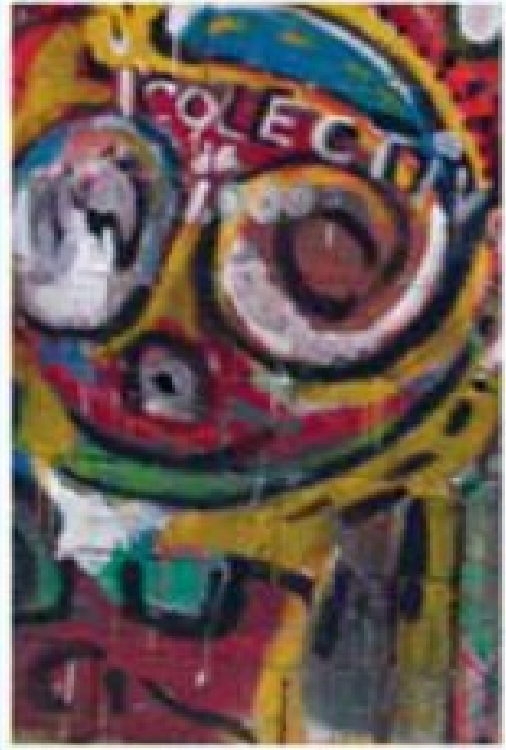
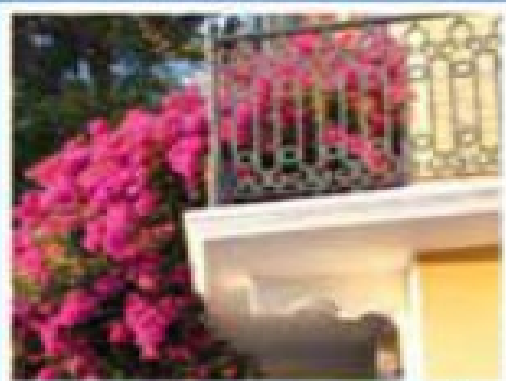


La isla que se repite

el Caribe y la perspectiva posmoderna

ANTONIO BENÍTEZ ROJO



La isla que se repite

Antonio Benítez Rojo

Edición definitiva. Editorial *CASIOPEA*

En esta cuarta edición de La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna, se hace evidente una vez más la genialidad del estudio monumental de Antonio Benítez Rojo. Mediante ensayos críticos y diversas estrategias de investigación que incluyen, entre otras, las teorías de las matemáticas fractales y del Caos, el escritor cubano define una de las culturas más complejas y elusivas de la posmodernidad: el Caribe.

La discontinuidad aparente del área como resultado de la multiplicidad de etnias, lenguajes, historias y políticas se resuelve a través de la rigurosa lectura interdisciplinaria que realiza Benítez Rojo sobre la riqueza de su herencia cultural. Así, en el fragmentado mapa cultural de la región, percibimos la continuidad de una «isla que se repite» y la revelación de un inesperado y controvertible archipiélago.

Casi veinte años después de su primera edición, el estudio abarcador de Benítez Rojo es aún pertinente y ocupa un sitio destacado junto a Fanon, Glissant, Naipaul y otros pensadores del Caribe. Libro que es historia, historia cultural, crítica literaria, La isla que se repite marcó la pauta para los estudios culturales a partir de su aparición.

Autor: Benítez Rojo, Antonio

©1998, Casiopea

Colección: Ceiba

ISBN: 9788492364923

Generado con: QualityEbook v0.75

Debo al trabajo de muchos —de Fernando Ortiz a C. L. R. James, de Aimé Césaire a Kamau Brathwaite, de Wilson Harris a Edouard Glissant — una gran lección, y ésta es que toda aventura intelectual dirigida a investigar lo Caribeño está destinada a ser una continua búsqueda.

A ellos va dedicado este libro.

INTRODUCCIÓN

LA ISLA QUE SE REPITE

En las últimas décadas hemos visto detallarse de manera cada vez más clara un número de naciones americanas con experiencias coloniales distintas, que hablan lenguas distintas, pero que son agrupadas bajo una misma denominación. Me refiero a los países que solemos llamar «caribeños» o «de la cuenca del Caribe». Esta denominación obedece tanto a razones exógenas —digamos, el deseo de las grandes potencias de recodificar continuamente el mundo con objeto de conocerlo mejor, de territorializarlo mejor— como a razones locales, de índole autorreferencial, encaminadas a encuadrar en lo posible la furtiva imagen de su Ser colectivo. En todo caso, para uno u otro fin, la urgencia por intentar la sistematización de las dinámicas políticas, económicas, sociales y culturales de la región es cosa muy reciente. Se puede asegurar que la cuenca del Caribe, a pesar de comprender las primeras tierras de América en ser conquistadas y colonizadas por Europa, es todavía, sobre todo en términos culturales, una de las regiones menos conocidas del Continente.

Los principales obstáculos que ha de vencer cualquier estudio global de las sociedades insulares y continentales que integran el Caribe son, precisamente, aquéllos que por lo general enumeran los científicos para definir el área: su fragmentación, su inestabilidad, su recíproco aislamiento, su desarraigo, su complejidad cultural, su dispersa historiografía, su contingencia y su provisionalidad. Esta inesperada conjunción de obstáculos

y propiedades no es, por supuesto, casual. Ocurre que el mundo contemporáneo navega el Caribe con juicios y propósitos semejantes a los de Cristóbal Colón: esto es, desembarca ideólogos, tecnólogos, especialistas e inversores (los nuevos descubridores) que vienen con la intención de aplicar «acá» los métodos y dogmas de «allá», sin tomarse la molestia de sondear la profundidad sociocultural del área. Así, se acostumbra definir el Caribe en términos de su resistencia a las distintas metodologías imaginadas para su investigación. Esto no quiere decir que las definiciones que leemos aquí y allá de la sociedad pancaribeña sean falsas y, por tanto, desechables. Yo diría, al contrario, que son tan necesarias y tan potencialmente productivas como lo es la primera lectura de un texto, en la cual, inevitablemente, como decía Barthes, el lector se lee a sí mismo. Con este libro, no obstante, pretendo abrir un espacio que permita una relectura del Caribe; esto es, alcanzar la situación en que todo texto deja de ser un espejo del lector para empezar a revelar su propia textualidad.

Esta relectura, que en modo alguno se propone como la única válida, no ha de ser fácil. El mundo caribeño está saturado de mensajes —«*language games*», diría Lyotard— emitidos en cinco idiomas europeos (español, inglés, francés, holandés, portugués), sin contar los aborígenes que, junto con los diferentes dialectos locales (surinamtongo, papiamentu, créole, etc.) dificultan enormemente la comunicación de un extremo al otro del ámbito. Además, el espectro de los códigos caribeños resulta de tal abigarramiento y densidad que informa la región como una espesa sopa de signos, fuera del alcance de cualquier disciplina en particular y de cualquier investigador individual. Se ha dicho muchas veces que el Caribe es la unión de lo diverso, y tal vez sea cierto. En todo caso, mis propias relecturas me han ido llevando por otros rumbos, y ya no me es posible alcanzar reducciones de tan recta abstracción.

En la relectura que ofrezco a debate en este libro propongo partir de una premisa más concreta, de algo fácilmente comprobable: un hecho geográfico. Específicamente, el hecho de que las Antillas constituyen un puente de islas que conecta de «cierta manera», es decir, de una manera asimétrica, Sudamérica con Norteamérica. Este curioso accidente geográfico le confiere a todo el área, incluso a sus focos continentales, un carácter de archipiélago,

es decir, un conjunto discontinuo (¿de qué?): condensaciones inestables, turbulencias, remolinos, racimos de burbujas, algas deshilachadas, galeones hundidos, ruidos de rompientes, peces voladores, graznidos de gaviotas, aguaceros, fosforescencias nocturnas, mareas y resacas, inciertos viajes de la significación; en resumen, un campo de observación muy a tono con los objetivos de Caos. He usado mayúscula para indicar que no me refiero al caos según la definición convencional, sino a la nueva perspectiva científica, así llamada, que ya empieza a revolucionar el mundo de la investigación: esto es, caos en el sentido de que dentro del des-orden que bulle junto a lo que ya sabemos de la naturaleza es posible observar estados o regularidades dinámicas que se repiten globalmente. Pienso que este nuevo interés de las disciplinas científicas, debido en mucho a la especulación matemática y a la holografía, conlleva una actitud filosófica (un nuevo modo de leer los conceptos de azar y necesidad, de particularidad y universalidad) que poco a poco habrá de permear otros campos del conocimiento.

Muy recientemente, por ejemplo, la economía y ciertas ramas de las humanidades han comenzado a ser examinadas bajo este flamante paradigma, quizá el paso más inquisitivo y abarcador que ha dado hasta ahora el pensamiento de la posmodernidad. En realidad, teóricamente, el campo de la observación de Caos es vastísimo, puesto que incluye todos los fenómenos que dependen del curso del tiempo; Caos mira hacia todo lo que se repite, reproduce, crece, decae, despliega, fluye, gira, vibra, bulle: se interesa tanto en la evolución del sistema solar como en las caídas de la bolsa, tanto en la arritmia cardíaca como en las relaciones entre el mito y la novela. Así, Caos provee un espacio donde las ciencias puras se conectan con las ciencias sociales, y ambas con el arte y la tradición cultural. Por supuesto, tales diagramas suponen por fuerza lenguajes muy diferentes y la comunicación entre ellos no suele ser directa, pero, para el lector tipo Caos, siempre se abrirán pasadizos inesperados que permitirán el tránsito entre un punto y otro del laberinto. Aquí, en este libro, he intentado analizar ciertos aspectos del Caribe imbuido de esta nueva actitud, cuya finalidad no es hallar resultados sino procesos, dinámicas y ritmos que se manifiestan dentro de lo marginal, lo residual, lo incoherente, lo heterogéneo o, si se quiere, lo impredecible que coexiste con nosotros en el mundo de cada día. La experiencia de esta

exploración ha sido para mí aleccionadora a la vez que sorprendente, pues dentro de la fluidez sociocultural que presenta el archipiélago Caribe, dentro de su turbulencia historiográfica y su ruido etnológico y lingüístico, dentro de su generalizada inestabilidad de vértigo y huracán, pueden percibirse los contornos de una isla que se «repite» a sí misma, desplegándose y bifurcándose hasta alcanzar todos los mares y tierras del globo, a la vez que dibuja mapas multidisciplinares de insospechados diseños. He destacado la palabra «repite» porque deseo darle el sentido un tanto paradójico con que suele aparecer en el discurso de Caos, donde toda repetición es una práctica que entraña necesariamente una diferencia y un paso hacia la nada (según el principio de entropía propuesto por la termodinámica en el siglo pasado), pero, en medio del cambio irreversible, la naturaleza puede producir una figura tan compleja e intensa como la que capta el ojo humano al mirar un estremecido colibrí bebiendo de una flor.

¿Cuál sería entonces la isla que se repite: Jamaica, Aruba, Puerto Rico, Guadalupe, Miami, Haití, Recife? Ciertamente, ninguna de las que conocemos. Ese origen, esa isla-centro, es tan imposible de fijar como aquella hipotética Antilia que reaparecía una y otra vez, siempre de manera furtiva, en los portulanos de los cosmógrafos. Esto es así porque el Caribe no es un archipiélago común, sino un meta-archipiélago (jerarquía que tuvo la Hélade y también el gran archipiélago malayo), y como tal tiene la virtud de carecer de límites y de centro. Así, el Caribe desborda con creces su propio mar, y su última Tule puede hallarse a la vez en Cádiz o en Sevilla, en un suburbio de Bombay, en las bajas y rumorosas riberas del Gambia, en una fonda cantonesa hacia 1850, en un templo de Bali, en un ennegrecido muelle de Bristol, en un molino de viento junto al Zuyder Zee, en un almacén de Burdeos *en* los tiempos de Colbert, en una discoteca de Manhattan y en la saudade existencial de una vieja canción portuguesa. Entonces, ¿qué es lo que se repite? Tropismos, series de tropismos, de movimientos en una dirección aproximada, digamos la imprevista relación entre un gesto danzario y la voluta barroca de una verja colonial. Pero de este tema se hablará más adelante, aunque en realidad el Caribe es eso y mucho más; es el último de los grandes meta-archipiélagos. Si alguien exigiera una explicación visual, una gráfica de lo que es el Caribe, lo remitiría al caos

espiral de la Vía Láctea, el impredecible flujo de plasma transformativo que gira con parsimonia en la bóveda de nuestro globo, que dibuja sobre éste un contorno «otro» que se modifica a sí mismo cada instante, objetos que nacen a la luz mientras otros desaparecen en el seno de las sombras; cambio, tránsito, retorno, flujos de materia estelar.

No hay nada maravilloso en esto, ni siquiera envidiable; ya se verá. Hace un par de párrafos, cuando proponía una relectura del Caribe, sugerí partir del hecho de que las Antillas forman un puente de islas que conecta, de «cierta manera», Sudamérica con Norteamérica; es decir, una máquina de espuma que conecta las crónicas de la búsqueda de El Dorado con el relato del hallazgo de El Dorado; o también, si se quiere, el discurso del mito con el discurso de la historia, o bien, el discurso de la resistencia con el discurso del poder. Destaqué las palabras «cierta manera» porque, si tomásemos como conexión de ambos subcontinentes el enchufe centroamericano, los resultados serían mucho menos productivos además de ajenos a este libro. En realidad, tal enchufe sólo adquiere importancia objetiva en los mapas de las geografías, de la geopolítica, de las estrategias militares y financieras del momento. Son mapas de orden terrestre y pragmático que todos conocemos, que todos llevamos dentro, y que por lo tanto podemos referir a una primera lectura del mundo. Las palabras «cierta manera» son las huellas de mi intención de significar este texto como producto de «otra» lectura. En ésta, el enchufe que cuenta es el que hace la máquina Caribe, cuyo flujo, cuyo ruido, cuya complejidad atraviesan la cronología de las grandes contingencias de la historia universal, de los cambios magistrales del discurso económico, de los mayores choques de razas y culturas que ha visto la humanidad.

DE LA MÁQUINA DE COLÓN A LA MÁQUINA AZUCARERA

Seamos realistas: el Atlántico es hoy el Atlántico (con todas sus ciudades portuarias) porque alguna vez fue producto de la cópula de Europa —ese insaciable toro solar— con las costas del Caribe; el Atlántico es hoy el Atlántico —el ombligo del capitalismo— porque Europa, en su

laboratorio mercantilista, concibió el proyecto de inseminar la matriz caribeña con la sangre de África; el Atlántico es hoy el Atlántico —NATO, World Bank, New York Stock Exchange, Mercado Común Europeo, etc.— porque fue el parto doloroso del Caribe, su vagina distendida entre ganchos continentales, entre la encomienda de los indios y la plantación esclavista, entre la servidumbre del coolie y la discriminación del criollo, entre el monopolio comercial y la piratería, entre el palenque y el palacio del gobernador; toda Europa tirando de los ganchos para ayudar al parto del Atlántico: Colón, Cabral, Cortés, de Soto, Hawkins, Drake, Hein, Surcouf... Después del flujo de sangre y de agua salada, enseguida coser los colgajos y aplicar la tintura antiséptica de la historia, la gasa y el esparadrapo de las ideologías positivistas; entonces la espera febril por la cicatriz; supuración, siempre la supuración.

Sin proponérmelo he derivado hacia la retórica inculpadora y vertical de mis primeras lecturas del Caribe. No se repetirá. En todo caso, para terminar el asunto, hay que convenir en que a.C. (antes del Caribe) el Atlántico ni siquiera tenía nombre.

No obstante, el hecho de haber parido un océano de tanto prestigio universal no es la única razón por la cual el Caribe es un mar importante. Hay otras razones de semejante peso. Por ejemplo, es posible defender con éxito la hipótesis de que sin las entregas de la matriz caribeña la acumulación de capital en Occidente no hubiera bastado para, en poco más de un par de siglos, pasar de la llamada Revolución Mercantil a la Revolución Industrial. En realidad, la historia del Caribe es uno de los hilos principales de la historia del capitalismo mundial, y viceversa. Se dirá que esta conclusión es polémica, y quizá lo sea. Claro, éste no es el lugar para debatirla a fondo, pero siempre hay espacio para algunos comentarios.

La máquina que Cristóbal Colón armó a martillazos en La Española era una suerte de *bricolage*, algo así como un *vacuum cleaner* medieval. El plácido flujo de la naturaleza isleña fue interrumpido por la succión de su boca de fierro para ser redistribuido por la tubería trasatlántica y depositado en España. Cuando hablo de naturaleza isleña lo hago en términos integrales: indios con sus artesanías, pepitas de oro y muestras de otros minerales, especímenes autóctonos de la flora y la fauna, y también algunas palabras

como tabaco, canoa y hamaca. Todo esto llegó muy deslucido y escaso a la corte española (sobre todo las palabras), de modo que nadie, salvo Colón, se hacía ilusiones con respecto al Nuevo Mundo. El mismo modelo de máquina (piénsese en una herrería llena de ruidos, chispas y hombres fornidos llevando delantales de cuero), con algún crisol de más por aquí y algún fuelle nuevo por allá, fue instalada en Puerto Rico, en Jamaica, en Cuba y en algunos miserables establecimientos de Tierra Firme. Al llegar los años de las grandes conquistas —la caída irrecuperable de los altiplanos aztecas, incas y chibchas— la máquina de Colón fue remodelada con premura y, trasladada a lomos de indio por cordilleras y torrentes, fue puesta a funcionar enseguida en media docenas de lugares. Es posible determinar la fecha de inauguración de esta máquina. Ocurrió en la primavera del año 1523, cuando Hernán Cortés, al control de las palancas y pedales, fundió parte del tesoro de Tenochtitlán y seleccionó un conjunto de objetos suntuarios para ser enviado todo por la tubería trasatlántica. Pero este prototipo era tan defectuoso que la máquina auxiliar de transporte sufrió una irreparable ruptura a unas diez leguas del Cabo San Vicente, en Portugal. Los corsarios franceses capturaron dos de las tres inadecuadas carabelas que conducían el tesoro a España, y el emperador Carlos perdió toda su parte (20%) del negocio mexicano de aquel año. Aquello no podía volver a ocurrir. Era preciso perfeccionar la máquina.

A estas alturas pienso que debo aclarar que cuando hablo de máquina parto del concepto de Deleuze y Guattari; es decir, hablo de una máquina que debe verse como una cadena de máquinas acopladas —la máquina la máquina la máquina—, donde cada una de ellas interrumpe el flujo que provee la anterior. Se dirá, con razón, que una misma máquina puede verse tanto en términos de flujo como de interrupción, y en efecto así es. Tal noción, como se verá, es indispensable para esta relectura del Caribe, pues nos permitirá pasar a otra de importancia aún mayor.

En todo caso, en los años que siguieron al desastre de Cabo San Vicente, los españoles introdujeron cambios tecnológicos y ampliaciones sorprendentes en su máquina americana. Tanto es así que en la década de 1560 la pequeña y rudimentaria máquina de Colón había devenido en La Máquina Más Grande Del Mundo. Esto es absolutamente cierto. Lo prueban

las estadísticas: en el primer siglo de la colonización española esta máquina produjo más de la tercera parte del oro producido en todo el mundo en esos años. La máquina no sólo producía oro; también producía enormes cantidades de barras de plata, esmeraldas, brillantes, topacios, perlas y cosas así. La cantidad de plata derretida que goteaba de la descomunal armazón era tal, que en la estación alimentadora del Potosí las familias vanidosas, después de cenar, tiraban por la ventana el servicio de plata junto con las sobras de comida. Estas fabulosas entregas de metales preciosos fueron resultado, como dije, de varias innovaciones, por ejemplo: garantizar la mano de obra barata necesaria en las minas a través del sistema llamado mita, utilizar la energía del viento y de las corrientes marinas para acelerar el flujo de transporte oceánico, implantar sistemas de salvaguardia y medidas de control desde el estuario del Plata hasta el Guadalquivir, etc. Pero, sobre todo, la adopción del sistema llamado flotas. Sin el sistema de flotas los españoles no hubieran podido depositar en los muelles de Sevilla más oro y más plata que el que cabía en sus bolsillos.

Se sabe quién puso a funcionar esta extraordinaria máquina: Pedro Menéndez de Avilés, un asturiano genial y cruel. Si este hombre, u otro, no hubiera diseñado la máquina flota, el Caribe seguiría estando ahí pero tal vez no sería un meta-archipiélago.

La máquina de Menéndez de Avilés era en extremo compleja y fuera de las posibilidades de cualquier otra nación que no fuera España. Era una máquina integrada por una máquina naval, una máquina militar, una máquina burocrática, una máquina comercial, una máquina extractiva, una máquina política, una máquina legal, una máquina religiosa; en fin, todo un descomunal parque de máquinas que no vale la pena continuar identificando. Lo único que importa aquí es que era una máquina caribeña; una máquina instalada en el mar Caribe y acoplada al Atlántico y al Pacífico. El modelo perfeccionado de esta máquina fue puesto a funcionar en 1565, aunque fue probado en un simulacro de operaciones un poco antes. En 1562 Pedro Menéndez de Avilés, al mando de 49 velas, zarpó de España con el sueño de taponear los salideros de oro y plata por concepto de naufragios y ataques de corsarios y piratas. Su plan era el siguiente: el tráfico entre las Indias y Sevilla se haría en convoyes compuestos por transportes, barcos de guerra y

embarcaciones ligeras de reconocimiento y aviso; los embarques de oro y plata sólo se tomarían en fechas fijas del año y en un reducido número de puertos del Caribe (Cartagena, Nombre de Dios, San Juan de Ulúa y otros secundarios); se construirían fortalezas y se destacarían guarniciones militares no sólo en estos puertos, sino también en aquéllos que pudieran defender los pasos al Caribe (San Juan de Puerto Rico, Santo Domingo, Santiago de Cuba y, en primer término, La Habana); todos estos puertos servirían de base a escuadrones de patrulla, cuya misión sería barrer de piratas, corsarios y contrabandistas las aguas y los cayos costeros, al tiempo que prestarían servicios de salvamento a las naves de los convoyes que sufrieran percances. (El plan fue aprobado; sus lincomientos eran tan sólidos que 375 años más tarde, en la Segunda Guerra Mundial, los Aliados lo adoptaron en el Atlántico Norte para defenderse de los ataques de submarinos, cruceros y aviones alemanes.)

