



Percusión y sonoridad en *Tuntún de pasa y grifería*.

Percussion and sonority in *Tuntún de pasa y grifería*.

DOI: 10.32870/sincronia.axxvii.n83.31b23

Juan Martín Salandro

Universidad Nacional de Mar del Plata (ARGENTINA)

CE: salandrojuanmartin@gmail.com / ID ORCID: 0009-0004-7642-734X

Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Recibido: 08/03/2023

Revisado: 04/04/2023

Aprobado: 08/05/2023

RESUMEN

El trabajo propone un recorrido de lectura sobre *Tuntún de pasa y grifería*, haciendo hincapié en los poemas “Danza negra” y “Ñam Ñam”. Se busca reconocer el modo en que el autor puertorriqueño Luís Pales Matos opera en la dimensión fonológica –patrones acentuales, apertura y cierre vocálico, uso de consonantes oclusivas- para reforzar la construcción de la atmósfera “negrista” que atraviesa el poemario. En esta línea, notaremos el modo en que la polimetría y el polirritmo entran en conflicto con los moldes estróficos de la tradición literaria española, reconocibles en la hegemonía cultural poscolonial, y las estructuras propias de la música afrodescendiente, como el candombe.

Palabras clave: Ritmo. Percusión. Sonoridad. Polimetría.

ABSTRACT

In the following, we propose a lectura on *Tuntún de pasa y grifería*, with emphasis in the poems “Danza negra” y “Ñam Ñam”. We intend to recognize the way in witch the Puerto Rican autor Luís Pales Matos use different phonological resources –accentual patterns, syllabe opening and closing, use of oclusive consonants- to endure the construction of the “negrista” atmosphere in the book. In this line, we will notice the way that the polymetry and the polyrhythm collapse with the strophic molds of the spanish litterary tradition, in the poscollonial cultural hegemony, and the structures of the afrodescendant music, like the candombe.

Keywords: Rhythm. Percussion. Sonority. Polymetry.



Introducción

En *Tuntún de pasa y grifería* (1937), el poeta puertorriqueño Luís Palés Matos realiza una operación de rescate de la cultura afrodescendiente en el Caribe. Para esto, no sólo recupera los temas de estas tradiciones -sus cosmogonías, prácticas religiosas y léxico- sino que incorpora al molde del poema, en cuanto género discursivo de tradición occidental,¹ la sonoridad y los ritmos propios de la matriz cultural negra. Así, en el siguiente trabajo proponemos un recorrido de lectura sobre “Danza negra” y “Ñam-Ñam” que pretende relevar el modo en que el autor hace uso de estos recursos para “africanizar” la estructura fónico/musical de sus versos.²

Danza negra

En “Danza negra” (pp. 147-148) observamos cómo se integra a partir del título un elemento que conjuga el movimiento y la sonoridad en las prácticas rituales: la danza. Esta va a regir, a través del ritmo, el vaivén que se percibe a lo largo de la pieza, desde el molde estrófico, de carácter polimétrico³ –una silva “rebalsada”; sobre esto no extenderemos más adelante- hasta la estructura sintáctica de los primeros dos versos: “Calabó y bambú. / Bambú y calabó”. El quiasmo entre los elementos del sintagma le imprime al texto el espíritu de movimiento zigzagueante que se observa ya desde el plano formal –en la alternancia entre versos breves y largos- hasta la explicitación en las palabras del poeta: “Es la raza negra que ondulando va/en el ritmo gordo del mariyandá” (vv. 13-14); siendo “mariyandá” una danza africana.

A través de los elementos “calabó y bambú” la musicalidad ingresa también en el plano semántico y fonológico a través de la figura de la percusión. En el primero porque ambas son maderas con las que se fabrican instrumentos de esta índole. En el plano de la sonoridad, la aliteración de fonemas oclusivos /b/ y /k/: la variación entre oclusivos sonoros -/b/- y sordos -/k/- da cuenta de las diferentes técnicas de ejecución de los tambores,⁴ cuyo eco llenará el texto a través de la repetición de estos versos a modo de estribillo.

