*.

Echemos un vistazo rápido a la totalidad del texto, para poder apreciar el alcance de la intención irónica de Palés. Consideremos en primer lugar el título, *Tuntún de pasa y grifería*. Desde aquí se anuncia una concepción de la negritud poética como música: **tuntún** connota tambores, percusión. Y la música tiene un carácter lúdico, de fiesta. El empleo de vocablos peyorativos como **pasa** y **grifería** para aludir al pelo ensortijado del negro y a una multitud de mulatos (notemos las gradaciones del mestizaje) en un libro celebrativo de la negritud es ya un desafío *ab initio* que comunica el propósito de provocar, de romper los esquemas tan fáciles como falsos de una sociedad que se quiere blanca sin serlo. Hay también en el título una buena dosis de humor, resultado del ingreso de estas tres voces coloquiales al ámbito hasta entonces exclusivo de la poesía. La ironía se hace patente en la trivialización del tema propuesto, lo que coincidirá con los versos finales del “Preludio en boricua” que examinaré en breve. Dicha trivialización late en la ambigüedad de la palabra **tuntún**, que a más de connotar el sonido de los

tambores, es un adverbio familiar que significa “sin reflexión, a tontas y a locas”, empleado usualmente con los verbos “hablar” o “hacer” (en su novela inconclusa *Litoral*, Palés cuenta de sus vacaciones en el lugar aludido en el título, y de su “holgazaneo al buen tuntún”). Pero no termina aquí el *tour de force* semántico del título palesiano: **tuntún** bien puede ser también la forma onomatopéyica (en un libro que apela ante todo al sentido auditivo) para aludir al llamado a una puerta, pues ¿acaso no se trata del ingreso o más bien, la irrupción irrespetuosa de la negritud en la lírica puertorriqueña? En la primera edición del libro el título iba seguido del subtítulo “Poemas afroantillanos”, como si Palés, diciendo “bromas aparte”, quisiera dejar en claro la seriedad de esta su propuesta sobre nuestra identidad. La edición de 1950 lo eliminó: acierto grande, pues toda explicación—por lo pedagógica—atenta contra la ambigüedad que enriquece la literatura (y más, la poesía), que contiene las claves de su propio código, y además ya el autor había declarado de forma explícita en diversas ocasiones (pero como debe ser, extra-textualmente) la voluntad antillana de su libro.

La ironía—que, incompatible con el lirismo, sólo se abandona del todo en el poema “Mulata-Antilla”—asume diversas formas en el *Tuntún*. Mencionemos las más atendidas por la crítica: el empleo del feísmo (“Bombo”, “Falsa canción de baquiné”, “Elegía del duque de la mermelada”), la agresiva celebración del canibalismo (“Ñam-ñam”), la africanización del ritual cristiano (“Falsa canción de baquiné”), la subversión del cielo cristiano (“Ñañigo al cielo”), las letanías a Tembandumba, virgen africana (“Majestad negra”), y la ridiculización de la monarquía negra de Henri Cristoph (“Elegía del duque de la mermelada” y “Lagarto verde”). Añado una instancia de la ironía palesiana que ha pasado desapercibida a los lectores del *Tuntún*, y que se da en el terreno del metro. Junto a la acentuación aguda al final de verso (que como Fernando Ortiz señala en *La africanía de la música folklórica de Cuba*, de 1950, imita la forma verbal del imperativo de las lenguas africanas que en la expresión ritual conjura a las deidades: es el caso de poemas como “Danza negra”, “Lamento”, “Falsa canción del baquiné”, “Plena del menéalo”), está el empleo del endecasílabo italiano (aquel de los acentos rítmicos en sexta sílaba o en cuarta y octava) en varios de los poemas del libro: “Pueblo negro”, “Mulata-Antilla”, “Intermedios del hombre blanco”, “Menú”. El golpe es genial: el tratamiento del tema negro, “primitivo”, en forma perfectamente clásica.

Y es que estamos frente a un poeta culto que no mira con la óptica de la estética realista al negro de su país, como lo hace Nicolás Guillén en Cuba, sino que construye el mito de la negritud a partir de la subversión del estereotipo racial. La ironía precisa distancia, y la edición de 1950 del *Tuntún* la explícita al añadir un vocabulario de voces africanas con sus equivalencias en español. Distancia que habla de la creación consciente de la africanía como mito. Piénsese, por contraste, en el caso de *La guaracha del Macho Camacho*, de Luis Rafael Sánchez. Un glosario aniquilaría a esta novela, plagada de regionalismos del *lumpen urbano*

*portoricensis*, al anular su intención, lúcidamente descrita por José Luis González en *El país de cuatro pisos*: “la asunción de una realidad contra la cual el autor se rebela desde su misma interioridad”. La confesión que el mismo Palés hace en dicho vocabulario de las fuentes que emplea para documentarse sobre el tema africano, entre las que figuran sin pudor las enciclopedias Espasa y Británica, subraya una vez más la distancia entre el autor y sus materiales poéticos.