En general se da el nombre de flotas a los convoyes que dos veces al año entraban en el Caribe para transportar a Sevilla las grandes riquezas de América. Pero esto no es del todo exacto. El sistema de flotas era, además de los convoyes, una máquina de puertos, fondeaderos, muelles, atalayas, arsenales, astilleros, fortalezas, murallas, guarniciones, milicias, armas, almacenes, depósitos, oficinas, talleres, hospitales, hospedajes, fondas, plazas, iglesias, palacios, calles y caminos, que se conectaban a los puertos mineros del Pacífico mediante un enchufe de trenes de mulas tendido a través del Istmo de Panamá. Era una poderosa máquina articulada sabiamente a la geografía del Caribe y sus mecanismos estaban dispuestos de tal modo que pudieran usar a su favor la energía de las Corrientes del Golfo y del régimen de vientos alisios propios de la región. La máquina flota generó toda las ciudades del Caribe hispánico y las hizo ser, para bien o para mal, lo que son hoy, en particular La Habana. Era allí donde ambas flotas (la de Cartagena y la de Veracruz) se reunían anualmente para hacer un imponente convoy de más de cien barcos y emprender el camino de regreso. En 1565 Menéndez de Avilés, tras degollar con helada serenidad a cerca de medio millar de hugonotes establecidos en La Florida, completó la red de ciudades fortificadas con la fundación de San Agustín, hoy la ciudad más antigua de Estados Unidos.

Cuando se habla con asombro de la inagotable riqueza de las minas de México y el Perú, éstas deben verse sólo como máquinas acopiadas a otras máquinas; esto es, en términos de producción (flujo e interrupción). Tales máquinas mineras, por sí solas, no hubieran servido de mucho a la acumulación de capital mercantil en Europa. Sin la gran máquina Caribe (desde el prototipo de Colón hasta el modelo de Menéndez de Avilés), los europeos se hubieran visto en la ridícula situación del jugador de máquinas de monedas que logra obtener el *jackpot* pero carece de sombrero.

Puede hablarse, sin embargo, de una máquina caribeña de tanta o más importancia que la máquina flota. Esa máquina, esa extraordinaria máquina, existe todavía; esto es, «se repite» sin cesar. Se llama: la plantación.

Sus prototipos nacieron en el Levante, después de la época de las Cruzadas, y se extendieron hacia el Occidente. En el siglo XV los portugueses instalaron su propio modelo en las islas de Cabo Verde y las Maderas, con un éxito asombroso. Hubo ciertos hombres de empresa — como el judío Cristóbal de Ponte y el Jarife de Berbería— que intentaron construir modelos de esta familia de máquinas en las Canarias y en el litoral marroquí, pero el negocio era demasiado grande para un solo hombre. En realidad hacía falta todo un reino, una monarquía mercantilista, para impulsar los engranajes, molinos y ruedas de esta pesada y compleja máquina. Quiero llegar al hecho de que, a fin de cuentas, fueron las potencias europeas las que controlaron la fabricación, el mantenimiento, la tecnología y la reproducción de las máquinas plantaciones, sobre todo en lo que toca al modelo de producir azúcar de caña. (Esta familia de máquinas también produce café, tabaco, cacao, algodón, índigo, té, piña, fibras textiles, bananas y otras mercancías cuya producción es poco rentable o imposible en las zonas de clima templado: además, suele producir Plantación, con mayúscula para indicar no sólo la existencia de plantaciones sino también del tipo de sociedad que resulta del uso y abuso de ellas.)

Pero de todo esto se ha escrito tanto que no vale la pena bosquejar siquiera la increíble y triste historia de esta máquina. No obstante, habrá que decir algo, un mínimo de cosas. Por ejemplo, lo singular de esta máquina es que produjo, también, no menos de diez millones de esclavos africanos y centenares de miles de coolies provenientes de la India, de la China, de la

Malasia. Esto, sin embargo, no es todo. Las máquinas plantaciones ayudaron a producir capitalismo mercantil e industrial (ver Eric Williams, *Capitalism and Slavery*), subdesarrollo africano (ver Walter Rodney, *How Europe Underdeveloped Africa*), población caribeña (ver Ramiro Guerra y Sánchez, *Azúcar y población en las Antillas*), produjeron guerras imperialistas, bloques coloniales, rebeliones, represiones, *sugar islands*, palenques de cimarrones, *banana republics*, intervenciones, bases aeronavales, dictaduras, ocupaciones militares, revoluciones de toda suerte e, incluso, un «estado libre asociado» junto a un estado socialista no libre.

Se dirá que este catálogo es innecesario, que todo este asunto es archiconocido. (Además, el tema de la plantación será visto en algunos de los capítulos que siguen.) Pero ¿cómo dejar en claro que el Caribe no es un simple mar multiétnico o un archipiélago dividido por las categorías de Antillas Mayores y Menores y de Islas de Barlovento y Sotavento? En fin, ¿cómo dejar establecido que el Caribe es un mar histórico-económico principal y, además, un meta-archipiélago cultural sin centro y sin límites, un caos dentro del cual hay una isla que se repite incesantemente —cada copia distinta—, fundiendo y refundiendo materiales etnológicos como lo hace una nube con el vapor del agua? Si esto ha quedado claro no hay por qué seguir dependiendo de las páginas de la historia, esa astuta cocinera que siempre nos da gato por liebre. Hablemos entonces del Caribe que se puede ver, tocar, oler, oír, gustar; el Caribe de los sentidos, de los sentimientos y los presentimientos.

DEL APOCALIPSIS AL CAOS

Puedo aislar con pasmosa exactitud —al igual que el héroe novelesco de Sartre— el momento en que arribé a la edad de la razón. Fue una hermosísima tarde de octubre, hace años, cuando parecía inminente la atomización del meta-archipiélago bajo los desolados paraguas de la catástrofe nuclear. Los niños de La Habana, al menos los de mi barrio, habían sido evacuados, y un grave silencio cayó sobre las calles y el mar. Mientras la burocracia estatal buscaba noticias de onda corta y el ejército se atrincheraba inflamado por los discursos patrióticos y los comunicados

oficiales, dos negras viejas pasaron de «cierta manera» bajo mi balcón. Me es imposible describir esta «cierta manera». Sólo diré que había un polvillo dorado y antiguo entre sus piernas nudosas, un olor de albahaca y hierbabuena en sus vestidos, una sabiduría simbólica, ritual, en sus gestos y en su chachareo. Entonces supe de golpe que no ocurriría el apocalipsis. Esto es: las espadas y los arcángeles y las trompetas y las bestias y las estrellas caídas y la ruptura del último sello no iban a ocurrir. Nada de eso iba a ocurrir por la sencilla razón de que el Caribe no es un mundo apocalíptico. La noción de apocalipsis no ocupa un espacio importante en su cultura. Las opciones de crimen y castigo, todo o nada, de patria o muerte, de a favor o en contra, de querer es poder, de honor o sangre, tienen poco que ver con la cultura del Caribe; se trata de proposiciones ideológicas articuladas en Europa que el Caribe sólo comparte en términos declamatorios, mejor, en términos de primera lectura. En Chicago un alma desgarrada dice «*I can't take it anymore*», y se da a las drogas o a la violencia más desesperada. En La Habana se diría: «lo que hay que hacer es no morir», o bien, «aquí estoy, jodido pero contento». La llamada Crisis de Octubre o Crisis de los Misiles no la ganó JFK ni NK ni mucho menos FC (los hombres de Estado suelen resultar abreviados por las grandes circunstancias que ellos mismo crearon); la ganó la cultura del Caribe junto con la pérdida que implica toda ganancia. De haber sucedido en Berlín, los niños del mundo quizá estarían ahora aprendiendo el arte de hacer fuego con palitos.

La plantación de proyectiles atómicos sembrada en Cuba era una máquina rusa, una máquina esteparia, históricamente terrestre. Se trataba de una máquina que portaba la cultura del caballo y del yoghurt, del cosaco y del mujik, del abedul y el centeno, de las antiguas caravanas y del ferrocarril siberiano; una cultura donde la tierra es todo y el mar es un recuerdo olvidado. Pero la cultura del Caribe, al menos el aspecto de ella que más la diferencia, no es terrestre sino acuática; una cultura sinuosa donde el tiempo se despliega irregularmente y se resiste a ser capturado por el ciclo del reloj o el del calendario. El Caribe es el reino natural e impredecible de las corrientes marinas, de las ondas, de los pliegues y Repliegues, de la fluidez y las sinuosidades. Es, a fin de cuentas, una cultura de meta-archipiélago: un

caos que retorna, un *detour* sin propósito, un continuo fluir de paradojas; es una máquina *feed-back* de procesos asimétricos, como es el mar, el viento y las nubes, la Vía Láctea, la novela *uncanny*, la cadena biológica, la música malaya, el teorema de Gödel y la matemática fractal. Se dirá entonces que la Hélade no cumple el canon de meta-archipiélago. Pero sí, claro que lo cumple. Lo que ocurre es que el pensamiento occidental se ha venido pensando a sí mismo como la repetición histórica de una antigua polémica. Me refiero a la máquina represiva y falaz formada a partir del *match* Platón/Aristóteles. El pensamiento griego ha sido escamoteado a tal extremo que, al aceptar como margen de la tolerancia la versión platónica de Sócrates, se desconoció o se censuró o se tergiversó la rutilante constelación de ideas que constituyó el cielo verdadero de la Hélade, a título de haber pertenecido éstas a los presocráticos, a los sofistas, a los gnósticos. Así, este firmamento magnífico fue reducido de la misma manera que si borráramos todas las estrellas sobre nuestras cabezas con excepción de Cástor y Pólux. Sin duda, el pensamiento griego fue muchísimo más que este *match* filosófico entre Platón y Aristóteles. Sólo que ciertas ideas no del todo simétricas escandalizaron a la fe medieval, al racionalismo moderno y al positivismo funcionalista de nuestro tiempo, y no es preciso seguir con este asunto porque es del Caribe de lo que aquí interesa hablar. Despidámonos de la Hélade aplaudiendo la idea de un sabio olvidado, Tales de Mileto: el agua es el principio de todas las cosas.

Entonces, ¿cómo describir la cultura caribeña de otro modo que una máquina *feed-back* de agua, nubes o materia estelar? Si hubiera que responder con una sola palabra, diría: actuación. Pero actuación no sólo en términos de representación escénica, sino también de ejecución de un ritual, es decir, esa «cierta manera» con que caminaban las dos negras viejas que conjuraron el apocalipsis. En esa «cierta manera» se expresa el légamo mítico, mágico si se quiere, de las civilizaciones que contribuyeron a la formación de la cultura caribeña. Claro, de esto también se ha escrito algo, aunque pienso que aún queda mucha tela por donde cortar. Por ejemplo, cuando se habla de génesis de la cultura del Caribe se nos da a escoger entre dos alternativas: o se nos dice que el complejo sincretismo de las expresiones culturales caribeñas —que llamaré *supersincretismo* para

distinguirlo de formas más simples— surgió del choque de componentes europeos, africanos y asiáticos dentro de la Plantación, o bien que éste fluye de máquinas etnológicas más distantes en el espacio y más remotas en el tiempo, es decir, máquinas «de cierta manera» que habría que buscar en los subsuelos de todos los continentes. Pero, pregunto, ¿por qué no tomar ambas alternativas como válidas, y no sólo éstas sino otras más? ¿Por qué perseguir a ultranza una coherencia euclidiana que el mundo —y sobre todo el Caribe— dista de tener?

Es evidente que para una relectura del Caribe hay que visitar las fuentes elusivas de donde manaron los variadísimos elementos que contribuyeron a la formación de su cultura. Este viaje imprevisto nos tienta porque, en cuanto logramos identificar por separado los distintos elementos de alguna manifestación supersincrética que estamos estudiando, se produce al momento el desplazamiento errático de sus significantes hacia otros puntos espacio-temporales, ya estén éstos en Europa, África, Asia o América, o en todos los continentes a la vez. Alcanzados sin embargo estos puntos de procedencia, en el acto ocurrirá una nueva fuga caótica de significantes, y así *ad infinitum*. Tomemos como ejemplo una expresión sincrética ya investigada, digamos el culto a la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba. Si analizáramos este culto —habría que pretender que no se ha hecho antes— llegaríamos necesariamente a una fecha (1605) y a un lugar (El Cobre, cerca de Santiago de Cuba); esto es, al marco espacio-temporal donde el culto empieza a articularse sobre la base de tres significantes: uno de ellos de procedencia aborígen (la deidad taina Atabey o Atabex), otro oriundo de Europa (la Virgen de Illescas) y, finalmente, otro que viene de África (*Ochún*, una *orisha* yoruba). Para muchos antropólogos la historia de este culto empezaría y terminaría aquí, y por supuesto darían razones de peso para explicar esta violenta reducción de la cadena de significantes. Dirían, quizá, que los pueblos que habitan hoy las Antillas son «nuevos», y por lo tanto su situación anterior, su tradición de ser «de cierta manera», no debe contar; dirían que, al desaparecer el aborígen antillano durante el primer siglo de la colonización, estas islas quedaron desconectadas de las máquinas indoamericanas, proveyendo así un espacio «nuevo» para que mujeres y hombres «nuevos», procedentes de Europa, África y Asia, crearan una

sociedad «nueva» y, con ella, una cultura «nueva» que ya no puede tomarse como prolongación de aquéllas que portaban los migradores al llegar. Se trata, evidentemente, de un enfoque estructuralista, sistémico si se quiere, puesto que lo que ha creado la población «nueva» en las Antillas es, ni más ni menos, toda una familia de «nuevos» sistemas, la cultura uno de ellos. Así, la Virgen de la Caridad del Cobre resultaría ser exclusivamente cubana, y en tanto patrona de Cuba aparecería en una suerte de panoplia junto con la bandera, el escudo, las estatuas de los próceres, el mapa de la isla, las palmas reales y el himno nacional; sería, en resumen, un atributo de la religión civil de la patria cubana y de nada más. Bien, comparto este enfoque sistémico, aunque sólo dentro de la perspectiva que ofrece una primera lectura, en la cual —ya se sabe— el lector se lee a sí mismo. Pero sucede que, después de varias lecturas a fondo de la Virgen y de su culto, es posible que un lector cubano resulte seducido por los materiales que ha estado leyendo y disminuya la dosis de nacionalismo que proyectaba sobre la Virgen. Esto sucederá sólo en el caso de que su ego abandone por un instante el deseo de sentirse únicamente cubano, sentimiento que le ofrece el espejismo de un lugar seguro a la sombra de la nacionalidad y que lo conecta a la tierra y a los padres de la patria. Si esta momentánea oscilación llegara a ocurrir, el lector dejaría de inscribirse en el espacio de lo cubano y se aventuraría por los caminos del caos sin límites que propicia toda relectura avanzada. Así las cosas, tendría que saltar fuera de la Cuba estadista y estadística en pos de los errabundos significantes que informan el culto de la Virgen de la Caridad del Cobre. Por un momento, sólo por un momento, la Virgen y el lector dejarán de ser cubanos.

La primera sorpresa o perplejidad que nos depara el tríptico supersincrético que forman Atabey, Nuestra Señora y Ochún es que no es original sino originario. En efecto, Atabey, la deidad taina, es un objeto sincrético en sí mismo, uno de cuyos significantes nos remite a otro significante bastante imprevisto; Orehu, Madre de las Aguas entre los arahuacos de la Guayana. Este viaje de la significación resulta apasionante por más de una razón. En primer lugar implica la grandiosa epopeya arahuaca: la partida de la cuenca amazónica, la ascensión del Orinoco, la llegada a la costa caribeña, el poblamiento minucioso del arco Antillano

hasta llegar a Cuba, el encuentro aún oscuro con los mayas de Yucatán, el juego ritual de la pelota de resina, la conexión «otra» entre ambas masas subcontinentales (tal fue la olvidada hazaña de este pueblo). En segundo lugar implica, también, la no menos grandiosa epopeya de los caribes: las islas arahuacas como objeto de deseo caribe, la construcción de las largas canoas, los aprestos bélicos, las incursiones a las islas más próximas a la costa —Trinidad, Tobago, Margarita—, el rapto de las hembras y los festines de victoria; luego la etapa de las invasiones territorializadoras —Granada, St. Vincent, St. Lucía, Martinica, Dominica, Guadalupe—, las matanzas de arahuacos, el glorioso canibalismo ritual de hombres y palabras, caribana, caribe, carib, calib, canib, caníbal, Calibán; y finalmente el Mar de los Caribes, desde la Guayana a las Islas Vírgenes, el mar que aisló a los arahuacos (taínos) que habitaban las Grandes Antillas, que cortó su conexión física con la costa sudamericana pero no la continuidad del flujo de la cultura, el flujo de significantes que atravesó la barrera espacio-temporal caribe para seguir uniendo a Cuba con las cuencas del Orinoco y el Amazonas; Atabey/ Orehu, progenitora del Ser Supremo de los taínos, madre de los lagos y ríos taínos, protectora de los flujos femeninos, de los grandes misterios de la sangre que experimenta la mujer, y allá, al otro lado del arco antillano, la Gran Madre de las Aguas, la inmediatez del matriarcado, los inicios de la agricultura de la yuca, la orgía ritual, el incesto, el sacrificio del doncel, la sangre y la tierra.

Hay algo enormemente viejo y poderoso en todo esto, ya lo sé; vértigo contradictorio que no hay por qué interrumpir, y así llegamos al punto en que la imagen de Nuestra Señora que se venera en el Cobre es, también, un objeto sincrético, generado por dos estampas distintas de la Virgen María que fueron a parar a las manos de los caciques de Cueiba y de Macaca para ser adoradas a la vez como Atabey y Nuestra Señora. Imagínese por un instante la perplejidad de ambos caciques cuando vieron, por primera vez, lo que ningún taino había visto antes: la imagen a color de la Madre del Ser Supremo, la sola progenitora de Yúcahu Bagua Maórocoti, que ahora resultaba, además, la madre del dios de aquellos hombres barbudos y color de yuca, a quienes protegía de muertes, enfermedades y heridas. Ave María, aprenderían a decir estos indios cuando adoraban a su Atabey, que una vez

había sido Orehu y, más atrás aún, la Gran Madre Arahuaca, Ave María, diría seguro Francisco Sánchez de Moya, un capitán español del siglo XVI, cuando recibió del rey el nombramiento y la orden de trasladarse a Cuba para hacer fundiciones de cobre. Ave María, diría de nuevo cuando envolvía entre sus camisas la imagen de Nuestra Señora de Illescas, de la cual era devoto, para que lo guardara de tempestades y naufragios en la azarosa Carrera de Indias. Ave María, repetiría el día en que la colocó en el altar de la solitaria ermita de Santiago del Prado, apenas un caserío de indios y negros que trabajaban las minas de cobre. Pero esa imagen, la de la Virgen de Illescas llevada a Cuba por el buen capitán, tenía tras de sí una larga historia y era también un objeto sincrético. La cadena de significantes nos hace viajar ahora desde el Renacimiento hasta el Medioevo. Nos conduce a Bizancio, la única, la magnífica, donde entre herejías y paganismos de toda suerte se constituyó el culto a la Virgen María (culto no previsto por los Doctores de la Iglesia Romana). Allí, en Bizancio, entre el esplendor de sus iconos y mosaicos, la representación de la Virgen y el Niño sería raptada por algún caballero cruzado y voraz, o adquirida por algún mercader de reliquias, o copiada por la pupila de un piadoso peregrino. En todo caso, el sospechoso culto a la Virgen María se infiltró subrepticamente en Europa, Ciertamente que por sí solo no hubiera llegado muy lejos, pero esto ocurrió en el siglo XII, la época legendaria de los trovadores y del *fin amour*, donde la mujer dejaba de ser la sucia y maldita Eva, seductora de Adán, y cómplice de la Serpiente, para lavarse, perfumarse y vestirse suntuosamente según el rango de su nuevo aspecto, el de Señora. Entonces el culto de Nuestra Señora corrió como el fuego por la pólvora, y un buen día llegó a Illescas, a unas millas de Toledo.

Ave María, decían en alta voz los negros esclavos de las minas de cobre de Santiago del Prado, y a continuación, en un susurro, sin que ningún blanco los escuchara, dirían: «Ochún Yeyé.» Porque aquella imagen milagrosa del altar era para ellos uno de los *orishas* más populares del panteón yoruba: Ochún Yeyé Moró, la prostituta perfumada; Ochún Kayode, la alegre bailadora; Ochún Aña, la que ama los tambores; Ochún Akuara, la que prepara filtros de amor; Ochún Edé, la dama elegante; Ochún Fumiké, la que

concede hijos a mujeres secas; Ochún Funké, la que lo sabe todo; Ochún Kolé-Kolé, la temible hechicera.