La estrofa continúa con las siguientes líneas: “El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tu. / La Gran Cocoroca dice: to-co-tó.” (vv. 3-4). Bajo la figura rectora del Cocoroco/a, jefe de las tribus africanas -



revindicado a través del adjetivo “gran”-, el texto se puebla de sonidos vocálicos de articulación media -/o/- y cerrada -/u/- acompañados por el ritmo de las oclusiones consonánticas.⁵ A esto se suma el hecho de que el ritmo, a pesar del carácter polirrítmico que le imprime la alternancia métrica, presenta la constante de que todos los versos sean agudos; terminan en sílabas acentuadas y, en su gran mayoría, abiertas. En la misma línea, el encabalgamiento es casi nulo: sucede sólo entre los versos 13-14, 22-23 y 30-3. Esto marca el pulso de la obra y organiza la estructura rítmica. De esta forma, el ritmo del texto⁶ se compone de fraseos breves, que rematan de manera similar, construyendo una atmósfera cargada y repetitiva que, junto al movimiento ondulante que marcan el cuerpo del poema y de los bailarines, termina de perfilar el carácter ritual de la danza africana.

Lo señalado se profundiza al notar las selecciones léxica y semánticas dentro de la composición. Los verbos saturados de oclusiones y fortificados con la fuerza de las vibrantes – “trepidan”; “rompen”- dan cuenta de la dinámica musical de los versos y se relacionan directamente con aquellos que dan cuenta del canto: “dice”, “gruñe”. Es importante señalar, en primer lugar, que los reportes de estos verbos son onomatopeyas. Esto causa un cruce entre las instancias orales y musicales del ritual, ya que el canto reproduce las modulaciones de la percusión –siendo la oclusión el sonido predominante en las onomatopeyas-. Simultáneamente, el discurso de los negros se construye de forma primitiva, coloca el evento en el pasado eterno de los rituales, en el tiempo sacro originario. En esta línea de conexión con el pasado esencial de las comunidades, aparece la igualación de los hombres –“Cocoroco”- con los animales totémicos –“el cerdo”; “el sapo”-, a través del paralelismo sintáctico y de que el reporte de ambos elementos –lo humano y lo animal- sea una onomatopeya: “El cerdo en el fango gruñe: pru-pru-prú/el sapo en la charca sueña: cro-cro-cró” (vv. 7-8).⁷ Así, hace presencia el verbo “Sueña”. Si recordamos la oposición entre lo sagrado y profano que propone Mircea Eliade,⁸ el sueño, como antítesis del trabajo –y, por qué no, de la esclavitud del pueblo negro en las Antillas-, junto al ritmo acompañado de los tambores, envuelve al evento en una atmósfera etérea, onírica, que coloca el ritual en un aparte del mundo cotidiano; en el plano de lo sagrado, siguiendo a Eliade.



Este desplazamiento hacia lo ahistórico del tiempo en el ritual le permite al poeta llevar ese movimiento zigzagueante al mapa y la memoria: traza una línea sobre “Haití, Martinica, Congo, Camerún” (v. 21) –referencias geográficas tanto de África como del Caribe-, desde el líder tribal Cocoroco hasta el explorador portugués Fernando Póo –ambivalente por funcionar también como una referencia geográfica. Conecta así al negro antillano con su pasado inmemorial africano, con su origen incesante en el momento eterno del rito.

