

# Lo afroantillano en dos cuentos de Luis R. Sánchez <sup>1</sup>

---

107

*Gabriela Tineo*

En el marco de la supervivencia más o menos enmascarada de una «matriz colonial» (Lienhard a) en las sociedades latinoamericanas y en lo que hace, de manera específica, a su incumbencia en las relaciones interculturales, el caso de Puerto Rico se ofrece como un objeto de análisis particularmente emblemático y provocador de reflexiones.

Si por un lado, el estatus político isleño se encarga de afianzar la efectiva articulación de una estructura de tipo colonialista cuyos alcances en el orden institucional, militar, jurídico y económico, someten la vida de la isla al control estadounidense, por otro, sus prácticas culturales hacen ostensible la contundencia con que se impone una firme identidad cultural puertorriqueña.

En efecto, aun cuando la ciudadanía, la bandera, el himno, la moneda o el inglés reafirmen, en la cotidianeidad, la fuerza diasporizante del poder metropolitano, la pintura, la danza, las modulaciones boricuas del español, la música o la literatura operan en un sentido inverso contribuyendo a la consolidación de una zona La

donde es posible el reconocimiento colectivo, de un ámbito que, convocante, delinea las fronteras de la *puertorriqueñidad*<sup>2</sup>

Estamos, pues, ante el campo abierto por la cuestión identitaria, campo y cuestión a los que hoy nos queremos aproximar desde una perspectiva interesada por la observación de los modos a través de los cuales, en la peculiar «condición puertorriqueña»<sup>3</sup>, la literatura se transforma en discurso legitimador de imágenes representativas de lo nacional.

108

A la hora de seleccionar los textos que en las últimas décadas han sido decisivos en el ejercicio de aquella función, el volumen de cuentos **En cuerpo de camisa** (1966) de Luis Rafael Sánchez se vuelve un referente ineludible en virtud de su facultad inaugurante y generadora de nuevos modos de narrar lo puertorriqueño.<sup>4</sup> Tal facultad resulta de la eficacia con que irrumpe en la tradición literaria marcando una fuerte instancia de ruptura a partir de la recurrencia a formas, procedimientos y flexiones inusitadas y de la capacidad cuestionadora que desencadena ese movimiento conmocionante de lo establecido, en relación con la imagen identitaria que el discurso literario precedente se había encargado de perpetuar. Nos referimos a aquella imagen pretendidamente blanca y de raigambre hispánica que fundada en el marco del nuevo estatus isleño con el propósito de dar respuestas a las preguntas por el ser, en la década del 30, delinea los mitos vertebrantes de una interpretación sobre el *alma* boricua que habría de perdurar, en lo esencial, en las décadas siguientes.<sup>5</sup> Si por los años 50, en el contexto de las profundas transformaciones provocadas por el estadoliberalismo<sup>6</sup>, el discurso literario se despoja del tono paternalista y magisterial (Gelpí, 1993) y diluye la indagación ontológica para ceder ante el «psicologismo realista» (Barradas, 53), no logra borrar, sin embargo, su parentesco ideológico con la tradición letrada dominante que lo había antecedido.

Así, tanto en el retorno nostálgico al ámbito campesino o en el reparo en el mundo colonial anterior a la invasión del 98 como en la exploración del presente y del hombre urbano o la «obsesión por fundar un discurso puro» (Gelpí, 1982: 177), hay una dimensión desplazada recurrentemente: lo afroantillano.<sup>7</sup> El empeño por borrar

Las contradicciones que se debatían en el seno de la vida de la isla -en los '30, territorio incorporado; en los '50, Estado Libre Asociado-, por negar las tensiones -lingüísticas, raciales, culturales- y por rescatar «una utopía perdida o quebrada por la llegada de los bárbaros» (Sánchez, 1979: 11), eclipsa, hasta el punto de diluir, ese color fundante de la identidad puertorriqueña. Contra los contornos de esa imagen de pretensiones conciliadoras, básicamente reductora de lo heterogéneo, arremeten los cuentos sancheanos en pos del diseño de otra que, al explorar el mundo de los seres marginales, se detiene en la auscultación de sus voces para revelar las desigualdades y los contrastes que lo traman e iluminar nuevas zonas de reconocimiento compartidas.