Ochún, en tanto objeto sincrético, es tan vertiginoso como su baile voluptuoso de pañuelos dorados. Tradicionalmente es la Señora de los Ríos, pero algunos de sus avatares la relacionan con las bahías y las orillas del mar. Sus posesiones más preciadas son el ámbar, el coral y los metales amarillos; sus alimentos predilectos son la miel, la calabaza y los dulces que llevan huevos. A veces se muestra gentil y auxiliadora, sobre todo en asuntos de amor y de mujeres; otras veces se manifiesta como una entidad insensible, caprichosa, voluble, e incluso puede llegar a ser malvada y traicionera; en estos oscuros avatares también la vemos como una vieja hechicera que se alimenta de carroña y como la *orisha* de la muerte.

Este múltiple aspecto de Ochún nos hace pensar en las contradicciones de Afrodita. Tanto una diosa como la otra son, a la vez, luminosas y oscuras; reinan en un espacio donde coinciden el placer y la muerte, el amor y el odio, la voluptuosidad y la traición. Ambas diosas son de origen acuático y moran en las espumas de los flujos marinos, fluviales y vaginales; ambas seducen a dioses y a hombres, y ambas patrocinan los afeites y la prostitución.

Las correspondencias entre el panteón griego y el panteón yoruba han sido señaladas, pero no han sido explicadas. ¿Cómo explicar —para poner otro ejemplo— el insólito paralelismo entre Hermes y Elegua? Ambos son deidades viajeras, los «mensajeros de los dioses», los «guardianes de las puertas», los «señores de los umbrales»; ambos son adorados en forma de piedras fálicas, y protegen los caminos, las encrucijadas y el comercio. Ambos auspician los inicios de cualquier gestión, viabilizan los trámites y son los únicos que pueden atravesar los espacios terribles que median entre el Ser Supremo y los dioses, entre los dioses y los muertos, entre los muertos y los vivos. Ambos, finalmente, se manifiestan como niños traviesos y mentirosos, como ancianos lujuriosos y tramposos, y como hombres que portan un cayado y descansan el peso del cuerpo en un solo pie; ambos son los «dadores del discurso» y rigen sobre la palabra, los misterios, las transmutaciones, los procesos y los cambios, ambos son alfa y omega de las

cosas. Por eso, ciertas ceremonias yorubas se abren y cierran con el baile de Elegua.

Entre África y Afrodita hay más que la raíz griega que une ambos nombres; hay un flujo de espuma marina que conecta «de cierta manera», entre la turbulencia del caos, dos civilizaciones doblemente apartadas por la geografía y la historia.

El culto de la Virgen de la Caridad del Cobre puede ser leído como un culto cubano, pero también puede ser releído —una lectura no niega la otra— como un texto del meta-archipiélago, una cita o confluencia de los flujos marinos que conecta el Níger con el Mississippi, el Mar de la China con el Orinoco, el Partenón con un despacho de frituras de una callejuela de Paramaribo.

Los pueblos de mar, mejor dicho, los Pueblos del Mar, se repiten incesantemente diferenciándose entre sí, viajando juntos hacia el infinito. Ciertas dinámicas de su cultura también se repiten y navegan por los mares del tiempo sin llegar a parte alguna. Si hubiera que enumerarlas en dos palabras, éstas serían: actuación y ritmo.

Y, sin embargo, habría que agregar algo más: la noción que hemos llamado «de cierta manera», algo remoto que se reproduce y que porta el deseo de conjurar apocalipsis y violencia; algo oscuro que viene de la *performance* y que uno hace suyo de una manera muy especial; concretamente, al salvar uno el espacio que separa al observador contemplativo del participante.

DEL RITMO AL POLIRRITMO

La naturaleza es el flujo de una máquina *feed-back* incognoscible que la sociedad interrumpe constantemente con los más variados y ruidosos ritmos. Cada uno de estos ritmos es, a su vez, un flujo que es cortado por otros ritmos, y así podemos seguir de flujos a ritmos hasta detenernos donde queramos. Bien, la cultura de los Pueblos del Mar es un flujo cortado por ritmos que intentan silenciar los ruidos con que su propia forma social interrumpe el discurso de la naturaleza. Si esta definición resultara abstrusa, podríamos simplificarla diciendo que el discurso cultural de los Pueblos del

Mar intenta, a través de un sacrificio real o simbólico, neutralizar violencia y remitir al grupo social a los códigos trans-históricos de la naturaleza. Claro, como los códigos de la naturaleza no son limitados ni fijos, ni siquiera inteligibles, la cultura de los Pueblos del Mar expresa el deseo de conjurar la violencia social remitiéndose a un espacio que sólo puede ser intuido a través de lo poético, puesto que siempre presenta una zona de caos. En este espacio paradójico, en el cual se tiene la ilusión de experimentar una totalidad, no parece haber represiones ni contradicciones; no hay otro deseo que el de mantenerse dentro de su zona límite el mayor tiempo posible, en *free orbit*, más allá de la prisión y la libertad.

Toda máquina tiene su código maestro, y el eje de la máquina cultural de los Pueblos del Mar está constituido por una red de subcódigos que se conectan a las cosmogonías, a los bestiarios míticos, a las farmacopeas olvidadas, a los oráculos, a los rituales profundos, a las hagiografías milagrosas del medioevo, a los misterios y alquimias de la antigüedad. Uno de estos subcódigos nos puede conducir a la Torre de Babel, otro a la versión arahuaca del Diluvio, otro a los secretos de Eleusis, otro al jardín del unicornio, otros a los libros sagrados de la India y la China y a los *cauris* adivinatorios del África Occidental. Las claves de este vasto laberinto hermético nos remiten a una sabiduría «otra» que yace olvidada en los cimientos del mundo posindustrial, puesto que alguna vez fue allá la única forma del conocimiento. Claro, a estas alturas ya no me importa decir que todos los pueblos son o fueron alguna vez Pueblos del Mar. Lo que sí me importa establecer es que los pueblos del Caribe aún lo son parcialmente, y todo parece indicar que lo seguirán siendo durante un tiempo, incluso dentro del *interplay* de dinámicas que portan modelos de conocimiento propios de la modernidad y la posmodernidad. En el Caribe la transparencia epistemológica no ha desplazado a las borras y posos de los arcanos cosmogónicos, a las aspersiones de sangre propias del sacrificio —como se verá en el capítulo sobre la obra de Fernando Ortiz—, sino que, a diferencia de lo que ocurre en Occidente, el conocimiento científico y el conocimiento tradicional coexisten en estado de diferencias. '

Entonces, ¿qué tipo de *performance* se observa más allá o más acá del caos de la cultura caribeña? ¿El ritual de las creencias supersincréticas? ¿El

baile? ¿La música? Así, por sí solos, ninguno en particular. Las regularidades que muestra la cultura del Caribe parten de su intención de releer (reescribir) la marcha de la naturaleza en términos de ritmos «de cierta manera». Daré un ejemplo. Supongamos que hacemos vibrar la membrana de un tambor con un solo golpe. Imaginemos que este sonido se alarga y se alarga hasta constituir algo así como un salami. Bien, aquí es donde interviene la acción interruptora de la máquina caribeña, pues ésta empieza a cortar tajadas de sonido de un modo imprevisto, improbable y, finalmente, imposible.

Para aquellos que se interesen en el funcionamiento de las máquinas, debo aclarar que la máquina caribeña no es un modelo Deleuze & Guattari, como el que vimos páginas atrás (la máquina la máquina la máquina). Las especificaciones de tal máquina son precisas y terminantes: hay una máquina de flujo a la cual se acopla una máquina de interrupción; a 'ésta se enchufa otra máquina de interrupción, y en esa particular situación la máquina anterior puede verse como una máquina de flujo. Se trata, pues, de un sistema de máquinas relativas, ya que, según se mire, la misma máquina puede ser de flujo o de interrupción. La máquina caribeña, sin embargo, es algo más: es una máquina de flujo y de interrupción a la vez; es una máquina tecnológico-poética, o, si se quiere, una meta-máquina de diferencias cuyo mecanismo poético no puede ser diagramado en las dimensiones convencionales, y cuyas instrucciones se encuentran dispersas en estado de plasma dentro del caos de su propia red de códigos y subcódigos. En resumen, es una máquina muy distinta a aquéllas de las que se ha venido hablando hasta ahora. En todo caso, volviendo al salami de sonido, la noción de polirritmo (ritmos que cortan otros ritmos), si se lleva a un punto en que el ritmo inicial es desplazado por otros ritmos de modo que éste ya no fije un ritmo dominante y trascienda a una forma de flujo, expresa bastante improvisación a *performance* propia de una máquina cultural caribeña. Se alcanzara de momento en que no quedará claro si el salami de sonido es cortado por los ritmos o si es cortado por sus tajadas o si éstas son cortadas por tajadas de ritmo. Esto para decir que el ritmo, en los códigos del Caribe, precede a la música, incluso a la misma percusión. Es algo que ya estaba ahí, en medio del ruido, algo antiquísimo y oscuro a lo cual se conecta en un

momento dado la mano del tamborero y el cuero del tambor; una suerte de chivo expiatorio, ofrecido en sacrificio, que se puede entrever en el aire cuando uno se deja llevar por un conjunto de tambores *batá* (tambores secretos a cuyo repiques bailan los *orishas*, los vivos y los muertos).

Pero sería un error pensar que el ritmo caribeño sólo se conecta con la percusión. En realidad se trata de un meta-ritmo al cual se puede llegar por cualquier sistema de signos, llámese éste música, lenguaje, arte, texto, danza, etc. Digamos que uno empieza a caminar y de repente se da cuenta de que está caminando «bien», es decir, no sólo con los pies, sino con otras partes del cuerpo; cada músculo se mueve sin esfuerzo, a un ritmo dado y que, sin embargo, se ajusta admirablemente al ritmo de sus pasos. Es muy posible que el caminante experimente en esta circunstancia una tibia y risueña sensación de bienestar, y sin embargo no hay nada específicamente caribeño en esto, sólo se está caminando dentro de la noción convencional de polirritmo, la cual supone un ritmo central (en nuestro ejemplo, el que dan los pasos). No obstante, es posible que uno quiera caminar no sólo con los pies, y para ello imprima a los músculos del cuello, de la espalda, del abdomen, de los brazos, en fin, a todos los músculos, su ritmo propio, distinto al ritmo de los pasos, el cual ya no dominaría. Si esto llegara a ocurrir —lo cual, *performance* al fin y al cabo, sería siempre una experiencia transitoria—, se estaría caminando como las ancianas anti-apocalípticas. Lo que ha sucedido es que el centro del conjunto rítmico que forman los pasos ha sido des-centrado, y ahora corre de músculo a músculo, posándose aquí y allá e iluminando en sucesión intermitente, como una luciérnaga, cada foco rítmico del cuerpo.

Claro, este proceso que he descrito no pasa de ser un ejemplo didáctico, y por lo tanto mediocre. Ni siquiera he hablado de una de las dinámicas más importantes que contribuyen a des-centrar el conjunto polirrítmico. Me refiero al complejísimo fenómeno que se suele llamar improvisación, y que en el Caribe viene de muy atrás: del trance danzario; del alarido o del salto imprevisto que rompe la rigidez de la coreografía ritual para luego ser copiado por ésta. Pues bien, sin una dosis de improvisación no se podría dar con el ritmo de cada músculo; es preciso concederles a éstos la autonomía suficiente para que, por su cuenta y riesgo, lo descubran. Así, antes de

conseguir caminar «de cierta manera», todo el cuerpo ha de pasar por una etapa de improvisación.

El tema dista mucho de estar agotado, pero es preciso seguir adelante. Sé que hay dudas al respecto, y alguna habrá que aclarar. Alguien podría preguntar, por ejemplo, que para qué sirve caminar «de cierta manera». En realidad no sirve de mucho. Ni siquiera bailar «de cierta manera» sirve de mucho si la tabla de valores que usamos se corresponde únicamente con una máquina tecnológica acoplada a una máquina industrial acoplada a una máquina comercial... El caso es que aquí estamos hablando de cultura tradicional y de su impacto en el Ser caribeño, no de conocimiento tecnológico ni de prácticas capitalistas de consumo, y en términos culturales hacer algo «de cierta manera» es siempre un asunto de importancia, puesto que intenta conjurar violencia. Más aún, al parecer seguirá siendo de importancia independientemente de las relaciones de poder de orden político, económico e incluso cultural que existen entre el Caribe y Occidente. A despecho de las opiniones basadas en la visión pesimista de Adorno, no hay razones firmes para pensar que la cultura de los Pueblos del Mar esté afectada negativamente por el «consumismo» cultural de las sociedades industriales. Cuando la cultura de un pueblo conserva antiguas dinámicas que juegan «de cierta manera», éstas se resisten a ser desplazadas por formas territorializadoras externas y se proponen coexistir con ellas a través de procesos sincréticos. Pero ¿no son acaso tales procesos un fenómeno desnaturalizador? Falso. Son enriquecedores pues contribuyen a aumentar el juego de las diferencias. Para empezar no hay ninguna forma cultural pura, ni siquiera las religiosas. La cultura es un discurso, un lenguaje, y como tal no tiene principio ni fin y siempre está en transformación, ya que busca constantemente la manera de significar lo que no alcanza a significar. Es verdad que, al ser comparado con otros discursos de importancia —el político, el económico, el social—, el discurso cultural es el que más se resiste al cambio. Su deseo intrínseco, puede decirse, es de conservación, puesto que está ligado al deseo ancestral de los grupos humanos de diferenciarse lo más posible unos de otros. De ahí que podamos hablar de formas culturales más o menos regionales, nacionales, subcontinentales y aun continentales. Pero esto en modo alguno niega la

heterogeneidad de tales formas. Un artefacto sincrético no es una síntesis, sino un significativo hecho de diferencias. Lo que sucede es que, en el *melting-pot* de sociedades que provee el mundo, los procesos sincréticos se realizan a través de una economía en cuya modalidad de intercambio el significativo de allá —el del Otro— es consumido («leído») conforme a códigos locales, ya preexistentes; esto es, códigos de acá. Por eso podemos convenir en la conocida frase de que China no se hizo budista sino que el budismo se hizo chino. En el caso del Caribe, es fácil ver que lo que llamamos cultura tradicional se refiere a un *interplay* de significantes supersincréticos cuyos «centros» principales se localizan en la Europa preindustrial, en el subsuelo aborígen, en las regiones subsaharianas de África y en ciertas zonas insulares y costeras del Asia meridional. ¿Qué ocurre al llegar o al imponerse comercialmente un significativo «extranjero», digamos la música *big-band* de los años 40 o el *rock* de las últimas décadas? Pues, entre otras cosas, aparece el mambo, el chachachá, la bossa nova, el bolero *de feeling*, la salsa y el reggae; es decir, la música del Caribe no se hizo anglosajona sino que ésta se hizo caribeña dentro de un juego de diferencias. Sin duda hubo cambios (otros instrumentos musicales, otros timbres, otros arreglos), pero el ritmo y el modo de expresarse de «cierta manera» siguieron siendo caribeños. En realidad podría decirse que, en el Caribe, lo «extranjero» interactúa con lo «tradicional» como un rayo de luz con un prisma; esto es, se producen fenómenos de reflexión, refracción y descomposición pero la luz sigue siendo luz; además, la cámara del ojo sale ganando, puesto que se desencadenan *performances* ópticas espectaculares que casi siempre inducen placer, cuanto menos curiosidad.

Así, para lo único que sirve caminar, bailar, tocar un instrumento, cantar o escribir «de cierta manera» es para desplazar a los participantes hacia un territorio poético marcado por una estética de placer, o mejor, por una estética de no violencia. Este viaje «de cierta manera», del cual ¿siempre se regresará —como en los sueños— con la incertidumbre de no haber vivido el pasado sino un presente inmemorial, puede ser emprendido por cualquiera clase de *performer*, basta que éste se conecte al ritmo tradicional que flota dentro y fuera de sí, dentro y fuera de los presentes. El vehículo más fácil de tomar es la improvisación, ese hacer algo de repente, sin pensarlo, sin darle

oportunidad a la razón de que se resista a ser raptada por formas más autorreflexivas de la experiencia estética, digamos la ironía. Sí, ya sé, se dirá que el viaje poético está al alcance de cualquier súbdito del mundo. Pero claro que sí, alcanzar lo poético no es privativo de ningún grupo humano; lo que sí es característico de los caribeños es que, en lo fundamental, su experiencia estética ocurre en el marco de rituales y representaciones de carácter colectivo, ahistórico e improvisatorio. Más adelante, en el capítulo dedicado a Alejo Carpentier y Wilson Harris, veremos las diferencias que puede haber en estos viajes en pos del *locus* furtivo de la «caribeñidad».

En todo caso, resumiendo, podemos decir que la *performance* caribeña, incluso el acto cotidiano de caminar, no se vuelve sólo hacia el *performer* sino que también se dirige hacia un público en busca de una catarsis carnavalesca que se propone canalizar excesos de violencia y que en última instancia ya estaba ahí. Quizá por eso las formas más naturales de la expresión cultural caribeña sean el baile y la música populares; quizá por eso los caribeños se destaquen más en los deportes espectaculares (el boxeo, el base-ball, el basketball, el cricket, la gimnasia, el campo y pista, etc.) que en deportes más recogidos, más austeros, donde el espacio para el *performer* es menos visible (la natación) o se encuentra constreñido por la naturaleza o las reglas del deporte mismo, o bien por el silencio que exige el público presente (el tiro, la esgrima, la equitación, el salto de trampolín, el tenis, etc.). Aunque se trata de un deporte aborrecido por muchos, piénsese un momento en la capacidad de simbolizar actuación ritual que ofrece el boxeo: los contendientes bailando sobre la lona, rebotando contra las cuerdas, la elegancia del *jab* y del *side-step*, el sentido decorativo del *bolo-punch* y del *upper-cut*, el ritmo implícito en todo *waving*, los gestos improvisados y teatrales de los boxeadores (las muecas, los ademanes de desafío, las sonrisas desdeñosas), la opción de hacer el papel de villano en un *round* y de caballero en el siguiente, la actuación de los personajes secundarios (el *referee* zafando un clinch, los *seconds* con las esponjas y toallas, el médico que escudriña las heridas, el anunciador en su smoking de fantasía, la mirada atenta de los jueces, el hombre de la campana), y todo eso en un escenario elevado y perfectamente iluminado, lleno de sedas y colores,

la sangre salpicando, el flash de las cámaras, los gritos y silbidos, el dramatismo del *knock-down* (¿se levantará o no se levantará?), el público de pie, los aplausos, el brazo en alto del vencedor. No es de extrañar que los caribeños sean buenos boxeadores y, también, por supuesto, buenos músicos, buenos cantantes, buenos bailarines y buenos escritores.

DE LA LITERATURA AL CARNAVAL

Se podría pensar que la literatura es un arte solitario tan privado y silencioso como una plegaria. Erróneo. La literatura es una de las expresiones más exhibicionistas del mundo. Esto es así porque es un flujo de textos, y pocas cosas hay que sean tan exhibicionistas como un texto. Habría que recordar que lo que escribe un *performer* —la palabra «autor» ha caído justamente en desuso— no es un texto, sino algo previo y cualitativamente distinto: un pre-texto. Para que un pretexto se convierta en texto deben mediar ciertas etapas, ciertos requisitos, cuya enumeración obviaré por razones temáticas y de espacio. Me basta decir que un texto nace cuando es leído por el Otro: el lector. A partir de ese momento el texto y el lector se conectan como una máquina de seducciones recíprocas. En cada lectura el lector seduce al texto, lo transforma, lo hace casi suyo; en cada lectura el texto seduce al lector, lo transforma, lo hace casi suyo. Si esta doble seducción alcanza a ser «de cierta manera», tanto el texto como el lector trascenderán sus límites estadísticos y flotarán hacia el centro des-centrados de lo paradójico. Esta posibilidad de lo imposible, como se sabe, ha sido estudiada minuciosamente por el discurso posestructuralista. Pero el discurso posestructuralista se corresponde con el discurso posindustrial: ambos son discursos propios de la llamada posmodernidad. El discurso caribeño, en cambio, tiene mucho de premoderno; además, para colmo, se trata de un discurso contrapuntístico que visto a la caribeña parecería una rumba, y visto a la europea el flujo perpetuo de una fuga del Barroco, donde las voces se encuentran sin encontrarse jamás. Quiero decir con esto que el espacio «de cierta manera» es explicado por el pensamiento posestructuralista en tanto episteme —por ejemplo, la noción de Derrida de *différence*— mientras que el discurso caribeño, además de ser capaz de

ocuparlo en términos teóricos, lo inunda sobre todo de un flujo poético y vital navegado por Eros y Dionisio, por Ochún y Elegua, por la Gran Madre Arahuaca y la Virgen de la Caridad del Cobre, todos ellos canalizando violencia, violencia esencial y ciega con que chocan las dinámicas sociales caribeñas.

Así, el texto caribeño es excesivo, denso, *uncanny*, asimétrico, entrópico, hermético, pues, a la manera de un zoológico o bestiario, abre sus puertas a dos grandes órdenes de lectura: una de orden secundario, epistemológica, profana, diurna y referida a Occidente —al mundo de afuera—, donde el texto se desenrosca y se agita como un animal fabuloso para ser objeto de conocimiento y de deseo; otra de orden principal, teleológica, ritual, nocturna y revertida al propio Caribe, donde el texto despliega su monstruosidad bisexual de esfinge hacia el vacío de su imposible origen, y sueña que lo incorpora y que es incorporado por éste.