Pero vayamos sin más demora al pórtico del libro, el “Preludio en boricua”. **Tuntún de pasa y grifería/ y otros parejeros tuntunes**: el primer verso reitera el desafío del título con todas las connotaciones ya señaladas (humor, ritmo, ironía, ambigüedad); el segundo añade otra voz coloquial que intensifica la provocación, ya que **parejero** es el epíteto que impone el blanco al negro orgulloso. La negritud palesiana—nada vergonzante—se asumirá en este libro de manera frontal y agresiva. **Bochinche de ñañiguería/ donde sus cálidos betunes/ funde la congada bravía**: el feísmo—**bochinche**, **betunes**—constituye otro de los ingredientes del poemario. La dimensión ritual de la negritud mítica propuesta en el *Tuntún* emerge desde esta primera estrofa en la palabra **ñañiguería**, que nombra las sociedades secretas de negros en Cuba; la palabra también comunica la marginalidad de la cultura negra en la sociedad antillana. La calidad sonora del texto la aflora en la voz **bochinche**, y la procedencia africana de nuestro negro en el término **congada**. Los **cálidos betunes** encierran las dos caras del emblema tradicional del trópico, el calor y la oscuridad.

La animalización de este mundo negro no se hace esperar, y afecta su dimensión acústica: **cacareo de maraca y sordo gruñido de gongo**, frases ambas que instalan la onomatopeya como recurso fundamental del nivel fónico de nuestro máximo texto vanguardista. La ironía socava la versión antillana del tan hispánico *quiero y no puedo*, al presentar **una aristocracia macaca/ a base de funche y mondongo**, los alimentos de la subcultura esclava.

La tercera estrofa opone los dos tipos de negritud literaria, la negritud ritual y la negritud urbana. Y a la vez, propone los dos estereotipos que fundamentan la poesía negrista, baile y sexo, que en Cuba traducen como negrito bufo y mulata: **Al solemne papaluá haitiano/ opone la rumba habanera/ sus esguinces de hombro y cadera,/ mientras el negrito cubano/ doma la mulata cerrera**. En este punto Palés coincide con Guillén, quien en su poema “Maracas”, del libro *West Indies, Ltd.*, de 1934, habla de una maraca que “ignora que hay yanquis en el mapa;/ vive feliz, ralla su pan sonoro,/ y el duro muslo a Mama Inés destapa/ y pule y bruñe más la Rumba de oro”. Danza y negritud se funden en el **Tuntún** hasta convertirse la primera en el arquetipo de la segunda: véanse los poemas “Danza negra”, “Numen”, “Candombe”, “Lamento”, “Bombo”, “Majestad negra”, “Canción festiva para ser llorada”, “Ñañigo al cielo”, “Falsa canción de baquiné”, “Lagarto verde”, “Ten con ten”, “Intermedios del hombre blanco”, “Plena del menéalo”... Sobre ello dirá Bajeux: “De una realidad social, la danza, empleada frecuentemente para caracterizar el infantilismo y la inconsciencia de la sociedad antillana, Palés,

en una inversión dialéctica, configura el foco central, vital y dinámico de los valores antillanos” (1983: 159; mi traducción).

**De su bachata por las pistas/vuela Cuba, suelto el velamen,/recogiendo en el caderamen/su áureo niágara de turistas.** Cuba deviene mulata que provoca con el meneo de sus caderas a los rubios visitantes del Norte, en un anticipo claro de los poemas “Mulata Antilla” y la “Plena del Menéalo”.

Pero la denuncia política no se hace esperar: (**Mañana serán accionistas/de cualquier ingenio cañero/y cargarán con el dinero...**): nos damos cuenta de que los estereotipos creados para legitimar el despojo están a punto de sublevarse.