El desplazamiento hacia el ámbito de los sectores postergados es el punto de anclaje de la inflexión inaugurada por los cuentos en la cual viene a inscribirse el rescate de lo afroantillano. Se trata, pues, de un punto de anclaje y no de resolución de una tarea que emprende la búsqueda de las expresiones y de las problemáticas de esos sectores con el propósito de legitimarlas literariamente. De modo tal que el grado de renovación que activan los cuentos no deviene, tan sólo, de que las historias inventadas tengan como protagonistas a los negros o mulatos, al mendigo, a la prostituta, al drogadicto, al homosexual o al obrero sin trabajo; deviene de la irrupción en el mundo subalterno que habitan esos seres, de la exploración en las fuerzas de poderes que lo gobiernan y, fundamentalmente, de los modos elegidos para narrarlo.

Nos interesa hoy detenernos en dos cuentos: **Aleluya negra** y **¡Jum!** De manera particular, estas historias protagonizadas por «gente de color»<sup>8</sup> resultan zonas eficazmente concentradoras de ciertos procedimientos que recorren el volumen y que al proyectarse sobre los textos narrativos posteriores pueden ser pensados como las señas prefiguradoras de una propuesta estética e ideológica que habrá de alcanzar una instancia de consolidación plena con la aparición de **La guaracha del Macho Camacho** (1976) y **La importancia de llamarse Daniel Santos** (1989).<sup>9</sup>

La puesta en cuestión de los conflictos que entretejen -abierta o subterráneamente- el vínculo entre el mundo de los blancos y el mundo

de los negros, el rescate de la palabra que se dice expansiva y libre en los registros de la oralidad popular, la apropiación de otras prácticas o lenguajes -vocabulados o invocabulados, instrumentales o corporales- y el poder que adquieren esas modulaciones en el ámbito de la memoria colectiva son los ejes vertebrantes de la textualidad que nos convoca. Sin embargo, ninguno de ellos resultaría apelante en el orden de un proyecto encaminado hacia la revisión de los modos de narrar lo puertorriqueño si no fuera por la reluctante presencia de ese color que los aglutina y que, al permearse en la materialidad del lenguaje y en los ritmos del relato, desestabiliza, por momentos, el estatuto narrativo, dejando sonar, claramente, las voces de lo afroantillano.

Situado en Lofza Aldea -un pueblo negro-, en el marco de las celebraciones de Santiago Apóstol -una de las más elocuentes manifestaciones de culto católicoafricano en Puerto Rico- **Aleluya Negra** resulta desde su mismo nombre una exaltación de la fiesta. Se trata, por cierto, de una fiesta religiosa de origen cristiano que, matizada por la matriz negra y, consecuentemente, sobrecargada de connotaciones eróticas, confiere al cuento el carácter de un espectáculo intensamente sonoro y visual.

El diálogo entre Caridad, joven y mulata virgen que desea aproximarse a la fiesta que anuncian los tambores y su abuela quien, concedora de la incontinencia sexual del negro Carmelo se muestra en principio reticente para ceder, luego, y permitir la participación de la nieta en el acontecimiento, abre el relato y da paso, de inmediato, al registro de la naturaleza desenfadada y sexual de la celebración.

Si a través de ese diálogo inicial, el cuento instala lo que constituye un tema recurrente en la literatura caribeña y largamente debatido por los científicos sociales y los historiadores -la visión del negro en tanto ser atávicamente erótico-<sup>10</sup>, su puesta en escena fortalece esa visión y la transforma en el eje que, por un lado, nos permite leer el ingreso de otras cuestiones comprometidas con ella y, por otro, auscultar la peculiar tonalización rítmica y sonora del lenguaje encargado de traducirla.

Una de las cuestiones centrales que se ponen en juego a partir de la exacerbación de lo sexual, tanto en Carmelo como en el sentido de la fiesta, es el contraste entre el mundo católico y el mundo de la religiosidad negra. Este contraste se delinea no por la presencia explícita del primero sino por la insistencia con que se establece la oposición entre los negros del solar y los negros de la orilla. Tal distinción, proveniente de la proximidad o de la lejanía de los esclavos respecto de la cultura del amo, se resignifica desde la palabra autorizada de la abuela, quien instala imágenes estereotipadas y enfatiza la distancia entre Caridad y Carmelo. Entre la virgen, emblema de «las negritas emperifollás, las negritas relimpias que no se revuelcan con nadie, las negras resbalosas que no le enseflan el ombligo ni al cura de confesión» (30) y el «Retinto» que la pretende, símbolo de «eso negro que llevan el diablo por dentro» (28).