Una pregunta pertinente sería: ¿Cómo se puede empezar a hablar de literatura caribeña cuando su misma existencia es cuestionable? La pregunta, por supuesto, aludiría más que nada al polilingüismo que parece dividir irreparablemente las letras del Caribe. Pero a esta pregunta yo respondería con otra: ¿Es más prudente acaso considerar *Cien años de soledad* como una muestra representativa de la novela española, o la obra de Césaire como un logro de la poesía francesa, o bien a Machado de Assis como un escritor portugués y a Wilson Harris como un escritor inglés que ha dejado su patria para vivir exiliado en Inglaterra? Ciertamente, no. Claro, también se podría argumentar que lo que he dicho no prueba la existencia de una literatura caribeña; que lo que existe en realidad son literaturas locales, escritas desde los distintos bloques lingüísticos del Caribe. Estoy de acuerdo con esa proposición, aunque sólo en términos de una primera lectura. Por debajo de la turbulencia árbol/arbre/tree, etc., hay una isla que se repite hasta transformarse en meta-archipiélago y alcanzar las fronteras transhistóricas más apartadas del globo. No hay centro ni bordes, pero hay dinámicas comunes que se expresan de modo más o menos regular dentro del caos y luego, gradualmente, van asimilándose a contextos africanos, europeos, indoamericanos y asiáticos, hasta el punto en que se esfuman. ¿Cuál sería un buen ejemplo de este viaje a la semilla? El campo literario siempre es

conflictivo (nacionalismos estrechos, resentimientos, rivalidades); el ejemplo no se referirá a un *performer* literario sino a un *performer* político: Martin Luther King. Este hombre llegó a ser caribeño sin dejar de ser norteamericano, y viceversa. Su ancestro africano, los matices de su humanismo, la antigua sabiduría que encierran sus pronunciamientos y sus estrategias, su vocación de improvisador, su capacidad de seducir y ser seducido y, sobre todo, su vehemente condición de soñador (*I have a dream...*) y de auténtico *performer*, constituyen el costado caribeño de su incuestionable idiosincrasia norteamericana. Martin Luther King ocupa y llena el espacio donde lo caribeño se conecta a lo norteamericano, espacio que también puede ser significado por el jazz.

Perservar en el intento de remitir la cultura del Caribe a la geografía — como no sea la del meta-archipiélago— es un proyecto extenuante y apenas productivo. Hay *performers* que nacieron en el Caribe, y no son caribeños por su *performance*; hay otros que nacieron más acá o más allá, y sin embargo lo son. Esto no excluye, como dije, que haya tropismos comunes, y éstos se dejan ver con mayor frecuencia dentro del flujo marino que va de la desembocadura del Amazonas hasta el delta del Mississippi, el cual baña la costa norte de Sudamérica y Centroamérica, el viejo puente de islas arahuaco-caribe, y partes no del todo integradas a la médula tecnológica de Estados Unidos, como son la Florida y la Louisiana; además, habría quizá que contar a Nueva York, ciudad donde la densidad de la población caribeña es cosa notable. Pero, como dije, estas especulaciones geográficas dejan bastante que desear. Los antillanos, por ejemplo, suelen deambular por todo el mundo en busca de centros de «caribeñidad», constituyendo uno de los flujos migratorios más notables de nuestro siglo. La insularidad de los antillanos no los impele al aislamiento, sino al contrario, al viaje, a la exploración, a la búsqueda de rutas fluviales y marinas. No hay que olvidar que fueron hombres de las Antillas quienes construyeron el Canal de Panamá.

Bien, es preciso mencionar al menos algunas de las regularidades comunes que, en estado de fuga, presenta la literatura multilingüística del Caribe. A este respecto pienso que el movimiento más perceptible que ejecuta el texto caribeño es, paradójicamente, el que más tiende a

proyectarlo fuera de su ámbito genérico: un desplazamiento metonímico hacia las formas escénicas, rituales y mitológicas; esto es, hacia máquinas especializadas en producir bifurcaciones y paradojas. Este intento de evadir las redes de la intertextualidad estrictamente literaria siempre resulta, naturalmente, en un rotundo fracaso. A fin de cuentas un texto es y será un texto *ad infinitum*, por mucho que se proponga disfrazarse de otra cosa. No obstante, este proyecto fallido deja su marca en la superficie del texto, y la deja no en tanto trazo de un acto frustrado sino de voluntad de perseverar en la huida. Se puede decir que los textos caribeños son fugitivos por naturaleza, constituyendo un catálogo marginal que involucra el deseo de no violencia. Así tenemos que el *Bildungsroman* caribeño no suele concluir con la despedida de la etapa de aprendizaje en términos de borrón y cuenta nueva; tampoco la estructura dramática del texto caribeño acostumbra a concluir con el orgasmo fálico del clímax, sino con una suerte de coda que, por ejemplo, en el teatro popular cubano era interpretada por un *finale* de rumba con toda la compañía. Si tomamos las novelas más representativas del Caribe vemos que en ellas el discurso de la narración es interferido constantemente, y a veces casi anulado, por formas heteróclitas, fractales, barrocas o arbóreas, que se proponen como vehículos para conducir al lector y al texto al territorio marginal e iniciático de la ausencia de la violencia.

Todo esto se refiere, sin embargo, a una primera lectura del texto caribeño. Una relectura supondría detenernos en los ritmos propios de la literatura del Caribe, Aquí pronto se constatará la presencia de varias fuentes rítmicas: Indoamérica, África, Asia y Europa. Ahora bien, como se sabe, el juego polirrítmico que constituyen los ritmos cobrizos, negros, amarillo y blancos (una manera convencional de diferenciarlos) que provienen de estas fuentes, ha sido descrito y analizado de los modos más diversos y a través de las más variadas disciplinas. Claro, nada de eso se hará aquí. En este libro sólo se hablará de algunas regularidades que se desgajan del *interplay* de estos ritmos. Por ejemplo, los ritmos blancos, en lo básico, se articulan binariamente; es el ritmo de los pasos en la marcha o en la carrera, de la territorialización; es la narrativa de la conquista y la colonización, de la producción en serie, del conocimiento tecnológico, de

las computadoras y de las ideologías positivistas; por lo general son ritmos indiferentes a su impacto social; ritmos narcisistas, obsesionados por su propia legitimación, que portan culpa, alienación y signos de muerte, lo cual ocultan proponiéndose como los mejores ritmos habidos y por haber. Los ritmos cobrizos, negros y amarillos, si bien diferentes entre sí, tienen algo en común: pertenecen a Pueblos del Mar. Estos ritmos, al ser comparados con los anteriores, aparecen como turbulentos y erráticos, o, si se quiere, como erupciones de gases y de lava que vienen de un estrato elemental, todavía en formación; por lo tanto son ritmos sin pasado, o mejor, ritmos cuyo pasado está en el presente y que se legitiman por ellos mismos. (El tema volverá a tocarse en el capítulo 4). Podría pensarse que hay una contradicción irremediable entre ambas clases de ritmos, y en efecto así es, pero sólo dentro de los márgenes de una primera lectura. La dialéctica de tal contradicción nos llevaría al momento de la síntesis: el ritmo mestizo, el ritmo mulato. Pero una relectura pondría en evidencia que el mestizaje no es una síntesis, sino más bien lo contrario. No puede serlo porque nada que sea ostensiblemente sincrético constituye un punto estable. El elogio del mestizaje, la solución del mestizaje, no es originaria de África ni de Indoamérica ni de ningún Pueblo del Mar. Se trata de un argumento positivista y logocéntrico, un argumento que ve en el blanqueamiento biológico, económico y cultural de la sociedad caribeña una serie de pasos sucesivos hacia el «progreso», y por lo tanto se refiere a la conquista, la esclavitud, la neocolonización y la dependencia. Dentro de las realidades de la relectura, el mestizaje no es más que una concentración de diferencias, un ovillo de dinámicas obtenido por vía de una mayor densidad del objeto caribeño, como se vio en el caso de la Virgen del Cobre, que dicho sea de paso es conocida como «la Virgen Mulata». Entonces, en un instante dado de la relectura, las oposiciones binarias Europa/Indoamérica, Europa/África y Europa/Asia no se resuelven en la síntesis del mestizaje, sino que se disuelven en ecuaciones diferenciales sin solución, las cuales repiten sus incógnitas a lo largo de las edades del meta-archipiélago. La literatura del Caribe puede leerse como un texto mestizo, pero también como un flujo de textos en fuga en intensa diferenciación consigo mismos y dentro de cuya compleja coexistencia hay vagas regularidades, por lo general paradójicas.

El poema y la novela del Caribe no son sólo proyectos para ironizar un conjunto de valores tenidos por universales; son, también, proyectos que comunican su propia turbulencia, su propio choque y vacío, el arremolinado *black hole* de violencia social producido por la encomienda, la plantación, la servidumbre del *coolie* y del hindú; esto es, su propia Otredad, su asimetría periférica con respecto a Occidente.

Así, la literatura caribeña no puede desprenderse del todo de la sociedad multiétnica sobre la cual flota, y nos habla de su fragmentación e inestabilidad: la del negro que estudió en Londres o en París, la del blanco que cree en el vudú, la del negro que quiere encontrar su identidad en África, la del mulato que quiere ser blanco, la del blanco que ama a una negra y viceversa, la del negro rico y el blanco pobre, la de la mulata que pasa por blanca y tiene un hijo negro, la del mulato que dice que las razas no existen... Añádanse a estas diferencias las que resultaron —y aún resultan en ciertas regiones— del choque del indoamericano con el europeo y de éste con el asiático. Finalmente, agréguese el inestable régimen de relaciones que, entre alianzas y combates sin cuartel, acercan y separan la etnología del aborígen y del africano, del asiático y del aborígen, del africano y del asiático. En fin, para qué seguir. ¿Qué modelo de las ciencias del hombre puede predecir lo que va a suceder en el Caribe el año próximo, el mes próximo, la semana próxima? Se trata, como se ve, de una sociedad imprevisible originada en las corrientes y resacas más violentas de la historia moderna, donde las diferencias de sexo y de clase son sobrenadadas por las de índole etnológica. (El tema continúa en el capítulo 6.) Y sin embargo, reducir el Caribe a la sola cifra de su inestabilidad sería también un error; el Caribe es eso y mucho más, incluso mucho más de lo que se hablará en este libro. En todo caso, la imposibilidad de poder asumir una identidad estable, ni siquiera el color que se lleva en la piel, sólo puede ser reconstruida por la posibilidad de ser «de cierta manera» en medio del ruido y la furia del caos. Para esto la ruta más viable a tomar, claro está, es la del meta-archipiélago mismo; sobre todo los ramales que conducen a la hagiografía semipagana del medioevo y a las creencias africanas. Es en este espacio donde se articula la mayoría de los cultos del Caribe, cultos que por su naturaleza desencadenan múltiples expresiones populares: mito, música, danza, canto, teatro. De ahí

que el texto caribeño, para trascender su propio claustro, tenga que acudir a estos modelos en busca de rutas que conduzcan, al menos simbólicamente, a un punto extratextual de ausencia de violencia sociológica y de reconstitución síquica del Ser. Estas rutas, irisadas y transitorias como un arco iris, atraviesan aquí y allá la red de dinámicas binarias tendida por Occidente. El resultado es un texto que habla de una coexistencia crítica de ritmos, un conjunto polirrítmico cuyo ritmo binario central es des-centrado cuando el *performer* (escritor/lector) y el texto intentan escapar «de cierta manera».

Se dirá que esta coexistencia es falsa, que al fin y al cabo se viene a parar en un sistema formado por la oposición Pueblo del Mar/Europa y sus derivadas históricas. Una relectura de este punto, sin embargo, tendría consecuencias más imaginativas. Las relaciones entre los Pueblos del Mar y Occidente, como toda relación de poder, no es sólo antagónica. Por ejemplo, en el fondo, todo Pueblo del Mar quiere ocupar el sitio que ocupa en la geografía, pero también quisiera ocupar el sitio de Occidente, y viceversa. Dicho de otro modo: todo Pueblo del Mar, sin dejar de serlo, quisiera en el fondo tener una máquina industrial, de flujo e interrupción; quisiera estar en el mundo de la teoría, de la ciencia y la tecnología. Paralelamente, el mundo que hizo la Revolución Industrial, sin dejar de serlo, quisiera a veces estar en el lugar de los Pueblos del Mar, donde estuvo alguna vez; quisiera vivir inmerso en la naturaleza y en lo poético, es decir, quisiera volver a poseer una máquina de flujo y de interrupción a la vez. Las señales de la existencia de esta doble paradoja del deseo están por dondequiera —el *New Age Movement* y el régimen de vida natural en Estados Unidos y Europa; los planes de industrialización y el gusto por lo artificial del Tercer Mundo—, y a este contradictorio tema volveré en el último capítulo. Así las cosas, las oposiciones máquina teórica/máquina poética, máquina epistemológica/máquina teológica, máquina de poder/máquina de resistencia, y otras semejantes, distarían mucho de ser polos coherentes y fijos que siempre se enfrentan como enemigos. En realidad la supuesta unidad de estos polos estaría minada por la presencia de toda una gama de relaciones no necesariamente antagónicas, lo cual abre una compleja e inestable forma de estar que apunta al vacío, a la falta de algo, a la

insuficiencia repetitiva y rítmica que es a fin de cuentas el determinismo más visible que se dibuja en el Caribe.

Por último, quisiera dejar claro que el hecho de emprender una relectura del Caribe no da licencia para caer en idealizaciones. En primer lugar, como viera Freud, la tradición popular es también, en última instancia, una máquina no exenta de represión. Ciertamente no es una máquina tecnológico-positivista indiferente a la conservación de ciertos vínculos sociales, pero en su ahistoricidad perpetúa mitos y fábulas que pretenden legitimar la ley patriarcal y ocultan la violencia inherente a todo origen sociológico. Más aún —siguiendo el razonamiento de René Girard—, podemos convenir en que el sacrificio ritual de las sociedades simbólicas implicaba un deseo de conjurar violencia pública, pero tal deseo era emitido desde la esfera de poder y perseguía objetivos de control social.

En segundo término, la coexistencia crítica de que se ha hablado suele desencadenar las formas culturales más impredecibles y diversas. Una isla puede, en un momento dado, acercar o alejar componentes culturales de diversa procedencia con el peor de los resultados posibles —lo cual, por suerte, no es la regla— mientras en la isla contigua el bullente y constante *interplay* de espumas transcontinentales genera un producto afortunado. Esta circunstancia azarosa hace, por ejemplo, que el grado de africanización de cada cultura local varíe de isla a isla, y que el impacto aculturador de la Plantación se manifieste asimétricamente.

Por lo demás, el texto caribeño muestra los rasgos de la cultura supersincrética de donde emerge. Es, sin duda, un consumado *performer* que acude a las más aventuradas improvisaciones para no dejarse atrapar por su propia textualidad. (Remito al lector al capítulo 7.) En su más espontánea expresión puede referirse al carnaval, la gran fiesta del Caribe que se dispersa a través de los más variados sistemas de signos: música, canto, baile, mito, lenguaje, comida, vestimenta, expresión corporal. Hay algo poderosamente femenino en esta extraordinaria fiesta: su condición de flujo, su difusa sensualidad, su fuerza generativa, su capacidad de nutrir y de conservar (jugos, primavera, polen, lluvia, simiente, espiga, sacrificio ritual, son palabras que vienen a instalarse). Piénsese en el despliegue de los bailadores, los ritmos de la conga o de la samba, las máscaras, los

encapuchados, los hombres vestidos y pintados como mujeres, las botellas de ron, los dulces, el confeti y las serpentinas de colores, el barullo, la bachata, los pitos, los tambores, la corneta y el trombón, el piropo, los celos, la trompetilla y la mueca, el escupitajo, la navaja que corta la sangre, la muerte, la vida, la realidad al derecho y al revés, el caudal de gente que inunda las calles, que ilumina la noche como un vasto sueño, una escolopendra que se hace y se deshace, que se enrosca y se estira bajo el ritmo del ritual, que huye del ritmo sin poder escapar de éste, aplazando su derrota, hurtando el cuerpo y escondiéndose, incrustándose al fin en el ritmo, siempre en el ritmo, latido del caos insular.

PARTE I
LA SOCIEDAD

I

DE LA PLANTACIÓN A LA PLANTACIÓN

En el pueblo de El Caney, en las cercanías de Santiago de Cuba, hay un conjunto de ruinas que corona la altura más importante del lugar. Se trata del viejo fuerte El Vizo, arrasado por la artillería en los últimos días de la Guerra de Independencia (1895-98). Allí, bajo los muros baqueteados por la metralla, puede verse una tarja de bronce que rinde homenaje al valor del general Vara del Rey, quien, sin acogerse a los beneficios de una capitulación honrosa, defendió obstinadamente la posición hasta caer entre el puñado de hombres a que había sido reducido su tropa. La tarja y sus palabras de reconocimiento, así como los trabajos de restauración que hacen posible el acceso hasta la misma torre del reducto, son muestras de la admiración de los cubanos ante su conducta.¹ Nada más natural si hubiera muerto combatiendo contra España. Pero no fue así. Vara del Rey fue un militar severo y duro que peleó hasta el final por prolongar, siquiera una hora más, la dominación española sobre aquella cota fortificada de la Sierra Maestra, acosada por tropas cubanas y norteamericanas.

Gestos de esta naturaleza no abundan en el mundo, y mucho menos en los países no caribeños de la América Latina, donde aún subsiste, desde el tiempo de las guerras patrióticas, cierto resentimiento hacia lo español. En el Caribe, sin embargo, la gente ha conservado como profundamente suyos los muros de piedra que dan fe de su pasado colonial, incluso los más cuestionables, como sucede con el fuerte El Vizo. En realidad puede decirse

que no hay ciudad del Caribe hispánico que no rinda un verdadero culto a sus castillos y fortalezas, a sus cañones y murallas, y por extensión a la parte «vieja» de la ciudad, como sucede con el Viejo San Juan y La Habana Vieja. Allí el edificio colonial es visto con una rara mezcla de respeto y familiaridad. Posee un prestigio un tanto secreto, que viene de atrás, algo semejante al que suscita en los niños el gran escaparate de la abuela.

Esto no puede menos de llamar la atención por cuanto la colonización española en América no fue mejor que otras, y si se consultan las páginas de cualquier historia local, se le echará en cara haber sido autoritaria en lo civil, monopolista en el comercio, intolerante en la religión, esclavista en la producción, beligerante hacia las corrientes reformista y discriminadora con respecto al indio, al mestizo, al negro, al mulato e incluso al criollo hijo de peninsulares.

No obstante, ya se verá, el cuadro colonial español en el Caribe presentó diferencias sustanciales con relación al esquema predominante en los territorios continentales, sobre todo en los grandes virreinos de la Nueva España y el Perú. Estas diferencias surgieron en el proceso de adaptación colonial del poder metropolitano a condiciones geográficas, demográficas, económicas, sociales y culturales que ejercían su acción de manera específica en el área insular del Caribe y, en menor grado, en la angosta zona costera de Tierra Firme. Quiero decir con esto que el Caribe ibérico es parte de la América Latina, pero también parte de una región considerablemente más compleja, caracterizada por su importancia comercial y militar, por el pluralismo lingüístico y etnológico, y por el carácter repetitivo de la Plantación.

Por otro lado, aunque tales características ayudan a los propósitos de una definición, el hecho de que Inglaterra, Francia y Holanda —en menor escala Suecia y Dinamarca— llegaran allí mucho después que España y Portugal, y sobre todo, que orientaran sus respectivas economías por los caminos más radicales del capitalismo, a diferencia de las naciones ibéricas, contribuyó a darle al Caribe colonial un aspecto heterogéneo. De manera que si bien se constatan ciertas regularidades comunes, cimentadas por experiencias más o menos compartidas —conquista europea, desaparición o repliegue del aborigen, esclavitud africana, economía de plantación, inmigraciones de

asiáticos, rígida y prolongada dominación colonial—, es evidente la existencia de factores que le restan coherencia a la área.

El testimonio de los numerosos viajeros al Caribe suele aportar una valiosa información a efectos de precisar diferencias entre los distintos bloques de territorios coloniales. A finales del siglo pasado el historiador James Anthony Froude comentaba:

Kingston es la mejor de nuestras sociedades en las Indias Occidentales, y Kingston no tiene siquiera un buen edificio. La Habana es una ciudad de palacios, una ciudad de calles y plazas, de columnatas y torres, de iglesias y monasterios. Nosotros los ingleses hemos construido en estas islas como si fuéramos visitantes de paso [...] Los españoles construyeron como en Castilla; construyeron con el mismo material, la piedra blanca de cantería que encontraron tanto en el Nuevo Mundo como en el Viejo. Los palacios de los nobles en La Habana, la residencia del gobernador, son reproducciones de Burgos y Valladolid [...] Y trajeron con ellos sus leyes, sus costumbres, sus instituciones, su credo, sus órdenes religiosas, sus obispos y su Inquisición.