El lirismo palesiano, frenado por la ironía las más de las veces en el *Tuntún*, asoma en la sexta estrofa, de la misma manera que lo hará en el poema “Mulata Antilla”: **Y hacia un rincón—solar, bahía,/malecón o siembra de cañas—bebe el negro su pena fría/alelado en la melodía/que le sale de las entrañas.** La antillanía de Palés aflora pujante aquí. El antecedente es nada menos que martiano, aquella primera definición cabal de lo que somos los latinoamericanos que propusiera en 1891 en su ensayo “Nuestra América” y que cito a continuación:

Éramos una visión, con el pecho de atleta, las manos de petimetre y la frente de niño. Éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España. El indio, mudo, nos daba vueltas alrededor, y se iba a la cumbre del monte, a bautizar sus hijos. El negro, oteado, cantaba en la noche la música de su corazón, solo y desconocido, entre las olas y las fieras. El campesino, el creador, se revolvía, ciego de indignación, contra la ciudad desdeñosa, contra su criatura. (1968: 305-306)

En ambos pasajes tenemos la imagen del cimarrón (el esclavo negro huido) así como la del cimarronaje cultural (la irrupción de la negritud en la cultura dominante a través de la música): donde Martí dice “oteado”, Palés dirá **hacia un rincón**; donde el primero dice “cantaba en la noche la música de su corazón, solo y desconocido”, el segundo dirá **bebe el negro su pena fría/alelado en la melodía/que le sale de las entrañas.** Y en ambos, se trata del negro de la costa: el cubano dice “entre las olas y las fieras”; el puertorriqueño, **bahía,/malecón.**

La séptima estrofa introduce las imágenes alimentarias, que coexisten con la censura irónica del dictador que demanda odas (Trujillo había subido al poder en Santo Domingo con un golpe de estado en 1930) y la alusión al vodú haitiano: **Jamaica, la gorda mandinga,/reduce su lingo a gandinga./Santo Domingo se endominga/y en cívico gesto imponente/su numen heroico respinga/con cien odas al Presidente./Con su batea de ajonjolí/y sus blancos ojos de magia/hacia el mercado viene Haití.** José Luis Vega ha comentado acertadamente el empleo de las metáforas nutricias por Palés desde una perspectiva bajtiniana:

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 *Tuntún 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. (1985: 201)

La unidad antillana, uno de los proyectos más dignos y ambiciosos de nuestros próceres del diecinueve (Hostos, Betances y Martí) ahora traduce en el coger a las islas de bachata; no se libran ni las Antillas Menores: **Las Antillas barloventeras/pasan tremendas desazones;/espantándose los ciclones/con matamoscas de palmeras**. Esta antillanía es contestataria y resulta una justificación que hace Palés de sus poemas negros o *posteriori*, al publicarlos como libro en el 1937, años después de la controversia inicial. La distancia entre el autor y muchos de sus poemas negros ahora es temporal: **Tuntún de pasa y grifería,/este libro que va a tus manos/con ingredientes antillanos/compuse un día...** Entre todas las islas, Palés singulariza a Puerto Rico al excluirlo del tratamiento guachafitero. Y la excepción deviene un paradójico acto patriótico: la situación colonial sufrida por el propio país no puede dar lugar sino a la amargura iconoclasta que viola el emblema oficial de la docilidad, el cordero de nuestro escudo. Para calibrar justamente la subversión que late en estos versos recordemos que se escriben en un momento en que la retórica de tantos destacados poetas hispanoamericanos—decididamente mundonovista: piénsese en Lloréns Torres y Santos Chocano—es declamatoria y apologética.

Sin embargo la nota amarga no dura y el poema termina como empezó, con la autoreferencialidad irónica que desmitifica el poder de la literatura: **...y en resumen, tiempo perdido,/que se acaba en aburrimiento./Algo entrevisto o presentido,/poco realmente vivido/y mucho de embuste y de cuento**. Palés se ríe de sí mismo y de su obra, advirtiendo de esta forma al lector ingenuo que aquí no se trata de mimesis, sino de la creación de un mito, por otra parte tan real por operante como la vida de la calle.

Espero que esta breve mirada al *Tuntún de pasa y grifería* haya servido al menos para recordarnos el hito que marcó en la historia literaria puertorriqueña el primer cantor del mestizaje de nuestro país, a quien el lector debe acercarse con el mismo humor que nos permite sobrevivir la dura realidad antillana.

*Mercedes López-Baralt*  
*Universidad de Puerto Rico*

## PRELUDIO EN BORICUA

Tuntún de pasa y grifería  
y otros parejeros tuntunes.

Bochinche de ñañiguería  
donde sus cálidos betunes

5 funde la congada bravía.