111

La descripción de la fiesta, sin embargo, abandona esta distinción y recurre a la «voz jedionda de la orilla» (29) para hacer ostensible la lujuria, la incontinencia y la exaltación de los impulsos eróticos. Estos rasgos junto con el sentido liberador de la danza y convocante de la música, son los encargados de consolidar la fuerza y los alcances del protagonismo de las expresiones de tradición africana

De este modo, acontecida en un espacio marginal -el palmar- en un ámbito de libertad «por la ausencia de los representantes del poder» (Lienhard, 1994: 101), la puesta en acto del culto a ese Dios exultante y portador de valores hedonistas se puebla de connotaciones exclusivamente negras y marca el incuestionable predominio de la norma subalterna <sup>11</sup>:

*Los negros prietos se limpian las ganas mientras se enchumban en el Río Grande buscando al dios nuevo: Bacumbé, dios de garabato y embeleco que lo mismo cura el empacho que jerigonza la oración, un dios chistoso que destila aguardiente, dios hermosamente negro, benditamente negro, maravillosamente negro. (30)*

Por su parte, el movimiento y la sonoridad a los que recurre el lenguaje permiten observar, en consonancia con la revalorización de lo subalterno, la gradual transformación del relato en un escenario donde resuena -con contundencia- la matriz africana.

112

Sustentada en el borramiento casi absoluto de la anécdota y en la compulsiva sucesión de escenas breves y fragmentarias que relevan los pasos de Caridad hasta su captura y sometimiento por parte de Carmelo, la espectacularidad se resuelve desde el impulso dramático inscripto por un contrapunto de voces. Por una parte, el narrador registra el golpe de los tambores en una gradación in crescendo que acompaña el itinerario conducente al encuentro de la pareja y alcanza, también, a las imágenes kinéticas de la danza y del acto amorio; por otra, la voz de los negros empuja, desde la enunciación individual, la oralidad popular (vocablos, refranes, particularidades fonéticas) y, a través de la modulación colectiva, las invocaciones a Bacumbé, y los «gritos y ayes» exclamativos, provocadores de la atmósfera de excitación. La alternancia de estas voces puede ser pensada como la «colaboración dialogal y colectiva» (Ortiz, 306) entre el solista y el coro. Cooperación que, recurrente en los rituales afroamericanos, es materia de la que se apropia esta escritura para reelaborarla estéticamente y montar, a partir de ella, una ritmicidad cuya permeación en el relato logra desajustar sus regulaciones genéricas.

Así, esa voz individual que hilvana los brevísimos momentos narrativos, traduce la voz instrumental que sostiene y sonoriza el texto. El *tum* de los tambores, acompañado por el grito del timbalero, «gatea», «encarama», invade todos los rincones del palmar, incita a la exhumación del erotismo y ensambla las escenas. En esa noche que «orquesta compases» (29), donde los dedos «sangran de tanto azotar» y los pies «se desgonzan en brincos, cabriolas y culivicentes» (29), el golpe del tambor es el llamado que persuade para el encuentro amorio y que arrebatada de los mundos interiores, la fuerza liberadora del aleluya negra: «Rompe el tum en repique y culebreo. Tum en los cocos. Tum en las pencas. Tum en las palmas. Tum en la arena. Tum en las bocas. Tum en las almas.» (30)

La repetición anafórica, la combinación de fonemas sordos y sonoros, vibrantes y oclusivos y la idéntica medida y brevedad de los enunciados, radicalizan una estructura rítmica de acentuados efectos de sonoridad que remiten, indudablemente, a las formas materializadas por la poética palesiana.<sup>12</sup> La percusión cobra cuerpo y sonido, propicia el despliegue de modulaciones líricas y satura al lenguaje de musicalidad.

Del mismo modo, las exaltadas alocuciones que traducen la expectación y el «saboreo» de quienes son testigos del encuentro entre Caridad y Carmelo («-Negro Pechú./ -Se la comió./ -Negro bribón», 31) y las invocaciones a Bacumbé que, a modo de estribillo, suenan una y otra vez, quiebran la linealidad y contribuyen a consolidar la soberanía de la voz colectiva en tanto zona desde la cual se vertebra el sentimiento de libertad y de júbilo de «la aleluya zarrapastrosa de los prietos» (30):

*¡Ay Bacumbé  
de los tres pelos  
Bacumbé!  
¡Ay Bacumbé  
que tengo celos  
Bacumbé!*

La marginación del negro homosexual por parte de su comunidad -acometida en un proceso que lo aísla, lo expulsa del pueblo y lo conduce a la muerte- es la problemática planteada por **Jum!** Nuevamente, la sexualidad se impone como recurso temático que posibilita la remisión a valores consagrados en el marco de la cultura negra.