Sin entrar de momento a detallar las causas de esta visible diferencia económica, social y cultural entre la primera ciudad de una colonia española del Caribe y la de cualquier isla vecina administrada por Inglaterra, expongo a continuación un juicio de signo contrario; esto es, la impresión de que entre los distintos bloques coloniales hay rasgos de importancia que les son comunes. Dice Père Labat:

He viajado por todas partes de este mar vuestro de los caribes, de Haití a Barbados, a Martinica y Guadalupe, y sé de lo que hablo [...] Todos vosotros estáis juntos en el mismo bote, navegando en el mismo incierto mar [...] la nacionalidad y la raza no son importantes, apenas pequeñas y débiles etiquetas comparadas con el mensaje que el espíritu me trae; y éste es, el lugar y el predicamento que la Historia os ha impuesto [...]

Lo vi primero en la danza [...] el merengue en Haití, el beguine en Martinica, y hoy escucho, dentro de mi viejo oído, el eco de los calypsoes de Trinidad, Jamaica, St. Lucia, Antigua, Dominica y la legendaria Guyana [...] No es accidental que el mar que separa vuestras tierras no establece diferencias en el ritmo de vuestros cuerpos.

Independientemente de los matices entrañables de este texto, es interesante ver cómo Labat, sagaz observador, esboza a finales del siglo XVII la hipótesis de una comunidad cultural caribeña —expresada por vía de la música, el canto, la danza y el ritmo— más allá de las fronteras lingüísticas y políticas impuestas por los distintos poderes coloniales. Es decir, mientras Froude dirige su atención a las diferencias, Labat se deja ganar por las semejanzas.

Es precisamente la desigual lectura de estas diferencias y semejanzas, o si se quiere de estas fuerzas centrífugas y centrípedas que actúan en el Caribe, lo que ha llevado a los investigadores de la región a tomar posiciones en torno al eje unidad/diversidad, sobre todo desde la perspectiva de la cultura. Hay que reconocer, sin embargo, que —además de la violencia restrictiva que impone todo enfoque binario— la escasez de estudios comparativos que trasciendan una misma zona lingüística, y de investigaciones de carácter multidisciplinario o global, dificulta un juicio más o menos objetivo al respecto. Por otra parte, la presencia en el pasado de fuertes economías de plantación en el nordeste del Brasil y en el sur de Estados Unidos no facilita la delimitación clara del área. Tampoco se debe pasar por alto la dificultad que plantea la explotación escalonada de la región, obstáculo que ha sugerido un método comparativo que acuda al cotejo no sincrónico de la información socioeconómica.⁴ De este modo se podría comparar la sociedad cubana del siglo XIX, ya dominada por la economía de plantación, con la de Saint-Domingue del siglo XVIII, y cualquiera de las dos con la de Barbados en los finales del siglo XVII, cuando la expulsión de los holandeses del Brasil difunde allí la más novedosa tecnología azucarera de la época. El hecho de que este método haya sido propuesto y convalidado en el seno de la comunidad de especialistas que estudia la región es muy significativo. Propone la Plantación como parámetro para analizar el Caribe, al tiempo que habla de los efectos contradictorios (o vacíos) que su repetición ha imprimido a todo el área. Así, poniendo un poco de imaginación de nuestra parte, el Caribe podría ser visto también como una figura de bordes difusos que combina

líneas rectas y curvas, digamos, una galaxia en espiral en desplazamiento hacia «afuera» —el universo— que despliega y dobla su propia historia hacia «adentro».

En todo caso habría que concluir que, a pesar del cuadro de dificultades que encuentra el estudio de la región, siempre se puede recurrir a alguno de los tres tipos generales de lectura que el Caribe propone en la actualidad; esto es, la lectura unificadora de Labat, la lectura diferenciadora de Froude, y la lectura tipo Vía Láctea de Caos, donde se detectan regularidades dinámicas —no resultados— dentro del des-orden que existe más allá del mundo de líneas predecibles.⁵ Pienso que los tres puntos de vista son válidos, y que cada uno de ellos constituye el camino más viable para examinar ciertos aspectos del discurso caribeño. Aquí, en este libro, la actitud que se enfatiza es la del lector tipo Caos, pero sin ánimo de negar o reprimir la validez de otras lecturas. Si se me reprochara el tener una posición demasiado ecléctica al respecto, respondería que sí, que tal vez sea cierto, pero que no soy el único en tenerla, y me remitiría al capítulo 4 de este libro, donde se habla de Fernando Ortiz y de su posición típicamente caribeña ante el pensamiento científico-social moderno.

La complejidad que la repetición de la Plantación —cada caso diferente— trajo al Caribe fue tal que los mismos caribeños, al referirse a los procesos etnológicos derivados del descomunal choque de razas y culturas que ésta produjo, hablan de sincretismo, aculturación, transculturación, asimilación, deculturación, indigenización, criollización, mestizaje cultural, cimarronaje cultural, misceginación cultural, resistencia cultural, etc. Lo cual ilustra no sólo la repetición de estos procesos sino también, sobre todo, las diferentes posiciones o lecturas desde las cuales pueden examinarse.

Aquí, en este capítulo, no me pongo a sugerir algún modelo para armar el Caribe. Mi único propósito es realizar una suerte de viaje de revisitación, o mejor, de escrutinio, hacia puntos que, por estar dentro del discurso caribeño, suelen ser de interés para los que gustan de leer los códigos culturales de la región. Uno de estos puntos es la polémica entre los que opinan que en el Caribe las fuerzas centrípedas dominan sobre las centrífugas y los que piensan lo contrario; esto es, la vieja polémica

unidad/diversidad. Entre los últimos se encuentra el historiador dominicano Moya Pons, cuyo juicio sobre el particular es el siguiente:

Para la mayoría de la población del área, hablar del Caribe sólo tiene significado como algo que es conveniente para las clases de geografía. Para la mayor parte de los pueblos de la región, el Caribe no existe como comunidad viva, con aspiraciones e intereses comunes. En la práctica, parece más sensato pensar en varios Caribes que coexisten unos junto a los otros. Aunque se dice con frecuencia que las economías locales siguen un mismo modelo, la realidad es que tanto la cultura como las estructuras sociales varían considerablemente, y los estilos de vida y los comportamientos políticos difieren entre sí.

Pienso que hay mucho de cierto en las palabras de Moya Pons.

Un haitiano o un martiniqueño se sienten más cerca de Francia que de Jamaica, y un puertorriqueño se identifica mejor con Estados Unidos que con Surinam. Además, para mí es evidente que el panorama cultural del Caribe es sumamente heterogéneo. ¿Cómo es posible entonces asegurar que existe una cultura caribeña?

Aunque parezca contradictorio, creo que la ruta más rápida para llegar a definir alguna forma sustancial de «caribeñidad» no es la de la cultura. Quizá fuera más productivo tomar primero, por ejemplo, la que propone Sidney W. Mintz:

Para empezar, es incorrecto referirse al Caribe como «área cultural», si por ello entendemos un cuerpo común de tradiciones históricas. Los muy diversos orígenes de las poblaciones caribeñas; la compleja historia de las imposiciones culturales europeas; y la ausencia en la mayoría de tales sociedades de una verdadera continuidad de la cultura del poder colonial ha resultado en un cuadro cultural muy heterogéneo. Y sin embargo las sociedades del Caribe —tomando la palabra «sociedad» para referirme a formas de estructura social y organización social— presentan similitudes que bajo ningún concepto pueden atribuirse a una mera coincidencia. Probablemente sería más correcto (aunque formalmente difícil de manejar) referirse al Caribe como «societal area», considerando que sus sociedades componentes comparten probablemente muchos más rasgos socio-estructurales que culturales.

A continuación, Mintz ofrece un ensayo que ha llegado a ser un texto clásico en la bibliografía sobre el Caribe, no tanto por lo innovador como por lo articulados. Después de considerar las diferencias que observa en el área, Mintz llega a la conclusión de que la gran mayoría de las naciones caribeñas presenta estructuras socioeconómicas paralelas, entre sí, las cuales fueron determinadas por un mismo fenómeno concurrente: la plantación. Esto es, independientemente de que la economía de plantación existiese en otras zonas del continente americano, es sólo en la región del Caribe donde sus dinámicas conforman un tipo de inestabilidad socioeconómica cuya morfología se repite, alcanzando más o menos vigencia desde los tiempos coloniales hasta la actualidad. De ahí que, por vía de este juicio, el Caribe pueda ser definido como *societal area*.

Sin entrar ahora a discutir con más detalle esta manera de ver el Caribe, pienso que hay que convenir con Mintz en que la plantación parece ser imprescindible para estudiar las sociedades del área. En mi opinión, sin embargo, la plantación podría resultar un parámetro aún más útil; podría servir de telescopio para observar los cambios y las continuidades de la galaxia Caribe a través de los lentes de múltiples disciplinas; a saber: la economía, la historia, la sociología, la ciencia política, la antropología, la etnología, la demografía, así como a través de innumerables prácticas, que van desde las comerciales a las militares, desde las religiosas hasta las literarias. Pienso que el fenómeno de la llegada y la multiplicación de las plantaciones, por sí solo, es el de mayor importancia histórica que ha ocurrido en el Caribe, hasta el punto de que, si no hubiera sucedido, quizá las islas de la región fueran hoy réplicas en miniatura —al menos en términos demográficos y etnológicos— de las naciones europeas que las colonizaron.

Creo, en efecto, que una de las maneras más razonables de explicar las diferencias regulares que apreciamos en el área es a partir de la plantación; más aún, pienso que su presencia repetitiva puede tomarse para establecer diferencias con respecto al propio Caribe y a Europa, África, Asia, Norteamérica y Sudamérica. Creo que más allá de su naturaleza —azúcar,

café, tabaco, algodón, índigo, etc.—, más allá de la potencia colonialista que la haya fomentado, más allá de la época en que constituyó la economía dominante en una u otra colonia, la plantación resulta uno de los principales instrumentos para estudiar el área, si no el de mayor importancia. Esto es así porque el Caribe, en una medida sustancial, fue modelado por Europa para la plantación, y las coincidencias históricas de tipo general que muestran los distintos territorios de la región aparecen casi siempre ligadas a ese destino. Por tales razones, parecería prematuro opinar sobre si existe o no una cultura caribeña antes de repasar las circunstancias que rodearon el desarrollo de la economía de plantación y su impacto en las superficies socioculturales del área, hasta organizar el discurso de la Plantación.⁸

LA ESPAÑOLA: PRIMERAS PLANTACIONES

Es curioso que un hombre como Froude, historiador en viaje de observación política por el Caribe y representante de los intereses conservadores del Imperio Británico, haya censurado a sus compatriotas por no actuar en las West Indies tan «civilizadamente» como los españoles de Cuba. Al parecer no cayó en la cuenta de que las ostensibles diferencias que veía entre Kingston y La Habana no se debían del todo a factores cívicos o administrativos, sino también a fenómenos económico-sociales que habían repercutido de modo asimétrico en ambas ciudades. El principal de ellos, a mi manera de ver, fue la Plantación, y la asimetría de que hablo se deriva del lapso de tiempo —alrededor de un siglo— que medió entre el advenimiento de ésta en Jamaica y su configuración tardía en Cuba. Pero de todo esto se hablará un poco más adelante, ahora pasemos a recordar el contexto dentro del cual surgieron las más tempranas plantaciones de América.

Las primeras plantaciones fueron fomentadas en La Española hacia la segunda década del siglo XVI. Tanto Bartolomé de Las Casas como Fernández de Oviedo dan cuenta en sus respectivas *Historias* del florecimiento de los ingenios azucareros, al tiempo que ofrecen curiosos datos sobre los inicios de la manufactura. A diferencia de otras iniciativas económicas, las plantaciones de La Española surgieron un tanto

azarosamente en la propia localidad. Lo hicieron en un momento de crisis, cuando agotada la isla de indios y de oro era abandonada en masa por los colonos, incitados por la fiebre de los nuevos descubrimientos y el llamado a la riqueza que llegaba de México. Los que por alguna u otra razón renunciaron a dejar la colonia, comenzaron a imaginar empresas que les permitieran subsistir allí. Los primeros proyectos hoy nos mueven a risa — utilizar el carapacho de las grandes tortugas para hacer y exportar escudos de guerra, o bien sembrar arboledas de cañafistolos para inundar España de la sustancia purgante de sus vainas—, pero alguien se acordó de la caña de azúcar traída a la isla por Colón, y empezó a obtener mieles y azúcar mascabado en máquinas rudimentarias. Los detalles de esta génesis y sus extraordinarias implicaciones literarias se ofrecen en el próximo capítulo. Aquí basta con decir que muy pronto la Corona patrocinó el desarrollo de las plantaciones de azúcar con préstamos, moratorias de deudas, exenciones de gravámenes, equipamiento manufacturero, asesoramiento técnico y, sobre todo, autorizando crecientes introducciones de esclavos africanos para garantizar su funcionamiento. Habría que añadir, no obstante, que si bien estas plantaciones fueron obra de la iniciativa de los colonos de La Española, los primeros prototipos habían surgido en el Levante, cerca de tres siglos atrás, moviéndose hacia el Oeste en la medida que se perfeccionaban y se ajustaban a las prácticas mercantiles ibéricas. En realidad, puede decirse que el último oro de la Española fue beneficiado a través de un modelo de explotación y de organización del trabajo bastante cercano al de las plantaciones atlánticas.⁹

Alentado y protegido el desarrollo de plantaciones por la Corona —que veía en ellas un medio de fijar a los colonos a la tierra—, éstas se extendieron con relativa rapidez. Las cañas se molían en dos tipos de ingenios: el *trapiche* (movido por fuerza animal) y el *ingenio poderoso* (movido por fuerza hidráulica). Las exportaciones de azúcar a Sevilla comienzan en 1517 con una modesta «caxeta». No obstante, cinco años más tarde llega de La Española una nave cargada con 2.000 arrobas, y en 1525 ya se habla de «tres naos cargadas de panes de azúcar». En 1542 las exportaciones de la isla alcanzaban la cifra de 1.200 toneladas largas, suma importante para la época,¹⁰ Pronto el número de ingenios en La Española

creció de tal manera que el famoso Alcázar de Toledo fue construido con el dinero recaudado mediante un impuesto sobre el azúcar que de la isla llegaba a Sevilla.

Con respecto a otras colonias del Caribe que habían seguido el ejemplo de La Española, se habla de treinta ingenios en Jamaica en 1523, y de diez en Puerto Rico, los cuales —trapiches en su gran mayoría— producían unas 170 toneladas. También se sabe que hacia la segunda mitad del siglo XVI las exportaciones de Cuba alcanzaban un promedio anual de 460 toneladas.¹¹

Pero la plantación azucarera no podía ir mucho más allá en aquellos tiempos. El costo de un ingenio siempre fue muy alto. Los historiadores de Indias hablan de ingenios poderosos de hasta cuarenta y cincuenta mil ducados. Basta decir que con la venta de uno de ellos se costeó la fundación de la segunda universidad de Santo Domingo. Añádase a esto que el precio de un esclavo oscilaba entonces alrededor de los cien ducados, requiriéndose no menos de 120 esclavos para realizar las tareas de un ingenio poderoso. Por otro lado, la demanda europea de azúcar en el siglo XVI era bastante reducida, y la oferta en el mercado crecía sin cesar. Además de los azúcares producidos en la Península y en otras colonias no americanas, tanto de España como de Portugal, hay que tener en cuenta que el ingenio pasó muy pronto de las Antillas a Tierra Firme. En 1531 Hernán Cortés tenía en México tres ingenios de envergadura, y en 1560 el Perú comenzó sus exportaciones de azúcar a Sevilla. En el Brasil la manufactura azucarera, fundada en 1533, había crecido tanto que en 1584 existían más de sesenta grandes plantaciones con una producción total de 2.000 toneladas, necesitándose para su exportación a Lisboa los servicios de cuarenta barcos. La competencia mercantil se hacía tan aguda que las Canarias, con fletes mucho más baratos que los de América, tuvo que demoler gran parte de sus cañaverales para dedicarse a la producción de vinos. De modo que al rayar el siglo XVII la fabricación de azúcar no era ya el negocio que había sido, y mucho menos en las Antillas. Es hacia esa época cuando puede hablarse de una primera y prolongada recesión azucarera, con la consiguiente pérdida de interés por parte de la Corona en continuar protegiendo la manufactura. Claro, en esto no puede desestimarse el hecho de que la minería en México y en Perú, a los ojos de España, venía a ser algo así como una industria para

producir monedas, en la cual las inversiones de capital eran mínimas y cuyo costo de operación era casi gratuito al contarse allí con la servidumbre del indio. Resultaba lógico para el pensamiento español de la época no continuar invirtiendo recursos destinados al azúcar en las condiciones de un mercado cada vez más competitivo. También hay que tener en cuenta el apego de la Corona a las instituciones feudales, y su política de mantener a raya la incipiente gestión capitalista de los grupos comerciales y manufactureros, sobre todo en ultramar. Estas causas, entre otras, influyeron para que las plantaciones de las Antillas languidecieran. En lo que toca a las islas españolas, no podrá hablarse de un auge azucarero hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cuando un conjunto de factores propició la llegada de la plantación moderna, según modelos preexistentes puestos a funcionar por Holanda, Inglaterra y Francia en sus posesiones caribeñas.

Sin embargo, el breve y modesto *boom* azucarero de las Antillas españolas en el siglo XVI marcó indeleblemente a la sociedad de las islas. Según Las Casas, en 1516 surge el primer trapiche en La Española, y la demanda de esclavos no se hace esperar. Así, en 1518 España da inicio a la trata en gran escala de esclavos africanos al conceder una *licencia* para distribuir 4.000 negros en cuatro años, 2.000 de ellos con destino a La Española. En 1523 se repite el contrato, y en 1528 se vuelve a repetir. En 1540, generalizada ya la práctica plantadora, Las Casas estima el número de esclavos en esta isla en unos 30.000, y da la cifra de 70.000 para el resto de las colonias. Aun en el caso de que los números de Las Casas hayan sido exagerados, se da por seguro que en la segunda mitad del siglo la presencia demográfica del negro en las Antillas era bastante mayor que la de los colonos blancos. Es interesante ver cómo Las Casas observa con agudeza que, a diferencia de los primeros negros que se trajeron a La Española, los que trabajaban ahora en las plantaciones de azúcar morían rápidamente debido a la dureza de las labores. El carácter represivo propio del sistema pasó enseguida a la esfera de la administración colonial, lo cual explica la crueldad de las medidas punitivas tomadas contra los esclavos de Diego Colón a raíz de su rebelión en 1522. Es curioso constatar dentro del corto período de bonanza azucarera en La Española la aparición de ciertas constantes que alcanzaron su punto crítico siglos más tarde, cuando el

sistema de plantaciones logró transformar la sociedad colonial del Caribe, de modo más o menos generalizado, en lo que llamamos sociedad de plantación o, simplemente, la Plantación. Por ejemplo, el ciclo que se refiere al esclavo: demanda, compra, trabajo, desgaste, fuga, palenque, rebelión, represión y reemplazo. Esto da una idea de la veloz dinámica y del intenso grado de explotación propio de la máquina plantación. También se observa en las tempranas plantaciones del Nuevo Mundo una característica común: los ingenios azucareros, casi sin exclusión, pertenecen a los funcionarios de la Corona y a los miembros más encumbrados de la sociedad colonial. ¿De quiénes eran los ingenios poderosos de La Española? De Diego Colón, virrey; de Cristóbal de Tapia, veedor; de Esteban de Pasamonte, tesorero; de Diego Caballero de la Rosa, regidor de Santo Domingo; de Juan de Ampieza, factor de los Reyes Católicos; de Antonio Serrano, regidor de Santo Domingo; de Alonso de Ávila, contador de la Corona; de Alonso de Peralta, chantre de la catedral; de Francisco de Tapia, alcaide de la fortaleza de Santo Domingo, etc... Oviedo, en su *Historia general*, da detalles suficientes para poder afirmar que estos grandes ingenios pasaron de padres a hijos, constituyéndose así una incipiente oligarquía azucarera que reunía el poder económico, el poder político y el poder social. En Tierra Firme ocurrió lo mismo; ya se vio que Cortés poseía tres ingenios en México, y hay que señalar que en el Brasil la manufactura azucarera se originó con el ingenio del gobernador de la Capitanía de San Vicente.

La concentración del poder azucarero en manos de los funcionarios reales o de la colonia se explica porque ellos eran los únicos que tenían el capital y la influencia suficientes para emprender tal empresa, la cual no sólo suponía una gran inversión de dinero, sino también contactos en la corte para obtener préstamos, moratorias, maquinarias, tierras, técnicos y, sobre todo, esclavos. Así, las primeras plantaciones del Nuevo Mundo sentaron las bases para la constitución de una sociedad colonial de tipo oligárquico, dependiente de los monopolios comerciales de la Corona, incluyendo la trata de esclavos. Esto, como pronto se verá, habría de tener un impacto tremendo en cuanto a condicionar qué zonas geográficas y localidades, y qué tipos de economía y estratos sociales, actuarían como principales superficies generativas de la cultura criolla.