Con cacareo de maraca  
y sordo gruñido de gongo,  
el telón isleño destaca  
una aristocracia macaca

10 a base de funche y mondongo.

Al solemne papalúa haitiano  
opone la rumba habanera  
sus esquinces de hombro y cadera,  
mientras el negrito cubano  
doma la mulata cerrera.

De su bachata por las pistas  
vuela Cuba, suelto el velamen,  
recogiendo en el caderamen  
su áureo niágara de turistas.

20 (Mañana serán accionistas  
de cualquier ingenio cañero  
y cargarán con el dinero...)

Y hacia un rincón—solar, bahía,  
malecón o siembra de cañas—

25 bebe el negro su pena fría  
alelado en la melodía  
que le sale de las entrañas.

Jamaica, la gorda mandinga,  
reduce su lingo a gandinga.

30 Santo Domingo se endomina  
y en cívico gesto imponente  
su numen heroico respinga

con cien odas al Presidente.  
Con su batea de ajonjolí  
y sus blancos ojos de magia  
hacia el mercado viene Haití.

Las Antillas barloventeras  
pasan tremendas desazones;  
espantándose los ciclones  
40 con matamoscas de palmeras.

¿Y Puerto Rico? Mi isla ardiente,  
para ti todo ha terminado.  
En el yermo del continente,  
Puerto Rico, lúgubremente,  
45 bala como cabro estofado.

Tuntún de pasa y grifería,  
este libro que va a tus manos  
con ingredientes antillanos  
compuse un día...

50 ...y en resumen, tiempo perdido,  
que me acaba en aburrimiento.  
Algo entrevisto o presentido,  
poco realmente vivido  
y mucho de embuste y de cuento.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arce de Vázquez, Margot: Prólogo a Luis Palés Matos, *Poesía completa y prosa selecta*. Caracas. Biblioteca Ayacucho. 1978: ix-xx.
- Bajeux, Jean- Claude: "Luis Palés Matos ou le poète de la danse". *Antilia retrouvé: Claude McKay, Luis Palés Matos, Aimé Césaire, poètes noirs antillais*. Editions Caribéennes. 1983: 109-174.
- Blanco, Tomás: *Sobre Palés Matos*. San Juan, P.R. Biblioteca de Autores Puertorriqueños. 1950.
- René Dapestre: "Saludo y despedida a la negritud". *África en América Latina*. México/España/Colombia. 1977: 337-362.
- Díaz Quiñones, Arcadio: "La poesía negra de Luis Palés Matos: realidad y conciencia de su dimensión colectiva". *El almuerzo en la hierba (Lloréns Torres, Palés Matos, René Marqués)*. Río Piedras, P.R. Huracán. 1982: 73-97.
- González, José Luis: *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Río Piedras, P.R. Huracán. 1980.
- González, Josemilio: "Tres danzas negras de Luis Palés Matos". *Asomante*. San Juan, P.R. 1969 (4): 20-33.
- Guillén, Nicolás: *Sóngoro cosongo y otros poemas*. Madrid. Alianza Editorial. 1980.
- Martí, José: "Nuestra América" [1891]. *José Martí: en los Estados Unidos*. Madrid. Alianza. 1968: 299-309.
- Palés Matos, Luis: *Tuntún de pasa y grifería. Poemas afroantillanos*. San Juan, P.R. Biblioteca de Autores Puertorriqueños. 1937.
- \_\_\_\_\_: *Tuntún de pasa y grifería*. Nueva edición. San Juan, P.R. Biblioteca de Autores Puertorriqueños. 1950.
- \_\_\_\_\_: *Poesía: 1915-1956*. Edición de Federico de Onís. Universidad de Puerto Rico. San Juan. 1957.
- \_\_\_\_\_: *Obras (1914-1959)*. Tomo I. *Poesía*. Edición de Margot Arce de Vázquez. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 1984.
- \_\_\_\_\_: *Poesía completa y prosa selecta*. Edición de Margot Arce de Vázquez. Caracas. Biblioteca Ayacucho. 1978.
- Onís, Federico de: Introducción a la edición de *Poesía: 1915-1965* de Luis Palés Matos. Universidad de Puerto Rico. San Juan. 1957: 9-41.
- Ortiz, Fernando: *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana. Editorial Universitaria. 1950.
- Vega, José Luis: "Luis Palés Matos: entre la máscara manierista y el rostro grotesco de la realidad". *Revista de Estudios Hispánicos*. Universidad de Puerto Rico. 1985: 189-203.