En este caso, la elección del «hijo de Trinidad» como figura portadora de una sexualidad marginal, sirve para poner en evidencia el juego de poderes entre la cultura dominante y la de los dominados y para exhibir -en el seno de esa contienda- la fuerza que adquiere la palabra comunitaria, en tanto instrumento capaz de reestablecer un equilibrio amenazado. *Jum*, onomatopeya difusa, jerarquizante de la voz del pueblo negro, es el umbral sonoro que, reforzado por el tono exclamativo, preanuncia el protagonismo de la oralidad y de la atmósfera vociferante que gobierna al cuento.

En efecto, el decir, enmascarado en esa expresión que remite a lo dicho en la clandestinidad -el «murmureo»- o explicitado en variables de una misma significación -los estigmas condenatorios del separado- es el soporte que encadena las acciones.

La comunidad censura a quien ha quebrantado el orden a partir de la asunción de una conducta que se considera ajena a la propia cultura y es la palabra, el arma elegida para expulsar al miembro perturbador. Los hombres, depositarios de la virilidad ausente en aquél («...los negros son muy machos!», 56), lo acechaban para «aporrrearlo a voces» (55) y «se vestían la lengua con navajas» (57); las mujeres «aflojaban la risita y repeñan, quedito» (56).

La alternancia entre dos formas de verbalizar el rechazo -una, indirecta, inscripta por el narrador que traduce en palabras la sonoridad desaprobatoria del rumor y otra, introducida directamente por el pueblo desde la recurrencia de esa partícula invocabulada o a través de la expresión de términos vituperantes-, densifica gradualmente la violencia y el poder ejercidos por la palabra y registra los efectos que su pronunciamiento acarrea en el entorno:

*Que el hijo de Trinidad se prensaba los fondillos hasta asfixiar el nalgatorio. Que era ave rarísima asentando vacación en mar y tierra [...] De las bocas comenzó a salir, en altibajos, el decir colorado, pimentoso, maldiciente.*

*¡Jum!*

*En cada recodo, en cada alero, en las alacenas, en los portales, en los anafes, en los garitos.*

*¡Jum!*

*Por las madrugadas, por los amaneceres, por las mañanas, por los mediodías, por los atardeceres, por las noches y las medianoches.*

*¡Jum!*

*(55-56)*

El espacio y el tiempo comunitarios sucumben al gobierno de esa voz grupal cuya perdurabilidad y volumen le confieren una fuerza avasallante que penetra todos los lugares y sonoriza todos los momentos.

La poderosa efectividad del murmullo aparece connotada en principio desde el empleo de verbos que remiten a lo vegetal para dar cuenta del progresivo aislamiento del marginado hasta su encierro ("verdereaba por los galillos», 55; «florecía por los galillos», 56; «daba cosecha abundante», 57); luego, alcanza una plena resolución discursiva cuando, al corporizarse, el sonido se convierte en «dardo y lanza» (58) cuya contundencia conmina al hijo de Trinidad a abandonar el pueblo.

En consonancia con esa transformación y atendiendo al orden alternativo en que se inscriben, tanto las intervenciones del narrador como las irrupciones de los insultos de las negras y de los negros, permiten reconocer el trastocamiento del sentido al que reenvían las voces y el pasaje del juicio -burlón y avergonzante-, a la sentencia irreversible.

Así, en principio la censura de la homosexualidad recae en el señalamiento de sus manifestaciones externas (vestido, perfume, maquillaje) para desviarse, luego, hacia la consideración de su origen y juzgar la asimilación al mundo de los blancos, como el más grave de los delitos cometidos por el negro, el olvido de los valores de su raza: «Que el hijo de Trinidad se marchaba porque despreciaba a los negros. Que se iba a fiestear con los blancos» (56-57).