FORMACIÓN DE LA CULTURA CRIOLLA

Hacia finales del siglo XVI, cuando el azúcar entraba en el período de retroceso —lo cual detuvo la marcha acelerada hacia la Plantación—, una nueva economía se iba ofreciendo como salida a los colonos de La Española. Esta nueva mercancía era el cuero, cuya importancia militar, naval, doméstica y artesanal crecía año a año, hasta el punto de que podríamos decir que se trataba de un producto tan útil como el plástico de nuestra época. La Española, al igual que el resto de las Grandes Antillas, se hallaba particularmente dotada para la exportación de cueros al mercado europeo. Los varios tipos de ganado que trajera Cristóbal Colón habían proliferado a un ritmo geométrico y, protegidos por la escasa demanda de carne que había entre los pocos pobladores de la isla, se hallaban en estado salvaje dentro de las grandes extensiones de tierras vírgenes existentes. Además, habría que decir que el cuero de estos ganados era de primerísima calidad. El pasto natural de la isla poseía niveles de nutrición mucho más altos que el de los países de Europa, debido a que las tierras no estaban cansadas por la explotación agropecuaria. Una mejor alimentación y un clima más benigno habían contribuido a mejorar las variedades ganaderas traídas un siglo atrás, y eso resultaba en corambres más grandes, más gruesas y más lustrosas que las que pudieran verse en el mercado europeo. Así, al rayar el siglo XVII, los cueros antillanos eran tanto o más atractivos que el azúcar, la cual todavía era consumida sólo por una privilegiada capa de la sociedad, y sobre todo en tanto producto de la farmacopea.

Ahora bien, las características de la producción de cueros eran muy distintas a las del azúcar. En primer término apenas se precisaban tierras, pues el ganado habitaba zonas que en muchos casos aún no habían sido tocadas por las *mercedaciones*; en segundo lugar, se necesitaba un capital mínimo, ya que el ganado, en masas nutridas, se hallaba al alcance del lazo y de la lanza; por último, como es fácil ver, no se requería grandes cantidades de esclavos, pues a una familia le bastaba un puñado de éstos para realizar las labores de montería y curtiembre propias de la industria. De modo que, a diferencia de la manufactura de azúcar, la producción de cueros era una empresa casi espontánea, abordable para cualquier colono de tierra adentro;

era una industria doméstica que no requería costosas maquinarias y equipos, ni demandaba técnicos de Canarias o de Maderas, ni necesitaba de influencia en la corte o en la administración de la colonia; era, en resumen, una industria pequeña pero estable, popular pero jugosa, y como se verá enseguida, destinada a ser un negocio subversivo. El hecho de que el ganado estuviera concentrado lejos de la capital y de las villas principales de La Española, beneficiaba a la población que residía en la llamada *banda norte*, que también comprendía las tierras más occidentales de la isla. No obstante esta ventaja, el aislamiento debió parecer a estos colonos un obstáculo imposible de superar. Esto se comprende mejor si se recuerda que el monopolio real de la Casa de Contratación sólo autorizaba al puerto de Santo Domingo, localizado al sur y al este de la isla, a comerciar con Sevilla. Así las cosas, los colonos de la banda norte tenían que cargar con sus atados de corambres a través de ríos, cordilleras y bosques, hasta llegar a la capital. Esta situación, naturalmente, no sólo dificultaba el transporte de la mercancía, sino que también encarecía su costo y disminuía el margen de ganancia. Como era de esperar, los poblados de la banda norte elevaron a la Corona numerosas solicitudes para que se autorizara el comercio en los puertos de la región. Pero las peticiones fueron desoídas, y esto trajo consigo el comercio de contrabando, llamado entonces de *rescate*, con mercaderes provenientes de las potencias rivales de España.

Que se sepa con certeza, el primero de estos mercaderes fue el conocido John Hawkins, quien entre los brillos de su biografía lleva el baldón de haber iniciado en 1561 el contrabando inglés de esclavos en el Caribe. No obstante, es muy posible que los negreros portugueses se le hayan anticipado. A pesar de que la Corona hizo cuanto pudo para dismantelar la exportación ilícita de corambres —que muy pronto sobrepasó en importancia al tráfico legal—, sus logros en este asunto fueron superados ampliamente por los fracasos. La iniciativa de la gente de la banda norte era tal que llegaron a organizar verdaderas ferias a las cuales concurrían mercaderes ingleses, franceses, holandeses, italianos, portugueses y de otras naciones. Se sabe que la feria de Gonaives, por ejemplo, era atendida con preferencia por estos tratantes aventureros, que a veces actuaban como corsarios.

En todo caso, puede decirse que la abundancia de ganados, la alta demanda del cuero, la expansión mercantil de las potencias rivales y la renuencia de la Corona a conceder libertades comerciales contribuyeron rápidamente a conformar un tipo dado de sociedad colonial en las zonas occidental y norte de La Española. Se trataba de gentes emprendedoras, en gran medida mestizos y mulatos, que por vivir alejadas de las ciudades estaban fuera de la órbita de la burocracia colonial, de las guarniciones militares y del ojo vigilante de la Iglesia. Constituían un grupo social de «nuevos ricos», dentro de la órbita comercial de la Europa capitalista, no previsto en las disposiciones del Consejo de Indias o en las cédulas reales; subsistían de modo autosuficiente, de espaldas a la metrópoli y a la capital insular; comían en platos ingleses, usaban cuchillos franceses y vestían finas camisas de Holanda; importaban vinos, muebles, herramientas, armas, efectos de costura y otros muchos objetos, y leían libros «herejes», incluyendo biblias, que traducían al español los judíos versados de Flandes. Ciertamente que también importaban esclavos, pero no constituían una sociedad negrera en el sentido económico de la palabra, es decir, en el sentido que la Plantación le confiere al término. Allí el negro esclavo no vivía en confinamiento, ni el régimen de trabajo era extremo. Además, hay pruebas de que muchos de ellos también se ocupaban en el comercio de rescate. Por otra parte, aun en los casos en que no se poseyera legalmente la tierra, la abierta explotación del ganado en las sabanas costeras, los bosques y los valles debía de otorgar un sentimiento natural de pertenencia, una forma particular de propiedad de facto que vinculaba a la persona a la naturaleza del lugar.

En esta matriz socioeconómica las relaciones humanas tenderían a ser más individualistas, más dinámicas si se quiere; las familias se unían entre sí por vínculos matrimoniales y de compadrazgo, y el negro y la mujer se expresarían con mayor libertad que en la capital. Era una sociedad un tanto ambulante, definida por la montería, que se movilizaba en carretas y caballos hacia cualquier surgidero al oír el cañonazo de aviso del algún barco contrabandista. Seguían días de verdadera fiesta, donde los tratos comerciales se realizaban al son de la vihuela europea y el tambor africano, del romance y los cantos de las tabernas de Plymouth, de La Rochela, de Amberes, de Genova y de Lisboa; días donde se bailaba y se bebía, donde se

alternaba la vaca frita con la langosta, donde se fumaba y se jugaba y se amaba, y no pocas veces se peleaba a muerte tumultuosa. Cuando esto último ocurría, el gobernador recibía noticia de «corsarios luteranos» capturados y ahorcados, o de alguna villa saqueada e incendiada por «piratas herejes». En esta sociedad de costumbres libres, bajo el interés común del contrabando y separada de los centros de poder colonial por la distancia y las cordilleras, surgieron los *criollos* propiamente dichos, también llamados significativamente *gente de la tierra*.

En el marco de esta temprana sociedad criolla, localizada en zonas aisladas de las Antillas y del litoral caribeño, el esclavo africano; desempeñó un rol activísimo en el proceso de formación de las culturas locales. A diferencia del negro de ingenio, el esclavo inscrito dentro de la economía del cuero no se hallaba sujeto a un régimen de reclusión y de trabajo forzado, y por tanto tuvo la posibilidad de aculturar al europeo de una forma acentuada. Si se tiene en cuenta que en estas localidades marginales la población llevaba una buena cantidad de sangre taina y prolongaba ciertas costumbres autóctonas que habían; servido a la primera generación de colonos para adaptarse al medio físico, es fácil ver que se asiste a un fenómeno cultural mucho más complejo que el resultante del choque de razas dentro del ámbito estrecho y cruel de las plantaciones. Ciertamente, estas sociedades marginales 'de criollos —presentes también en otros sitios del Caribe— no constituyeron ninguna arcadia colonial, sobre todo para el esclavo, al fin y al cabo arrancado de lo suyo. Pero el *interplay* de pluralismos etnológicos, en un escenario social más abierto que el que proveían la capital y las plantaciones, hizo posible que surgiera allí un tipo racial generalizado de ascendencia taina, europea y africana, que era receptor y difusor a la vez de una cultura supersincrética caracterizada por su complejidad, su individualismo y su inestabilidad; esto es, la cultura criolla, cuyas semillas se extraviaban en las venas más profundas de tres continentes.¹²

Naturalmente, estas tempranas sociedades criollas, no azucareras, entraron muy pronto en conflicto con la burocracia colonial. No sólo privaban al monopolio de Sevilla de las ganancias derivadas del comercio clandestino, sino que también trataban libremente con enemigos político-

religiosos de España que cada vez conocían más a fondo las aguas, las costas y las defensas del Caribe. Esta situación de franca rebeldía hacia las disposiciones de la Corona tuvo como consecuencia amenazadoras cédulas reales que ordenaban a los funcionarios coloniales tomar las más drásticas medidas contra el comercio ilícito. Dado que éste se llevaba a cabo con mercaderes «herejes», las medidas también conllevaban sanciones religiosas. Así, las villas empeñadas en el contrabando fueron amenazadas con la horca y la excomunión, y muy pronto se pasó de las amenazas a los hechos. Los eventos que desencadenaron tales represalias resultan tan interesantes dentro de la historia caribeña de esos años que han merecido poemas, novelas, ensayos y numerosas investigaciones. Aquí sólo podremos ver brevemente tres casos, correspondientes a los criollos de La Española, Venezuela y Cuba. Los sucesos que se desataron allí fueron de tal magnitud que pueden relacionarse con la llegada de una segunda edad del Caribe, en la cual éste se internacionalizó, dejando de ser una región marítima administrada solamente por las potencias ibéricas.

CONTRABANDO: REPRESALIAS Y CONSECUENCIAS

En 1603 llega a Santo Domingo la respuesta terminante de Felipe III al asunto del contrabando. La cédula real dispone la destrucción y despoblamiento de tres villas de la banda norte: Puerto Plata, La Yaguana y Bayajá. Después de un período de espera durante el cual se debate la cuestión entre los vecinos de estas villas —también de Santo Domingo— y la administración colonial, el gobernador Osorio decide marchar al frente de una fuerza de arcabuceros para dar cumplimiento a las instrucciones de la Corona. Por razones que han quedado oscuras, el celo destructor de Osorio fue más allá de lo dispuesto por el rey. Además de las tres villas citadas, fueron destruidas Monte Cristy, San Juan de la Maguana, Neiba, Santiago de los Caballeros, Azua, Ocoa y Las Salinas. La ronda de juicios sumarios e incendios comenzó en marzo de 1605 y terminó en octubre de 1606. En este período miembros de 82 familias, incluyendo mujeres, fueron ahorcados, y millares de personas fueron trasladadas hacia las inmediaciones de Santo

Domingo casi sin otro equipaje que las ropas que llevaban puestas y el poco ganado que pudieran reunir. Un documento de la época relata quejosamente:

[...] que la suavidad, comodidad y seguridad que se les dio para dejar sus pueblos y venir al nuevo sitio fue forzarlos que dentro de veinte y cuatro horas se partiesen con sus ganados; y éstas pasadas, se les puso fuego a las casas, hatos, estancias e ingenios, se les arrancó la yuca y talaron los demás sembrados, dejando a ellos y a sus mujeres, hijos chiquitos y recién nacidos en medio de escampo, a la furia de los aguaceros [...] habiendo de pasar muy grandes y muy furiosos ríos y caminos y pasos ásperos, difíciles y peligrosos, con el avío que en veinte y cuatro horas pudieran arrebatarse.

En esta extrema represalia, conocida en la historia local por *las devastaciones*, se perdieron 100.000 cabezas de ganado, 15.000 caballos y un ingenio. Pero, sobre todo, se perdió casi la mitad del territorio de La Española, el cual quedó desierto y a la libre disposición del que quisiera desembarcar allí. Esta situación hizo posible que numerosos esclavos fugitivos y grupos de aventureros internacionales se asentaran en la zona, para reanudar por su cuenta el negocio del cuero. Son los conocidos *bucaneros*, quienes muy pronto se hicieron fuertes en el islote de Tortuga, frente a la costa noroccidental de La Española, fundando así la saga piratesca del Caribe. Tiempo más tarde, estos territorios fueron controlados por Francia, siendo cedidos a esta nación por España según las provisiones del Tratado de Ryswick (1697). Allí surgió la famosa Saint-Domingue, que muy pronto alcanzó a ser la colonia de plantación más rica del mundo, hasta su liberación en 1804 bajo el nombre de Haití.

La destrucción y el despoblamiento de las villas de la banda norte no es sólo la represión colectiva más dura emprendida por España contra sus propios colonos en cualquier lugar de América, sino también la más injusta. Ciertamente que al ver incendiadas sus casas y haciendas un nutrido grupo de criollos —incluyendo esclavos— ofreció resistencia en el valle de Guaba a los soldados del gobernador, pero al mismo tiempo el azar proporcionó la oportunidad de que éstos dieran prueba de su fidelidad a España. Ocurrió que toda una escuadra holandesa que merodeaba la costa propuso a los rebeldes el apoyo de sus hombres y cañones, a condición de que aceptaran ser súbditos de Mauricio de Nassau. La respuesta de los criollos, a pesar de su debilidad militar, fue una firme negativa. Como colofón a este episodio de las devastaciones, habría que decir que la colonia demoró siglos en reponerse de las adversas consecuencias económico-sociales que produjo el incidente.

Paralelamente al contrabando del cuero, había surgido entre los criollos de Venezuela el tráfico ilícito de tabaco. De modo semejante al de La Española, aunque no tan radical, la Corona ordenó proceder con la mayor severidad. La medida que se tomó fue directa y expedita: quemar los

sembrados de tabaco y prohibir terminantemente su cosecha, a despecho de la pérdida comercial que esto implicaba. Con la ejecución de tal medida la Corona esperaba ahuyentar a los mercaderes extranjeros de las costas de la colonia, y en efecto así fue. Sólo que entonces la «fiebre del tabaco» se desató en la vecina isla de Trinidad, excluida de la cédula real. Se sabe que hacia 1607 no menos de veinte barcos cargaron tabaco ilícito en Trinidad, y que un año más tarde el número había crecido a treinta. También se sabe que hacia 1611 se consumían unas 200.000 libras de tabaco ilícito en Inglaterra, Francia, Holanda y Alemania, dándose por sentado que la demanda crecería sin cesar. Sin embargo, por esa época, sólo 6.000 libras llegaban a Sevilla a través del comercio legal.

Cuando la situación en Trinidad se hizo insostenible por las recurrentes medidas represivas, los mercaderes extranjeros decidieron instalarse por su cuenta y riesgo en ciertos parajes del litoral con la finalidad de sembrar la codiciada planta. Así, puede decirse que los primeros establecimientos no ibéricos en el Caribe surgieron en los dilatados deltas del Orinoco y del Amazonas, aunque claro, no podían constituir nada permanente y apenas subsistían el tiempo necesario para una cosecha. Uno de estos mercaderes, un inglés llamado Thomas Warner, concluyó que el litoral sudamericano resultaba demasiado peligroso y se lanzó a explorar las Antillas Menores. Estas islas —descubiertas y bautizadas por Colón en su segundo viaje— no habían sido colonizadas por dos razones: en primer lugar carecían de metales preciosos y de bancos de perlas; en segundo lugar, estaban habitadas por los caribes, tal vez los aborígenes más combativos y fieros de toda América. Los españoles solían llamarlas *islas inútiles*, y sólo eran visitadas ocasionalmente por los barcos de las flotas para hacer aguada y leña. Warner, por su parte, sólo estaba interesado en sembrar tabaco y estimaba que en una isla de las más pequeñas podía hacer frente a los caribes. En medio de sus exploraciones, un buen día desembarcó en las playas de San Cristóbal —hoy St. Kitts—, y comprobó que allí había tierras fértiles y numerosos manantiales. Esto ocurrió en 1622, y tras dos años de labor organizativa en Londres, en los cuales fundó una compañía colonizadora, regresó a St. Kitts con un grupo de gente emprendedora. A los pocos meses arribó a la isla un corsario francés cuyo buque estaba a punto de naufragar, y

también resolvió asentarse allí. El breve territorio de St. Kitts fue amigablemente dividido entre ingleses y franceses y, resuelto el problema de los caribes, devino en la primera colonia no ibérica de la región. Naturalmente, la iniciativa de Warner fue muy pronto emulada. Hacia 1630 el nordeste del Brasil y todo el puente de islas de mil millas de extensión que conecta a Venezuela con Puerto Rico estaban en manos de Inglaterra, Francia y Holanda. Ése fue el precio que pagó España —en menor medida Portugal— por mantener un monopolio comercial obsoleto, por no saber apreciar el valor comercial de estos territorios y por querer apartar a los criollos caribeños de las iniciativas capitalistas. Muy pronto Sevilla y Lisboa, que en el siglo XVI habían sido centros activos de expansión del sistema mundial europeo, pasaron a ser ciudades intermediarias controladas directa e indirectamente por el capital mercantil de otras naciones.¹⁴ Las grandes riquezas de América que llegaban a los muelles ibéricos eran en el acto transferidas a prestamistas y mercaderes de Alemania, Italia, Flandes, Francia e Inglaterra. La época de la Península había pasado, y en adelante sus territorios ultramarinos, en los cuales no se ponía el sol, fueron explotados sin saberlo sus habitantes por capitales extranjeros que sólo dejaban al mundo ibérico las migajas.¹⁵

En lo que toca a la cultura criolla de que he hablado, es fácil ver que, al ser desarticulados y reprimidos los grupos sociales de donde había emergido, su transformación se hizo más lenta y sus diferencias menos radicales. Esto ocurrió, por ejemplo, en La Española. Allí las devastaciones frenaron el ritmo de transformación económico-social de la colonia al tiempo que suprimieron la influencia cultural de los mercaderes extranjeros. Pero, sobre todo, al resultar disminuido el número de esclavos por su fuga masiva hacia las regiones devastadas, los componentes africanos en el *interplay* cultural se debilitaron y perdieron prestigio, hasta el punto de que fueron dejando de ser reconocidos como reales. La ocupación haitiana en los tiempos de Boyer contribuyó también al rechazo del negro, y con el tiempo la población de la parte oriental de la isla —hoy República Dominicana— empezó a explicar su color más o menos moreno a través de un imaginario mestizaje de tipo fundacional con el indio. Es sólo muy recientemente cuando este arraigado mito de «blanqueamiento» ha comenzado a

desmantelarse.¹⁶ Sin embargo no sucedió así, por ejemplo, en Cuba. Allí las represalias de la Corona contra el comercio de rescate, si bien no menos drásticas en su intención, carecieron de efectos prácticos debido a curiosos sucesos que veremos en breve.

Antes habría que decir que la cultura criolla propia de Cuba se gestó en la región oriental de la isla, en íntima conexión con la de la banda norte. De manera semejante a lo que ocurriera en La Española, el único puerto de Cuba autorizado para comerciar era el de La Habana, lo cual marcaría también diferencias visibles entre las regiones occidentales y orientales de esta colonia. La Habana, por su proximidad a la Corriente del Golfo y por estar situada frente al Estrecho de La Florida —entonces el mejor paso para salir al Atlántico—, entró en el sistema de flotas, reuniéndose allí los galeones de México, Portobelo y Cartagena que emprendían el viaje de regreso a España. Su veloz crecimiento comercial la llevaría a ser la ciudad más visitada del Caribe. Las regiones orientales de Cuba, sin embargo, presentaban otro cuadro. Excluidas de los beneficios del gran comercio y separadas de La Habana por centenares de millas de cerrados bosques, iniciaron una economía ganadera de contrabando paralela a la de La Española. Así, los pobladores de Bayamo y Puerto Príncipe —sedes del comercio ilegal— se sentían mucho más ligados a los de Bayajá y La Yaguana, en La Española, que a los españoles y criollos que residían en la región occidental de Cuba. Esta relación también puede establecerse con respecto a los criollos que habitaban en la costa norte de Jamaica, igualmente empeñados en el contrabando. En realidad puede decirse que toda esta población insular, distribuida al oeste, al este y al sur del Paso de los Vientos, constituyó lo criollo propiamente dicho.¹⁷

En el caso de Cuba, los naturales de las comarcas orientales eran tildados por la burocracia colonial de herejes, levantiscos, rescatadores, vagos, viciosos, etc. Lo cierto es que en 1604, al conocer las duras medidas tomadas por la Corona para erradicar el contrabando, los criollos de Bayamo eligieron la rebelión como forma de protesta. La respuesta oficial fue rápida y terminante: condenas a la horca, excomuniones y despacho por mar de soldados y magistrados a la región. Con objeto de evitar hechos de sangre, el obispo Cabezas Altamirano decidió también viajar a Bayamo. No

alcanzó a llegar a la ciudad. Fue capturado por un corsario hugonote que bloqueaba la boca del río Cauto, quien lo mantuvo secuestrado hasta que un mercader italiano, cuyo barco estaba fondeado en las proximidades, tuvo el gesto de adelantar el dinero del rescate. Libre ya el obispo, los criollos ven la oportunidad de congraciarse con la Iglesia y, proclamando su decisión de vengar la afrenta, organizan una tropa multicolor de indios, blancos y negros que logra matar al corsario. Como era de suponer, el obispo intercedió ante Felipe III para que perdonara a los criollos, y su gestión tuvo el mejor de los éxitos. Esta circunstancia dio por resultado que las villas contrabandistas del oriente de Cuba no sufrieran un castigo semejante al infligido por Osorio en la banda norte de La Española. Los habitantes de la región siguieron contrabandeando más que nunca, y el tipo de sociedad que generó la economía del cuero subsistió hasta bien entrado el siglo XIX. Sus complejas formas culturales también perduraron y, unas veces acercándose entre sí y otras alejándose, constituyeron una prolongada cultura criolla.