Ñam-ñam

Ritos, ritmos, bailes y cantos, estos elementos de la cultura popular negra atraviesan y componen *Tuntun de pasa y grifería*. En “Ñam-Ñam” (p. 150-1) el nutrido paisaje sonoro que cruza todo el poemario pareciera acallarse alrededor de un “África” (v. 9) que “mastica / en silencio” (vv. 9-10). Sin embargo, la rítmica africana aflora desde la estructura de sus versos. Sobre “Danza negra” mencionamos el modo en que el molde estrófico le permite a Palés Matos integrar el elemento de la polimetría, central, junto a los polirritmos, en la música popular africana. Pero en “Ñam-Ñam” la estrofa se presenta en bloques de ocho versos octosílabos. Sin embargo, si observamos detenidamente su estructura interna, notaremos cómo las líneas pares son siempre agudas, lo que genera un patrón silábico que se repite a lo largo de todo el texto: verso de ocho sílabas, verso de siete sílabas, de ocho, de siete.... Con esto, el poeta integra la polimetría a través de la acentuación, alternando la cantidad silábica. Podemos notarlo en la siguiente traducción a pentagrama del comienzo de la pieza:⁹ (Ver Figura 1).





Figura 1. Pentagrama realizado con el *software GuitarPro 5.2*

De esta forma, se construye la polimetría desde los planos fónico y silábico a través de la alternancia de ritmos musicales en 4/4 y 7/8, sin abandonar en el plano formal el octosílabo, central en la tradición lírica española –señalamos esto porque más adelante será un elemento de análisis-. Ahora bien, si miramos el patrón rítmico en una estructura mayor –la primera estrofa- notaremos el procedimiento que el poeta realiza valiéndose de los acentos (Ver Figura 2):



Figura 2. Representación del patrón acentual de la 1era estrofa de “ÑamÑam”

Al igual que en “Danza negra” se utilizaba la sílaba tónica a final de verso para mantener el pulso constante del poema, en “ÑamÑam” Palés Matos mantiene en todos los versos pares la misma secuencia de acentuación: átona-tónica-átona-tónica-átona-tónica-tónica. De este modo, el patrón rítmico se resuelve en fraseos recursivos, que van envolviendo el texto en la atmósfera musical de las comunidades africanas.

En esta línea, encontramos la sonoridad percusiva desde el plano fonológico. Es importante resaltar que en la música africana no se utiliza un solo tipo de tambor, sino que en el coro se integran instrumentos de varios tamaños y características que aportan diferentes voces.¹⁰ Así, en el abanico tonal del ritual africano, conviven sonidos breves y largos, altos –agudos- y bajos –graves-. El pulso de la pieza lo marca la repetición de la onomatopeya “ñam-ñam”, que, línea por medio, corona la vuelta métrica –en este caso, dos compases- con un repiqueteo claro –el ataque de la sílaba con el fonema /ñ/ que se imprime sobre la apertura del núcleo vocálico /a/-, extendiéndose



en el tiempo sobre la coda sonora de la sílaba -el fonema /m/- . Considerando la asociación de la secuencia fónica con la acción de alimentarse, podemos observar el modo en que la onomatopeya guarda relación con la figura de las mandíbulas como “tijeras” (v.3), elemento metálico, cuyo repiqueteo genera un sonido de tono alto. Así, el motor rítmico de los versos se encabalga al motor vital de los sujetos: morder, alimentarse, consumir y atacar, el “Van y vienen de las quijadas / con sordo ritmo” (vv. 5-6). Esta simplificación de lo humano da cuenta de un proceso de animalización sobre el que opera la onomatopeya en tanto vector de sentido. Al igual que en “Danza negra”, dota de un carácter primitivo al discurso de lo negro. Esto se nota con el único verbo de reporte, al final del texto: “África gruñe: ñam-ñam” (v. 28). Incluso la instancia de la oralidad se encuentra animalizada, aún más en contraste con los otros términos de la estrofa: gruñir como un animal versus soñar, bailar, teorizar –pensamiento abstracto complejo- y jugar.¹¹

El ambiente africano se construye más allá de las referencias topográficas o temáticas – sacrificios, tótems, fetiches devorando misioneros-. Encontramos en el centro del texto la figura de “Tembandumba” (v. 15), nombre de una reconocida matriarca guerrera. La combinación de fonemas oclusivos sonoros en el ataque de las sílabas, junto con los nasales sonoros en la coda, generan que este elemento tenga la cadencia de cuatro golpes de tambor sobre un instrumento de gran dimensión –los sonidos más profundos son producidos por parches y cajas de resonancia de mayor tamaño-. Dos líneas más arriba encontramos una secuencia muy similar, sintáctica y semánticamente, al verso de Tembandumba. Transcribimos los dos:

Quién penetró en Tangañica (v. 13)

Quien llegó hasta Tembandumba (v. 15)

Observamos el paralelismo. Son oraciones de relativo con un esquema sintáctico equivalente: pronombre de relativo, verbo de movimiento, preposición de lugar, sustantivo. De igual manera, la semántica de los dos sustantivos no se aparta del paisaje africano –Tangañica refiere a África Oriental-. Sin embargo, fónicamente presentan un contraste notable. En “Tembandumba” vemos la preeminencia de oclusiones sonoras, sílabas que se prolongan en codas sonoras y, además,



notamos que el acento cae sobre la vocal cerrada /u/, todos elementos que construyen una sonoridad grave y solemne. En “Tangañica”, la secuencia fónica sí comienza y termina con oclusiones sordas -/t/;/k/-, pero el núcleo del fraseo se realiza con dos sílabas abiertas –sin coda-, que le imprimen un ritmo acelerado a la pronunciación. Abunda el sonido abierto /a/, también presente en “Tembandumba”, pero el acento cae sobre el fonema /i/, lo que provoca el efecto de claridad que eleva el tono de la frase. Podríamos pensar, entonces, el modo en que con este contraste se construye el eco de las diferentes voces percusivas que coexisten en la ejecución musical africana, en tanto práctica colectiva: no suena un solo tambor, ni de un solo tipo, sino que la variedad rítmica compone, y convive en, el paisaje sonoro, todo regido por el pulso que marca la repetición de la secuencia “ñam-ñam” al final de cada vuelta.¹²

Conclusión

A lo largo del trabajo notamos la operatoria que realiza Palés Matos sobre los versos heredados por la tradición hispánica. El poeta ejecuta una traducción de la dinámica musical de la cultura negra al espacio de la página, pero toda traducción es un proceso entrópico. La polirritmia, la coexistencia de diferentes patrones rítmicos ejecutados al mismo tiempo, se pierde ante la representación lineal en la letra del poema; la cadena significativa restringe la simultaneidad. Pero, como observamos, la polimetría se mantiene.

La “originalidad” (Rama, p. 41) en la elaboración del poeta puertorriqueño ante la transculturización, siguiendo a Ángel Rama, radica en la puesta en tensión del estatuto del verso de tradición hispánica frente a las dinámicas de las expresiones afrodescendientes. Este proceso no genera una mera sumatoria de regímenes de signos, sino que los pone en tensión. Sí se crean nuevas formas, pero también se da cuenta de los choques entre los paradigmas preexistentes que perviven en el presente. En “Ñam-Ñam”, Palés Matos se vale de las normas de acentuación y métrica para insertar la polimetría en un verso central para la historia de la lírica española. La ironía de la pieza no radica sólo en la inversión de la relación sujeto/objeto que se establece entre blancos



y negros en el poemario, sino en el procedimiento de desacralización sobre un signo central, el octosílabo, en la cultura que llevó a cabo el proceso de esclavización de los pueblos africanos.

En esta línea, propusimos la figura de la “Silva desbordada”. Este molde estrófico, también de alto cultivo en la poesía ibérica, se compone de versos endecasílabos matizados por heptasílabos. Sin embargo, la terminación aguda que atraviesa todo el poema hace que, convencionalmente, se agregue una unidad al conteo de las cantidades silábicas: la estrofa en Palés Matos se compone así de dodecasílabos y octosílabos. Esto, incluso, permite imprimirle a la lectura una alternancia rítmica entre compases de 3/2 y 4/4, polimetría típica del candombe –género de tradición africana-. Así, la estrofa desborda en el choque entre culturas porque la efusividad y la impronta de la cultura negra no pueden ser contenidas y regidas por los moldes occidentales. Del mismo modo, en “Ñam-Ñam”, la alternancia que produce la polimetría se da sobre los versos en los que se introduce el discurso primitivo de la onomatopeya. Así, al igual que una revuelta de esclavos, lo negro rompe con las cadenas semióticas de lo dominante.