Del mismo modo, las increpaciones de los hombres que, a través de la repetición de sintagmas idénticos, refuerzan la idea de blanqueamiento e intensifican el matiz contrastante instaurado por el color, se acoplan, finalmente, a los pronunciamientos de las mujeres, para orquestar, juntos, una voz coral que al unísono dictamina la sentencia:

*¡Que el hijo de Trinidad es negro reblanquiao!  
¡Que el hijo de Trinidad es negro acasinao!  
¡Que el hijo de Trinidad es negro almidonao!  
(57)*

(negros)  
¡Que no vuelva!  
¡Que no vuelva!  
¡Que no vuelva! (59)  
(negros y negras)

El desgranamiento de la voz colectiva es, por lo tanto, la estrategia que organiza la textualidad y que nos permite observar de qué manera el registro oral adquiere una dimensión y una funcionalidad hasta el momento no alcanzadas por el discurso narrativo.

116

Bajo el impulso de la onomatopeya que le da nombre ¡Jum! trabaja con la capacidad expresiva del sonido de la palabra que se dice, actualizando el valor que ésta cobra en comunidades de sustrato oral, mediante la conversión del lenguaje en espacio repositorio y cautivante de la *evanescencia* (Ong) que signa a toda enunciación de ese carácter.

Dicho de otro modo, si la reiteración de fórmulas preferentemente tríplicas, los paralelismos sintácticos, la inscripción de vocablos pertenecientes al habla popular introducidos por guiones, las recurrentes anáforas o las marcas de exclamación, enfatizan el carácter *vocal* que domina el cuento, el empeño por fijar en la escritura la palabra como suceso (Ong), extrema el sentido de la oralidad como acontecimiento aglutinante y preservador de la memoria colectiva.

Decimos esto pues la traducción inusitada del murmullo en «un inmenso jji uuu mmm» (56), donde resuenan ecos de la orquestación palesiana <sup>13</sup>, resulta el primer indicio de una flexión que, al desarticular la palabra, imprime un ritmo sincopado en el cual viene a inscribirse, precisamente, la temporalidad del acontecer.

La escena final donde el hijo de Trinidad, acechado física y verbalmente, se encamina hacia el río y se interna en él, desmembra el grito colectivo, ajusta a un mismo compás la fragmentación vocal y los movimientos del negro, desplaza la acción al puro sonido y dramatiza en la *duración* de las voces, el poder regulador con que ellas operan en

el ámbito de la memoria pues provocan la definitiva desaparición de quien, con su conducta, «escupía el recuerdo de los negros» (57):

*Menos voces, que, menos, guau, no, vuelva El agua era tibia,  
más tibia, más tibia [ ] El agua hizo glu. Entonces, que no-vuel-  
va, que no vuel-va, que no vuel-va, el hijo de Trinidad  
glu .  
que  
glu...  
no  
glu...  
vuelva  
glu . .  
se  
glu .  
hundió  
(60)*

117

Si el afincamiento en los sectores marginales de la sociedad puertorriqueña es la flexión a partir de la cual, dijimos, los cuentos sancheanos ponen en marcha el desajuste de un modelo que había venido fugándose hacia tiempos, figuras y ámbitos supuestamente depositarios de la esencialidad boricua, el desvío hacia la zona negra y mulata del cuerpo social es, pensamos, el movimiento que desestabiliza de manera más contundente aquella imagen identitaria y, tras ella, la autoridad de las voces que la habían legitimado.

Por lo tanto, aprehender en su justa medida el impacto y los alcances de ese movimiento erosionante de lo establecido, acarrea no sólo la consideración de la puesta en relato de ese color largamente silenciado -por perturbador-, sino también, la desentronización de las fuerzas de poderes imperantes en el campo intelectual de la época que ese ejercicio trajo consigo.

Proveniente de los sectores subalternos -«hosca mi piel, gruesos mis labios, ancha mi nariz, de un rizo que tira a grifo mis cabellos»