Como se sabe, el secuestro del obispo y el combate contra la tropa del corsario francés dieron pie a Silvestre de Balboa —de origen canario, escribano de Puerto Príncipe y casado con la hija de un cacique taíno— para componer el poema *Espejo de paciencia*. Es ahí donde aparece escrita por primera vez en Cuba la palabra «criollo», aplicándose al héroe de la < pieza, un negro esclavo llamado Salvador.¹⁸ Las condiciones de igualdad racial en que las filas locales pelean contra los franceses y, sobre todo, el hecho de que se premie a Salvador con la libertad por haber derrotado personalmente al corsario, hacen de este texto el primero en expresar dentro de la literatura del Caribe un deseo de igualdad racial, social y cultural que probablemente ya se articulaba en todo el área costera del Paso de los Vientos. Es también oportuno recordar que, acompañando al texto del *Espejo de paciencia*, iban en el manuscrito seis sonetos de otros poetas lugareños, en los cuales se habla de «este soneto criollo de la tierra...», «vengan a Puerto Príncipe cristiano/ y gozarán de un nuevo paraíso...», «fortunadas islas bellas...», «la patria amada...», «Dorada isla de Cuba o Fernandina/ de cuyas altas cumbres eminentes/ bajan los arroyos, ríos y fuentes/ el acendrado oro y plata fina». Esto indica que el poema de Silvestre de Balboa no debe tomarse como un caso aislado, sino como una muestra de

cierta literatura que se cultivaba en la zona oriental. Tanto en el *Espejo de paciencia* como en los sonetos que lo acompañan hay un deseo por la naturaleza de la isla. No se habla en ellos de España, sino de Cuba, de Puerto Príncipe, de Bayamo, de Yara y Manzanillo, del criollo, de las sierras y ríos de la región, de la fauna y la flora locales. Por esta fecha surge el culto supersincrético de la Virgen de la Caridad del Cobre, el cual, según vimos, se propone fundir los cultos de Atabey (taino), Ochún (yoruba) y Nuestra Señora, constituyendo también una temprana muestra del deseo integracionista de lo criollo.¹⁹ Según la tradición oral, la Virgen se les apareció a tres hombres humildes cuyo bote estaba a punto de naufragar en medio de una tempestad en la bahía de Ñipe, salvándolos milagrosamente de perecer. La imaginación popular habría de nombrar a este trío «los tres Juanes» —Juan Criollo, Juan Indio y Juan Esclavo. De este modo la Virgen de la Caridad representó desde el inicio un espacio mágico o trascendental al cual se conectaban los orígenes europeos, africanos e indoamericanos de la población de la zona. El hecho de que los tres hombres llevaran el nombre de Juan, que estuvieran juntos en el mismo bote y que todos fueran salvados por la Virgen se prestaba a comunicar mitológicamente el deseo popular de alcanzar una esfera de efectiva igualdad donde coexistieran sin violencia las diferencias raciales, sociales y culturales creadas por la conquista, la colonización y la esclavitud. Este espacio —que puede verse a la vez en términos de utopía a conseguir o de paraíso perdido a recuperar poéticamente— es repetido una y otra vez en las diversas expresiones que se refieren a la Virgen, tales como imágenes, medallas, estampas, litografías, oraciones impresas, canciones, poesía popular e incluso tatuajes.

Habría que agregar que —además de la literatura y de las creencias religiosas— la cocina popular también expresa este mismo deseo de integración. El plato más antiguo y prestigioso de Cuba, llamado ajiaco, logra un espeso caldo de mucho sabor con productos indígenas (maíz, papa, malanga, boniato, yuca, ají, tomate), europeos (calabaza, tasajo, carnes frescas de res, puerco y gallina) y africanos (plátanos y ñames).²⁰ Pero las muestras más importantes de la cultura criolla hay que buscarlas en la música popular y en la danza. Su emergencia ocurre a finales del siglo XVI, a partir del *interplay* de componentes europeos y africanos, y pronto viajan

de oriente a occidente, junto con la profesión de músico.²¹ Exportadas a Sevilla por el puerto de La Habana, es muy probable que hayan sido las antecesoras inmediatas —si no las mismas— de danzas conocidas en Europa con los nombres de zarabanda, chacona y otros. Pero de esto se volverá a hablar poco más adelante. Ahora lo importante es señalar que, tras las devastaciones en La Española y la toma de Jamaica por los ingleses en 1655, la zona oriental de Cuba quedó en la práctica como el único asiento activo de la cultura tipo Paso de los Vientos. Allí, ligada a la economía ilícita del cuero, produjo notables manifestaciones religiosas, literarias, musicales, danzarias y culinarias. Reconociéndose a sí misma como «criolla», se extendió por toda la isla al tiempo que enriquecía su *interplay* con componentes típicos de otras localidades, sobre todo de La Habana (por ejemplo, el culto a la Virgen de Regla, el cual trata de reconciliar al *orisha* Yemayá con Nuestra Señora).

A pesar de la importancia individual de estas manifestaciones supersincréticas en lo que toca a puntos generativos de diversos discursos culturales, pienso que su mayor contribución reside en que todas ellas portaban el deseo de alcanzar el estado de no violencia racial, social y cultural que hemos estado observando. Este deseo continuó repitiéndose en Cuba durante la etapa de apogeo de lo criollo y debe de haber contribuido en mucho a la formación del deseo de la nacionalidad, ya que hablaba de una patria justa para todos y portaba un proyecto utópico de coexistencia que compensaba la fragmentaria, inestable y conflictiva identidad antillana. Debe de haber sido particularmente útil durante las Guerras de Independencia, pues no sólo ayudaría a que negros y blancos pelearan juntos contra un enemigo común, sino además a que hombres de color desempeñaran altos mandos y cargos en el Ejército Libertador y en la República en Armas. Es muy significativo que, entre todas las instituciones cubanas, haya sido precisamente la Asociación de Veteranos —la gran mayoría de los combatientes contra España era gente de color— la que propusiera y lograra a la postre que la Virgen de la Caridad fuera reconocida por el Vaticano y por el Estado como Patrona Nacional de Cuba. Para los viejos soldados la Virgen, en su rol de Gran Madre mulata, era una representación de la patria blanquinegra mucho más completa y directa que las abstracciones del escudo

y la bandera de la nueva república. También es muy significativo que previamente, ya dentro del mundo de las ideas políticas, este deseo de integración etnopatriótica fuera asumido por José Martí. Como se sabe, Martí no se limitó a repetirlo tan sólo entre los cubanos, sino que también lo proyectó hacia toda Hispanoamérica proponiendo la idea de una patria continental mestiza. Por otra parte, ya en nuestra época, es fácil reconocer una lectura previa del poderoso mito matriarcal de la Virgen en las obras de Fernando Ortiz, Lydia Cabrera, Amadeo Roldán, Wilfredo Lam, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, José Lezama Lima y otros muchos intelectuales y artistas cubanos que descubrieron las enormes posibilidades culturales que entrañaba su *interplay* afroeuropeo.

Entre los textos escritos por los numerosos viajeros a Cuba, he encontrado uno del francés Julien Mellet, llamado *El Americano*, que alcanza a describir con suficiente detalle el ámbito sociocultural en el que se movían las viejas familias de tierra adentro a principios del siglo XIX; esto es, antes de que el sistema de plantaciones las incorporara o las echara del lugar. El texto se refiere a la región oriental de la isla que fuera tres siglos atrás el enclave de la economía del cuero y del contrabando.

La mayor parte de los habitantes son mulatos o cuarterones y tienen costumbres irregulares [...] Bayamo es una ciudad edificada en un llano encantador, fértil de algodón, caña de azúcar, café y tabaco. Este llano, además, produce mucho maíz, legumbres plátanos y un poco de arroz. Se cosecha también mucho yarey [...] Estas hojas son muy estimadas y se emplean en la confección de sombreros y esteras para el lugar, de gran precio [...] Las mujeres son muy bonitas, se visten muy bien y con tanta o más elegancia que en la capital, de que hablaré más adelante; pero tienen el defecto de beber y fumar muy a menudo [...] Su mesa es, en verdad, muy limpia y bien provista de platería; pero en vano se buscará objetos más agradables, es decir, pan y vino. El primero se reemplaza por el casabe y otras raíces del país, mechadas o asadas, y por arroz cocido con gran cantidad de pimienta molida [...] Después de esto se sirve otro plato, cuya sola vista basta para disgustar al que no tiene hábito de comerlo. Este gran plato consiste en raíces de batata, plátanos, con algunos pedazos de

carne salada, cocido todo junto [...] El vino se reemplaza con agua, la cual se sirve en hermosos jarros ingleses [...] Después de la comida los esclavos traen café y tabaco, y entonces, todos fumando, continúan bebiendo hasta el momento de hacer la siesta [...] Al cabo de dos o tres horas despiertan y vuelven a fumar. Momentos después se sirve café, el cual es preciso tomar para no ponerse en ridículo, e inmediatamente las niñas de la casa comienzan a tocar la guitarra y a cantar canciones bastante indecentes. Así pasan su vida la mayor parte de los habitantes.

Más adelante, Mellet habla del gusto de los criollos por los juegos de azar y hace una detenida y crítica descripción de las festivas peregrinaciones a la ermita de la Virgen de la Caridad. Los reproches que el viajero le hace a las costumbres de la gente del lugar son el mejor crédito que éstas pueden recibir, en cuanto a su criollez se refiere. Mellet juzga la cultura criolla desde sus propios valores europeos y no comprende los misterios del ajíaco ni sabe apreciar la gloriosa combinación del café y el tabaco, que pronto habría de difundirse por el mundo. Pero, sobre todo, no comprende una manera de vivir más libre, más al natural, al margen de las convenciones moralizantes del cristianismo a la europea, de los códigos de buenas maneras y de las profundas tensiones que separaban en Europa a los miembros de una misma familia, atendiendo al sexo, a la edad y al grado de parentesco con respecto al jefe. De ahí que censure el comportamiento social de las «niñas» y de la mujer criolla, sin advertir que éste entrañaba necesariamente un factor de resistencia al discurso patriarcal de Occidente, puesto que lo criollo, en esa región de Cuba, había surgido de entre los brazos de una madonna mulata y democrática.

EL CRIOLLO INSULAR Y EL CRIOLLO CONTINENTAL

El criollo en las Antillas Españolas no fue el mismo que en Tierra Firme. En las Antillas no fue preciso deculturar al indio; éste desapareció entre la servidumbre de la encomienda, las matanzas, las hambrunas, los suicidios en masa y las enfermedades contagiosas traídas por los conquistadores, ante las cuales su organismo carecía de defensas. Sobre la rápida despoblación aborigen, dice Eric Williams basándose en Las Casas y en Oviedo:

Los resultados han de ser vistos en los mejores estimados que se han preparado sobre la tendencia de la población en La Española. Éstos sitúan la población en 1492 entre 200.000 y 300.000. En 1508 el número fue reducido a 60.000; en 1510, a 46.000; en 1512, a 20.000; en 1514, a

14.000. En 1548 Oviedo dudaba si aún quedarían 500 indios de pura estirpe.

Por supuesto, esta calamidad étnica no se limitó a La Española. La población aborígen de las Bahamas desapareció totalmente en muy pocos años, víctima de las expediciones para capturar esclavos; Cuba también sufrió estas expediciones, al igual que otras islas y costas continentales, y además padeció el fenómeno particular del hambre inducida, al prohibírsele a los aborígenes que le dedicaran tiempo a sus sembrados. La catástrofe demográfica que observara Las Casas en Cuba fue la causa de que renunciara a su encomienda y se erigiera en el defensor de los indios, cuya raza veía desaparecer en la sucesión de los días.

El veloz aniquilamiento del indio antillano tuvo por consecuencia que las islas quedaran vacías; es decir, islas donde el testimonio de sus antiguos pobladores había que buscarlo en las primeras crónicas de la conquista y en ciertas palabras aborígenes que designaban toponimia, flora y fauna, y objetos no conocidos en Europa. En cosa de medio siglo, las Antillas Mayores quedaron definitivamente pobladas por gentes de Europa y de África, de diferentes culturas, cuyas relaciones económicas bajo el designio metropolitano habrían de dar forma a la sociedad colonial sin la presencia viva del indio.

La situación en la parte continental de la América española fue otra. Sobre todo en los altiplanos de Mesoamérica y Suramérica, donde existían *civilizaciones de regadío* densamente pobladas, con un notable desarrollo urbano, y mucho más jerarquizadas que las sociedades autóctonas antillanas. Aunque el impacto de la conquista y de las primeras décadas de colonización habría de ocasionar millones de muertes, los territorios no quedaron despoblados. Allí el indio sobrevivió, y lo hizo llevando dentro de sí muchas de las antiguas tradiciones de sus distintos pueblos. Fue precisamente su tenaz resistencia cultural lo que motivó a la Corona a conducir una vasta e intensa campaña de cristianización, a diferencia de los bautizos en masa que recibieron sin saberlo los indios antillanos. En México y en Perú, sobre todo, se intentó la deculturación del indígena a fin de que participara como fuerza de trabajo dócil en el proyecto económico-social de la colonización. Así, los templos y palacios aztecas fueron demolidos, los

libros pintados de los mayas fueron quemados, la estructura agraria de los incas fue desmantelada y la encomienda se concedió con carácter hereditario por una, por dos y hasta por tres generaciones. Los tribunales del Santo Oficio, no conocidos en el Caribe, actuaron allí severamente contra los sospechosos de practicar viejas «idolatrías» o nuevas «herejías». Las órdenes religiosas, encargadas del trabajo deculturador, entraron en posesión de campos y poblados, enriqueciéndose de tal modo que llegaron a suscitar la envidia de los reyes españoles.

Ciertamente, en los grandes virreinos continentales hubo esclavitud africana, pero el negro fue poco a poco asimilado por las masas de *ladinos*.²⁴ Por otra parte, la plantación ejerció una influencia bastante limitada en estas grandes colonias, en las cuales primaba más el factor de poblamiento que el de explotación.²⁵ La pomposa ciudad virreinal —recuérdese la descripción que hace Bernardo de Balbuena en su *Grandeza mexicana*— era, en primer lugar, un centro de poder político, económico y religioso, que irradiaba su función administrativa hacia un número de súbditos que excedía al de muchas naciones europeas. Su gestión económica no estaba encaminada preferentemente a la exportación de productos de plantaciones, como ocurría en el Caribe, sino a extraer la mayor cantidad posible de metales preciosos de los abundantes recursos mineros existentes. En las minas no trabajaban esclavos que había que comprar; trabajaban *ladinos* que eran enrolados a través de la *mita*, institución indígena que los colonizadores transformaron en un sistema rotativo de trabajo forzado del cual no se volvía. Por otra parte, la situación económica de un hacendado en México o en el Perú no estaba relacionada con un tipo de agricultura monoprodutora, exportadora y dependiente de la trata de esclavos, sino con una agricultura apenas exportable y basada en la prestación de servicios personales y en el pago de tributos en especie por parte de las aldeas de *ladinos* que se ocupaban de los cultivos. Es de suponer que los hacendados de los grandes virreinos no se sintieran demasiado vinculados a la metrópoli, como era el caso de los plantadores esclavistas del Caribe. Se trataba de barones de la tierra, en su mayoría descendientes de conquistadores, que desdeñaban a los funcionarios reales y a la vez eran desdeñados por éstos. Fueron ellos los primeros en desconocer las leyes que

abrogaban por los derechos humanos del indio, y los primeros en rebelarse contra las disposiciones reales que afectaban sus intereses de terratenientes y encomenderos. Siempre resultaron sospechosos a los ojos de la Corona, razón por la cual se les discriminaba y se les negaba la posibilidad de ocupar altos cargos administrativos, militares y religiosos.

La problemática económica del plantador caribeño, en cambio, estaba directamente comprometida con los intereses del Estado Español. Agotados los recursos mineros a principios del siglo XVI, y con ellos la mano de obra del indio, la única exportación antillana posible —como ya vimos— era de tipo agropecuario, premisa de la cual parten las tempranas economías del azúcar, del cuero y del tabaco en las islas de la región. De manera que, ya desde los tiempos de las primeras plantaciones en La Española, la continuidad de la trata negrera constituyó un interés común del plantador y la Corona. Esta dependencia se hizo mucho más estrecha a finales del siglo XVIII. Hacia esa época el sistema mundial europeo ya había generado millones de nuevos consumidores de productos de plantación, y la demanda de azúcar, tabaco, café, cacao, algodón, tintes, etc. creaba la necesidad de abastecer las plantaciones caribeñas con enormes contingentes de negros. La colonia más representativa de ese momento es Saint-Domingue (la antigua banda norte), la cual había completado el tránsito de la plantación a la Plantación en las pocas décadas que había estado bajo la administración francesa. De acuerdo con las estadísticas disponibles, la colonia tenía 792 ingenios, 197 millones de cafetos, 24 millones de algodoneros, casi tres millones de pies, de cacao y 2.587 fábricas de añil. Estas inversiones constituían un capital de cerca 1.500 millones de francos, y su producción era de tal volumen que Francia precisaba el 63% de sus barcos para trasladar las mercancías a sus puertos.²⁶ El censo de 1789 arroja las siguientes cifras redondas: población blanca, 40.000 (la cual poseía 8.512 plantaciones); mulatos y negros libres, 28.000 (con 2.500 plantaciones), y población esclava, 452.000 (la cual representaba el 90% de la población total).²⁷ La producción de azúcar ese año fue de más de 141 millones de libras.

En 1791, cuando el alzamiento de Boukman da inicio al proceso revolucionario en la colonia, la Plantación de Saint-Domingue comienza a

desintegrarse bajo la tea incendiaria de los rebeldes. Un año más tarde, los intereses plantadores de los criollos de La Habana, representados por Francisco de Arango y Parreño, convencen a España de que es preciso aprovechar el vacío de azúcar que habían dejado en el mercado los sucesos de Saint-Domingue, y Cuba comienza su tránsito hacia la Plantación. De inmediato el tráfico negrero hacia la isla aumenta notablemente, y los ingenios se multiplican en los alrededores de La Habana e invaden en pocas décadas las tierras de las regiones occidentales y centrales. En su marcha implacable, quemando bosques enteros en sus calderas, la máquina del ingenio va configurando otra Cuba (la llamada «Cuba grande») que no se corresponde con los intereses criollos de las regiones no azucareras («Cuba chiquita»). Esto se ve con facilidad si se tiene en cuenta que la plantación azucarera, aun en las condiciones de la época, era un cultivo extensivo que requería grandes cantidades de buenas tierras, importaciones masivas de esclavos y la protección comercial, militar y administrativa de España. Por otra parte, el criollo fuera de la plantación azucarera poseía o usufructaba las tierras de más rendimiento, no era esencialmente esclavista y carecía de influencia política por estar alejado de La Habana, tendiendo incluso a la independencia. En todo caso, la comunidad de intereses de los plantadores y la Corona —que también poseía ingenios— hizo que, a pesar de existir serias contradicciones entre la colonia y la metrópoli, la llamada sacarocracia criolla oscilara durante años en una balanza en cuyos extremos gravitaban el sentimiento independentista y el temor a arruinarse al conceder libertad a sus esclavos, ya que para vencer a los ejércitos españoles había necesariamente que contar con los centenares de miles de negros que trabajaban en las plantaciones. Esto ayuda a explicar el hecho de que sólo los criollos de las provincias orientales y centrales participaran en las luchas por la independencia.²⁸

Así, podemos ver que las relaciones entre el criollo y la metrópoli entrañaron en Hispanoamérica distintos grados de compromiso; éste fue menor en las condiciones de las colonias continentales, y mayor en las insulares, donde el deseo de integración racial, política, social y cultural sólo se expresó con fuerza independentista en un tipo de sociedad marginal al discurso de poder de la Plantación. Es significativo que Simón Bolívar, al

inicio de sus campañas libertadoras, no tuviera en sus planes abolir la esclavitud. Sin duda pesó en él su origen mantuano, de plantador. Sólo mudó de parecer cuando, derrotado por las tropas españolas, buscó el apoyo de Haití. Allí, el Presidente Petion le hizo ver que no era factible liberar a las Américas de España si la libertad que habría de ganarse no era para todos.

En los virreinos de Nueva España, de Nueva Granada y del Río de la Plata, incluso en el del Perú, el más esclavista de todos, la estructura económico-social de la colonia obstaculizaba menos el sentimiento independentista entre los propietarios de tierras. Los numerosos funcionarios reales llegaban y se iban, las cortes virreinales se sucedían unas a otras, los curas párrocos ascendían de posición y abandonaban las aldeas, las guarniciones militares se redistribuían y se renovaban; pero el criollo de la hacienda y el ladino siempre permanecían en su sitio, apegados a la tierra. De ahí que Thomas Gage, en época tan temprana como es el año 1630, hiciera la siguiente observación:

La condición de los indios de este Reino de Guatemala es tan triste y tan susceptible de inspirar compasión como la de cualquier indio de América[...] Sufren una gran opresión por parte de los españoles, viven en gran amargura y trabajan bajo el mayor rigor [...] No se les permite el uso de arma alguna, ni siquiera los arcos y las flechas que antiguamente usaban sus antepasados. De manera que si bien los españoles están a salvo de cualquier daño o enojo por parte de ellos, porque están desarmados, igualmente a salvo estará la nación que se resuelva a invadir el territorio. Consecuentemente, la política española en contra de los indios puede resultar en su propia ruina y destrucción, pues los numerosos indios que poseen no los ayudarían [...] Finalmente los criollos, que también están bajo su opresión, se regocijarían el día que esto sucediera, y lo permitirían, prefiriendo vivir libremente bajo la dominación de un pueblo extranjero que seguir oprimidos más tiempo por aquéllos que son de su misma sangre.