Referencias

- Palés, L. (1978 [1937]). *Tuntún de pasa y grifería*. En *Poesía completa y prosa selecta*. Buenos Aires: Biblioteca Ayacucho.
- Rama, Á. (1982). Transculturación y género narrativo. En *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI

¹ Somos conscientes de que todas las comunidades desarrollan corpus líricos. Pero, en los textos de Palés Matos que analizaremos los moldes estróficos corresponden a los propios de la tradición occidental o, por lo menos, española. Sin embargo, notaremos cómo el autor polemiza contra este patrimonio, tensionando los límites del verso medido y las estrofas fijas.

² En esta línea, es notable el modo en que se da cuenta esto ya desde el título del libro. “Tun tun” da cuenta del tratamiento musical, desde la sonoridad de los versos hasta la forma en que la onomatopeya será usada en el poema: marca el ritmo de lectura pero, a la vez, reemplaza sintagmas nominales o núcleos verbales. Los otros dos elementos nominales remiten al cuerpo africano, siendo “pasa” una referencia al pelo ensortijado y “grifería” a una muchedumbre de negros.



³ La polimetría refiere a la utilización de diferentes métricas en una pieza, tanto poética como musical. En la música popular, este es un recurso ampliamente utilizado, junto con la polirritmia.

⁴ Los instrumentos de percusión cuentan con dos partes principales: el cuerpo y el parche. Ambas pueden ser, y son usadas, para producir diferentes sonidos que matizan el ritmo ejecutado: los golpes en el parche producen un sonido más “lleno”, desde una perspectiva armónica, de mayor duración y eco –expresado en el texto con fonemas sonoros-, a diferencia de los golpes producidos sobre el cuerpo, generalmente breves y estridentes –los fonemas sordos-.

⁵ Como más adelante versará el poeta: “Rompen los junjunes en furiosa ú./ Los gongos trepidan con profunda ó” (vv. 11-12).

⁶ Pulso y ritmo no son términos equivalentes. El pulso es una constante que organiza la métrica del compás en unidades equivalentes, marca el avance de la música a través del tiempo en la pieza –un metrónomo, por ejemplo, marca el pulso de la pieza musical-. Por ritmo se entiende una alternancia dinámica –en duración y fuerza/acentos- que puede presentar diferentes variantes y longitudes; por ejemplo, en el Rock n’ Roll es típico encontrar ritmos con compases de 4/4 –es decir, que en un compás entran cuatro notas negras, o cuatro tiempos- que se estructuran en secuencias de tres compases, llamadas vueltas –es decir que, cada doce tiempos, la estructura rítmica se repite-. Así, el ritmo se realiza regido por el pulso.

⁷ El carácter totémico de lo animal se observa a lo largo del poemario.

⁸ Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, 1957.

⁹ Las notas altas representan las sílabas acentuadas.

¹⁰ Puede verse: [https://music.si.edu/object-day/rada-drum-boula-vodou-ceremonies#:~:text=During%20ceremonial%20drumming%2C%20the%20Boula,Maman%20\(largest%20drum\)%20leads.](https://music.si.edu/object-day/rada-drum-boula-vodou-ceremonies#:~:text=During%20ceremonial%20drumming%2C%20the%20Boula,Maman%20(largest%20drum)%20leads.)

¹¹ “Asia sueña su nirvana. / América baila el jazz. / Europa juega y teoriza. / África gruñe: ñam-ñam.” (vv. 25-28)

¹² Recordemos que se denomina “vuelta” al conjunto de compases que se repiten a lo largo de la base rítmica de una pieza musical.