(1994, 26), Sánchez se decide por una «escritura oralizante» (Lienhard, 1994: 374) que recupera y reelabora elementos atribuibles al discurso oral de los marginados para iniciar el proceso de expansión y de aquilatamiento de una narrativa cuyo sentido político y cultural muestra a las claras la dirección que orienta la práctica escrituraria hacia los sectores hegemónicos. Se trata, pues, de una práctica descolonizadora (Lienhard, 1994) que desestabiliza una «identidad monológica, proyectada de arriba hacia abajo» (Ramos, 15) y que al formalizar ese como palabra que se dice, al privilegiar el trabajo fonético del lenguaje y al vehiculizar el ingreso de la voz por cauces que invaden «los terrenos tradicionalmente reservados a la letra, y por ese medio subvirtiéndola, al carcomer su fijeza, al descuadrar sus certezas racionales» (Pacheco, 1995: 62), otorga validez al espacio ficcional como «escenario posible y fructífero de un diálogo intercultural positivo» (Pacheco, 1988: 25). Es, por cierto, un diálogo cuya fecundidad reside en ampliar las zonas de reconocimiento de lo afroantillano más allá de los confines demarcados por las prácticas performativas que traducen y actualizan su presencia; un diálogo, donde el nuevo interlocutor se despoja de los atributos de espectador mudo que habían delineado su lugar en el discurso histórico y literario e irrumpe en la escena transformado en actor cuya voz viene a matizar la descripción de identidad preexistente. Y lo hace en esa lengua «proclive a la onomatopeya, proclive al son que late en el sonido» (Sánchez, 1994 a: 27) para reafirmar, desde los tonos -de coloratura y de timbre- compartidos por la insularidad antillana, que «El Caribe suena, suena porque el Caribe es negro, negro» (Sánchez, 1994 b: 43).

## Notas

1. El presente trabajo forma parte de un análisis más amplio dedicado al estudio de la jerarquización de la oralidad y de las manifestaciones de la cultura popular en la narrativa completa sancheana -«De las preguntas agónicas a las respuestas celebratorias de la afroantillanía»- y presentado como trabajo final del seminario de

posgrado «Voces marginadas. Expresiones verbales de los sectores de tradición cultural amerindia y africana en América Latina y el Caribe», dictado por el Dr. Martín Lienhard en la Universidad de Mar del Plata durante el mes de marzo de 1995

- <sup>2</sup> Tomamos puertorriqueñidad en el sentido canonizado con que el vocablo aparece en el discurso literario e histórico a partir de la tercera década de nuestro siglo, esto es, como expresión que ha venido dando cuenta de los rasgos identificatorios de lo boricua en el marco neocolonial. Con el mismo valor empleamos lo puertorriqueño.
- <sup>3</sup> Nos apropiamos de la fórmula propuesta en el IV Encuentro Latinoamericano dedicado a Puerto Rico y celebrado en la Univ. de California, Berkeley, los días 17 y 18 de marzo de 1995: «Displacing Citizenship/La condición puertorriqueña»
- <sup>4</sup> Interesa puntualizar que el volumen marca, también, una instancia de ruptura en la producción sancheana en virtud de su desvío respecto de una primera etapa que, fuertemente apegada al discurso marquesino, el escritor denomina como «literatura de la culpa» (1959, 23). Resulta importante señalar que *Aleluya negra* data de 1961. Para una comprensión más acabada de las implicancias de la noción de ruptura en la obra de nuestro autor resultan insoslayables los estudios de Barradas y Vázquez Arce.
- <sup>5</sup> Este discurso de indagación ontológica, de pretensiones conciliadoras y diluyente de lo heterogéneo tiene sus máximos exponentes en Antonio Pedreira -*Insularismo*- y Tomas Blanco - *Prontuario histórico de Puerto Rico*-.
- <sup>6</sup> Recordemos que a partir de 1952 Puerto Rico se transforma en Estado Libre Asociado a los Estados Unidos.
- <sup>7</sup> Nos estamos refiriendo a René Marqués, figura exponente de la generación del '50, cuyos textos narrativos y ensayísticos acusan -tanto desde el escape al ambiente idílico campesino o la fuga hacia el mundo colonial español como desde la búsqueda del purismo lingüístico (Gelpí, 1982), su filiación ideológica y estética con la generación del '30.
- <sup>8</sup> Tomamos la expresión del ensayo sancheano (1972) donde el escritor reflexiona sobre el prejuicio racial en la isla, profundamente arraigado en una oficialidad que persiste en negarlo.
- <sup>9</sup> Cabe señalar que este proyecto encaminado hacia la revalorización de lo afroantillano es modulado, además, por la vasta producción teatral y ensayística de nuestro autor.
- <sup>10</sup> El riguroso estudio de la obra sancheana de E. Barradas recupera las diversas perspectivas disciplinarias -antropológica, sociológica- a través de las cuales emergen interpretaciones contrastantes sobre la cuestión.
- <sup>11</sup> Nos referimos, según el esquema diglósico propuesto por M. Lienhard (a) -soportado en la coexistencia de normas lingüísticas de prestigio social desigual: la oficial, hegemónica y la subalterna-, tanto a los «vehículos de comunicación verbal»

de carácter lingüístico (100) como al repertorio de prácticas semióticas puestas en ejercicio por los sectores marginados, entre las cuales, la religiosidad se ofrece como objeto especialmente propicio al análisis desde el paradigma de la diglosia cultural

- <sup>12</sup> Aludimos a la poesía afroantillana de Luis Palés Matos reunida en **Tun Tun de pasa y grifería**. Es interesante señalar que la plasmación de formas musicales evocadoras del mundo negro acometida por Sánchez permite leer, además, el diseño de una poética «deliberadamente provocadora» (Díaz Quiñones) que, como la del poeta sobre los años 30, se enfrenta y polemiza con la élite letrada de la década del 60. Ver Tineo, 215
- <sup>13</sup> Pensamos en la desarticulación de la palabra y en el trabajo con la onomatopeya efectuados por Palés Matos y de Diego Padró en «Orquestación diepálica».

120

## Bibliografía

- Barradas, Efraín (1981) **Para leer en puertorriqueño. Acercamiento a la obra de Luis R. Sánchez**. Río Piedras: Edit. Cultural
- Blanco, Tomás (1935) **Prontuario histórico de Puerto Rico**. Puerto Rico: Edic. Huracán
- Gelpí, Juan (1982) «Desorden frente a purismo: la nueva narrativa frente a René Marqués». **Literatures in Transition. The Many voices of the Caribbean**. Hispania & Montclair State College.
- (1993) «El clásico y la reescritura: Insularismo en las páginas de **La guaracha de! Macho Camacho**». **Revista Iberoamericana**, 162-163, 55-73
- Lienhard, Martín (1994). «Oralidad» en Documentos de trabajo; Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA) **Revista de Crítica Literaria latinoamericana**. Año XX, 40. Lima-Berkeley, 2º semestre
- a «Sociedades heterogéneas y diglosia cultural en América Latina», Birgit Scharlau (ed). **Lateinamerika denken**. Tübingen, Narr. 93-104 (Sin fecha de edición)
- Ong, Walter (1987) **Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra**. México: F. C. E.
- Ortiz, Fernando (1975) **La música afrocubana**. Madrid: Edic. Júcar
- Pacheco, Carlos (1988) «Oralidad, monodílogo e (in)comunicación cultural en **Gran seroton: veredas**». **Escritura**, XIII, Caracas
- (1995) «Sobre la construcción de lo rural y lo oral en la literatura hispanoamericana» **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana** Año XXI, N° 42, Lima-Berkeley, 2º semestre

---

**Lo afroantillano en dos cuentos de ... / Gabriela Tineo**

---

Palés Matos, Luis (1978) **Orquestación diepálica [1920] Poesía completa y prosa selecta** Caracas; Biblioteca Ayacucho Edic prólogo y cronología de Margot Arce Vázquez

-----**Tun Tun de pasa y grifería [1925- 1937]** en **Poesía completa**.

Pedreira, Antonio (1934) **Insularismo. Ensayos de interpretación puertorriqueña.** Río Piedras: Edit Cultural

Ramos, Julio (1992) **Amor y anarquía. Los escritos de Luisa Capetillo** Río Piedras: Huracán

Sánchez, Luis R (1959) «Retorno» **El mundo**, 17de enero

----- (1972) «Escrito en puertorriqueño: La gente de color, cariños y prejuicios» **Claridad**, 23 de julio, 22-23.

----- (1979) «Las divinas palabras de René Marqués» **Nombre**, X, N° 3

----- (1984)[1966] **En cuerpo de camisa** . P Rico: Edit Cultural Todas las citas corresponden a esta edición

----- (1994) **La guagua aérea** P Rico: Edit Cultural

----- a- «El cuarteto nuevayorqués». 23-34

----- b- «Las señas del Caribe», 41-45

Tineo, Gabriela (1993) «Poéticas y Políticas: Literatura e Identidad Cultural en Puerto Rico Diálogo con Arcadio Díaz Quiñones» **Revista del CELEHIS**. Año 3, N° 3, Universidad Nacional de Mar del Plata, República Argentina

Vázquez Arce, Carmen (1994). **Por la vereda tropical. Notas sobre la cuentística de Luis Rafael Sánchez** Buenos Aires : Edit de la Flor