Si bien Gage acertaba a descubrir la grieta irreparable que minaba la sociedad colonial, se engañaba en cuanto a presumir que los criollos aceptarían de buen grado vivir bajo la dominación de Holanda, Francia o Inglaterra. La historia demostró todo lo contrario. El hacendado criollo, sobre todo el de los grandes virreinos, era en muchos casos descendiente directo de los conquistadores y primeros colonizadores; sentía la tierra como suya, pero al mismo tiempo no podía olvidar su ascendencia ibérica, los usos de la patria vieja, su fe católica. La torpe discriminación de que era objeto y el estancamiento económico que padecía lo separaban de la Corona pero no de las tradiciones españolas; sus aspiraciones eran de tipo caudillista, y al conseguir la independencia habría de vérselo en las filas conservadoras, junto a hombres como Iturbide y Rosas.

Para resumir este tema, podemos decir que en las islas el poder azucarero criollo residió en su sociedad con la metrópoli dentro de relaciones económicas conectadas al sistema mundial europeo, lo cual tendía a reforzar el grado de dependencia. En los virreinos, sin embargo, la agricultura criolla no estaba dominada por la plantación; las escasas ganancias se alcanzaban a través de la servidumbre y los tributos en especie del ladino, trabajándose la tierra con una mezcla de técnicas medievales e indígenas, y vendiéndose los productos —con excepción de los cueros— en mercados locales. A esto hay que añadir las limitaciones impuestas por el monopolio comercial, bajo las cuales se prohibía la producción de trigo y de vinos para evitar la competencia con las importaciones españolas. Es fácil ver que el criollo continental estaba bastante más cerca de la independencia que el criollo plantador de las Antillas, sobre el cual llovieron los títulos de nobleza y las prebendas coloniales.

También, como observara Gage, estaba el asunto del indio. Al contrario de lo que ocurriera en las Antillas, el aborigen de los virreinos sobrevivió y poco a poco comenzó a acrecentar su importancia demográfica, compensando las pérdidas de los primeros tiempos de la colonización. El indio centroamericano y sudamericano, deculturado o no, logró subsistir, y pudo siempre constatar el violento impacto de la conquista al comparar su

estado miserable y su degradación con las portentosas ruinas de su pasado, las cuales ofrecían un claro testimonio de los logros civilizadores que habían alcanzado hombres y mujeres de su misma sangre. Los indios esclavizados a que se refiere Gage tenían a la vista los restos arquitectónicos de las grandes ciudades mayas en que vivieran sus antepasados. ¿Cómo convencerles de no sentir rencor contra la raza que los dominara? Pienso que esto explica en parte por qué lo español despierta muchas veces cierto resentimiento en las naciones continentales que fueron colonias de España, al contrario de lo que ocurre en República Dominicana, Cuba y Puerto Rico.

LA PLANTACIÓN Y LA AFRICANIZACIÓN DE LA CULTURA

La historia de las posesiones no hispánicas en el Caribe es sumamente compleja y escapa a los objetivos de este libro. Interesa sin embargo el hecho de que la presencia en el área de las potencias rivales de España coincidió, casi desde los primeros años, con el incremento vertiginoso y sostenido de la demanda europea de azúcar y otros productos de la agricultura tropical, debido a la ampliación del patrón de consumo bajo el capitalismo mercantil. Con el incentivo de enriquecerse rápidamente, las colonias caribeñas de Inglaterra, Francia, Holanda, etc. se lanzaron a la explotación desenfrenada de las tierras según las normas del sistema de plantaciones esclavistas. En efecto, tras un breve período que se caracteriza por la presencia del pequeño propietario agrícola y del artesano europeo, asistidos por *siervos* de su misma raza y credo cuyos servicios se contrataban por un número limitado de años, irrumpió en el escenario caribeño la economía de plantación con sus continuas importaciones de esclavos.

España, en total decadencia económica, política y social durante los últimos Austrias, y empeñada en guerras sucesivas con las naciones que más influían en el sistema mundial europeo, no participó de modo activo —como ya se dijo— en esta etapa de expansión comercial y de acumulación de capitales. Por otro lado, sus colonias en el Caribe eran objeto de

ininterrumpidos ataques de corsarios y piratas, como también lo era el tráfico que transportaba las riquezas de las Américas a Cádiz y a Sevilla. Hay que tener en cuenta que el primero de estos ataques se produce en 1523, y que la llamada «época de la piratería» termina hacia 1720; esto es, dos siglos de constantes abordajes, combates, incendios y saqueos. Todo eso sin contar las numerosas guerras oficiales en que el Caribe se vio envuelto, que van desde los tiempos de los Valois hasta los de Teddy Roosevelt. De ahí que los esfuerzos de los gobiernos coloniales se centraran, sobre todo entre los siglos XVI y XVIII, en la construcción de fortalezas y en la adopción de medias defensivas que protegieran no sólo a las ciudades portuarias, sino también a los galeones que circunvalaban el Caribe tomando cargas de oro y plata en Cartagena, en Portobelo, en San Juan de Ulúa.³⁰ Así, las Antillas Mayores —lo que quedaba de ellas después de las ocupaciones francesas e inglesas—, si bien continuaron produciendo algún azúcar bajo un régimen de factoría, se mantuvieron al margen de una verdadera economía de plantación y, por tanto, de las introducciones masivas de esclavos. A principios del siglo XVIII, cuando las máquinas de la plantación se habían instalado firmemente en las colonias de Inglaterra, Francia y Holanda, las islas españolas constituían superficies demográficas, económicas, sociales y culturales muy distintas a las que predominaban en el resto del Caribe.

El hecho de que España no emprendiera en sus colonias antillanas una política de plantación hasta finales del siglo XVIII tuvo consecuencias de importancia tal que diferenciaron históricamente a las islas hispánicas de las no hispánicas. Si se comparan las cifras demográficas correspondientes a los distintos bloques coloniales, se verá que el porcentaje que en las Antillas españolas representaban los esclavos con respecto a la población total era considerablemente más bajo que en las colonias de las potencias rivales de España; al mismo tiempo, se observará que la importancia de la población negra y mulata no sujeta a la esclavitud es mucho mayor en aquéllas que en éstas. Consúltese la siguiente tabla:

Colonias

Año Esclavos Libertos Blancos

Fuente: Franklin W. Knight, *The Caribbean* (Nueva York, 1978)

Berbice (Inglaterra) 1811 97,0 1,0 2,0

Tobago (Inglaterra) 1811 94,8 2,0 3,2

La estructura demográfica y social de las colonias de España en el Caribe, con una proporción menor de esclavos y un número mayor de

Jamaica (Inglaterra)	1800	88,2	1,6
Saint-Domingue (Francia)	1791	86,9	5,3
Martinica (Francia)	1789	86,7	5,4
Surinam (Holanda)	1830	86,6	8,9
Barbados (Inglaterra)	1834	80,6	6,5
Cuba (España)	1827	40,7	15,1
Santo Domingo (España)	1791	7,1	41,3
Puerto Rico (España)	1800	7,1	41,3

La Habana (Inglaterra) es el reflejo de su tardía exposición a las dinámicas transformadoras de la economía de plantación. La posibilidad de análisis que ofrecen cifras de esta naturaleza es de valor incalculable para una apreciación cabal de las diferencias que entran en juego dentro de la región caribeña. La diferencia que constataba Froude entre La Habana y Kingston se puede explicar en buena medida por el hecho de que a principios del siglo XVIII la isla de Cuba era más una colonia de poblamiento que de explotación, cuya actividad económica estaba limitada por un régimen mercantilista restrictivo que aún no había implantado en firme la máquina de plantación. La situación en Jamaica, sin embargo, comenzaba a ser muy distinta. Tras un período caracterizado por la protección del corso y la piratería contra las colonias españolas, dominado por los intereses de la Hermandad de la Costa y por la presencia en Port Royal de Henry Morgan, la administración colonial se deshace de los bucaneros y centra sus miras en perfeccionar el sistema de plantación. Hacia 1800, como se observa en la tabla de arriba, el 88,2% de su población era esclava, y el «poder blanco», constituido por plantadores, empleados, comerciantes, militares y funcionarios, sólo representaba el 1,6% del número total de habitantes. Quiero decir con esto que mientras La Habana crecía como una ciudad semejante a las de España —como notara Froude—, Kingston lo hacía como una ciudad de la Plantación; esto es, apenas un recinto urbano dominado por los almacenes de azúcar, las oficinas comerciales, la casa del gobernador, el fuerte, los muelles y los barracones de esclavos. Cuando en esos años los criollos habaneros asientan las bases para la expansión azucarera, se trata de gentes nacidas allí; gentes que provienen de viejas familias que viven desde hace años relacionándose con instituciones cívicas como son la Iglesia y la Catedral, la Imprenta y la Prensa, la Sociedad Patriótica y la Universidad, el Consulado y las Obras Públicas, el Jardín Botánico y el Teatro, etc. En consecuencia, La Habana se transformó en una ciudad de plazas, paseos, torres, murallas, palacios y teatros antes de devenir en la capital de la Plantación. Cuando ésta empezó a constituirse tuvo que adaptarse al modelo de poblamiento que hemos visto.

Las diferencias que existieron entre las colonias del Caribe, y aun algunas de las que se perciben hoy, fueron formadas en gran medida por la

época en la que la Plantación se generalizó en ellas. Así, en los tiempos de Froude, en las colonias británicas se observaba, con relación a las españolas, un menor grado de diversificación económica, un menor número de campesinos y artesanos, un mercado interno más restringido, un sistema de comunicaciones y transportes más pobre, una clase media más reducida, una vida institucional más débil, una educación más deficiente, un conflicto mayor con la lengua de la metrópoli y un surgimiento tardío de las artes y las letras.

De manera que las diferencias que Froude veía entre las ciudades de las colonias españolas y las de las colonias inglesas se debían principalmente a la época en que se habían constituido como capitales de Plantación. Unas habían surgido de modo más o menos normal, y otras fueron marcadas casi desde su fundación por el despotismo esclavista, por la provisionalidad, por el absentismo de los terratenientes y por la inestabilidad de los precios del azúcar en el mercado internacional. Froude no cayó en la cuenta de que ciudades como Kingston, Bridgetown, Georgetown, Cayena, Fort-de-France, Paramaribo, etc. habían sido construidas en la práctica como puertos de Plantación; respondían a los requerimientos de sociedades donde, como promedio, nueve de cada diez habitantes habían sido alguna vez esclavos, y esto hacía superfluo el adoptar medidas que contribuyeran a elevar, más allá de lo estrictamente necesario, los niveles de urbanización, de institucionalización, de educación, de servicios públicos y de recreo. Aunque la esclavitud ya había desaparecido cuando Froude visitaba el Caribe, la Plantación continuaba existiendo, y las ciudades de la región exhibían aún las marcas que delataban su reciente pasado negrero. También hay que considerar aquí que, durante muchos años, el pensamiento etnocéntrico y colonialista de las metrópolis europeas se negó a admitir que la población caribeña de origen africano precisaba niveles de vida tan dignos como los imperantes en sus respectivas sociedades. Partiendo de este tipo de pensamiento reaccionario, del que Froude era uno de los más connotados representantes, el afrocaribeño era un ser perezoso, poco emprendedor, irresponsable y dado a adquirir toda suerte de taras sociales; un ser colectivo incapacitado para gobernarse por sí mismo y para constituir

propriadamente un Estado; en resumen, un súbdito de segunda clase que había que mantener a raya y que tendría que contentarse con poco.

Cabría preguntarse si las diferencias que veía Froude en su época se extendían de manera análoga al ámbito de la cultura. Pienso que sí. Pero, además, creo que estas diferencias también están estrechamente relacionadas con los procesos que transformaron la plantación en Plantación. Para demostrar esto podríamos partir de una premisa aceptada, el hecho de que si bien es fácil descubrir rasgos culturales africanos en cada una de las naciones del Caribe, no es menos cierto que tales rasgos se presentan en cada caso con una extensión y profundidad variables. Por ejemplo, por lo general se conviene en que Haití, Cuba y Jamaica son, en ese orden, las islas cuyas culturas presentan un mayor grado de africanización. Por otro lado, entre las Antillas de cultura menos africanizada se suele tomar a Barbados en primer término.

El segundo paso de nuestra demostración sería, claro está, elaborar una explicación satisfactoria de este fenómeno a través del cambio plantación/Plantación, o mejor, ofrecer una hipótesis que sea aplicable ya no sólo a estas cuatro islas sino a todas las Antillas. Comencemos por Haití.

En 1804, cuando la nación haitiana quedaba formalmente constituida bajo el gobierno de Dessalines, cerca de un 90% de la población adulta debía de haber sido esclava. Si se tiene en cuenta que en los últimos tiempos de la colonia la Plantación absorbía anualmente 40.000 bozales, y que la vida probable de un esclavo en las condiciones de intensa explotación no alcanzaba los diez años, hay que concluir que la gran mayoría de esta población había nacido en África.³¹ Esto es, al emerger Haití como nación libre, los componentes africanos de su cultura no sólo dominaban sobre los europeos, sino que estaban más en activo, o si se quiere, a la ofensiva, pues habían sido exaltados por el proceso revolucionario en la lucha contra el poder esclavista de los «grandes blancos». Más aún, las rebeliones de Boukman, de Jean François y de otros líderes —que veremos en el capítulo 4— fueron organizadas bajo la advocación de los *loas* del vodú, creencia cuyo supersincretismo está dominado por elementos africanos. Más adelante, al ser asesinado Dessalines —antiguo esclavo—, el país queda dividido con Christophe en el norte y Petion en el sur, reunificándose en 1818 bajo el

gobierno de Boyer. El hecho de que tanto Petion como Boyer representaran al grupo de mulatos ricos, católicos e ilustrados, hizo que centenares de miles de negros cayeran muy pronto bajo el control del flamante «poder mulato», ciertamente no como esclavos pero sí en una situación de servidumbre que les impedía abandonar las plantaciones donde trabajaban. Así, la Plantación se reorganizó de nuevo en Haití, aunque bajo otras relaciones de trabajo y de poder. Es fácil suponer que esta vasta población de centenares de miles de hombres y mujeres, de origen africano, mantuvo muchas de sus costumbres, entre ellas los cultos prohibidos por las autoridades de la Iglesia. Fueron estos viejos esclavos —como el Ti Noel de *El reino de este mundo*— los que guardaron los cultos a Damballah, a Papa Legba, a Ogun; los cultos del vodú y del petro, con sus sacrificios rituales, a cuyos sagrados tambores responde aún la mayor parte de la población haitiana, sobre todo la campesina.³² Si en los tiempos de Boyer los antiguos esclavos hubieran disfrutado de una forma de libertad más completa, la africanía de la cultura haitiana sería hoy aún mayor. En todo caso, pienso que es posible sostener el punto de que la rápida e intensa expansión del sistema de plantaciones en el Saint-Domingue francés, quizá el modelo más acelerado de Plantación que haya visto el mundo, trajo como consecuencia una densidad inusitada de población africana. Al liberarse ésta en el espacio de una misma generación, sus miembros apenas se habrían aculturado con respecto a las costumbres europeas —lo cual se palpa en el vodú—, y los componentes culturales que portaban dominaron en el *interplay* sobre los que provenían de Europa a través de los mulatos. Es bastante significativo que la nueva república haya rechazado el nombre de Saint-Domingue para adoptar el de Haití, que era el nombre taíno de La Española a la llegada de Colón; también que el *créole* haitiano haya tomado un número considerable de palabras de la lengua aborigen. A mi modo de ver esto indica que en el pasado hubo una preferencia popular por lo aborigen, y no así tanta por lo europeo.

Pero ¿cómo explicar que Cuba posea hoy una cultura más africanizada que la de Barbados, o la de Jamaica? Si vamos a la tabla estadística veremos que en 1827 su población esclava no llegaba al 41%, mientras que la de Jamaica, en 1800, era más del 88%. Por otro lado, si comparamos la

vida cultural de ambas islas a lo largo de nuestro siglo, se observará que en Cuba las creencias religiosas, la música, el baile, la pintura, la literatura y el folklore tienen una influencia africana no superada por otra nación antillana, excepto Haití. ¿Qué ocurrió en Cuba que no ocurriera en Jamaica o en Barbados? Pienso que aquí influyen muchos factores diferenciadores entre una isla y otra, pero creo que uno de los más importantes es la fecha tardía en que la Plantación empezó a organizarse en Cuba. El cálculo estimado de negros introducidos en la isla entre 1512 y 1761 es de 60.000, lo cual arroja un promedio anual de unos 250 esclavos. La mayoría de ellos no trabajó en plantaciones de azúcar —producto del cual Cuba era muy discreta exportadora en esa época—, sino que se distribuyó en la economía del cuero, en cultivos de frutos menores, en construcciones públicas y en el servicio doméstico. En las provincias orientales ya sabemos que participó activamente en la formación de la temprana cultura antillana que hemos llamado criolla; de allí, al menos en lo que se refiere a las creencias mágico-religiosas, la música y los bailes, pasó a La Habana, donde se adaptaría a las especificidades de la cultura local. Hay pruebas de que en el siglo XVIII existió lo que podríamos llamar una cultura criolla en La Habana y en otras localidades de importancia, todas diferentes entre sí. A esto habrían contribuido las fiestas patronales —secuencias de días donde se hacía música, se bailaba, se cantaba, se comían ciertos platos y la gente se entretenía en toda suerte de juegos y pasatiempos. En 1714, por ejemplo, la Virgen de Regla (Yemayá en el culto sincrético) era consagrada como patrona de La Habana, dando origen a festejos que duraban ocho días y en los cuales participaban blancos, esclavos y negros libres.³³ Pero aquello también ocurría con los patronos y patronas de cada lugar, sin contar fechas como la de la Virgen de la Caridad, cuyas prolongadas fiestas se celebraban de diversas maneras en toda Cuba.³⁴ En estas fechas desempeñaban un rol de importancia los llamados *cabildos*, asociaciones de negros esclavos y libres que se agrupaban de acuerdo con su nación en África. Quiero decir con esto que, antes de la formación de una cultura que podemos llamar nacional o cubana —fenómeno que sucedió ya dentro de la Plantación—, es posible imaginar un tipo de cultura criolla caracterizada por la variedad de sus manifestaciones locales pero también, sobre todo, por la participación

del negro, esclavo o no, en condiciones ventajosas en tanto agente aculturador. Es de notar el alto porcentaje que representaba la población de libertos en Cuba; en 1774, por ejemplo, significaba el 20,3% de la población total, cifra que habla de su movilidad y de su capacidad para influir culturalmente en el proceso de africanización. A finales del siglo XVIII, cuando la máquina de plantación empieza a extenderse por los alrededores de La Habana, ya existía este tipo de cultura criolla, considerablemente africanizada, en muchas localidades de la isla.³⁵

En el caso de Jamaica, la comparación más interesante es con respecto a Barbados, tenida hoy —ya se dijo— como una de las islas menos africanizadas del Caribe. Veamos brevemente el pasado plantador de ambas. Los ingleses desembarcan en Barbados en 1625. La temprana fuerza de trabajo de la isla estuvo integrada por colonos, indios caribes, esclavos blancos, criminales y presos políticos deportados, y por *indentured servants*. En 1645 había 18.300 blancos, de los cuales 11.200 eran propietarios, y 5.680 negros esclavos —tres blancos por cada negro—, y la economía tenía su base en pequeños cultivos de tabaco. En 1667, sin embargo, hay 745 propietarios y 82.023 esclavos.³⁶ ¿Qué había ocurrido? La Plantación de azúcar había llegado y, desplazando a la pequeña propiedad tabacalera, usaba casi toda la tierra de la isla. En 1698, apenas treinta años más tarde, había una proporción de más de dieciocho esclavos por cada persona blanca.

En lo que respecta a Jamaica, lo primero que hay que tener en cuenta es que fue colonizada por España a principios del siglo XVI, y que cayó en manos de Inglaterra en 1655; esto es, estuvo 150 años dentro del sistema colonial español y su zona norte fue depositaria de la cultura criolla tipo Paso de los Vientos. Al ser evacuada la isla por los españoles, numerosos esclavos se fugaron y permanecieron durante años en las montañas del país. Como se sabe, durante los primeros tiempos del dominio inglés la ciudad de Port Royal sustituyó a Tortuga como sede de los bucaneros de la Hermandad de la Costa. Tanto Inglaterra como Francia y Holanda usaron sus servicios en las guerras contra España. Su líder más conocido fue Henry Morgan, sin duda el hombre más popular de Jamaica en la década de 1660. Morgan saqueó ciudades de Cuba, Nicaragua, México, Venezuela y Panamá, dejando

tras de sí todo un ciclo de leyendas, cuyas implicaciones literarias se comentan en el capítulo 6. El saqueo de Portobelo produjo una ganancia de 100.000 libras esterlinas, y en la captura de Maracaibo se tomaron 260.000 doblones.³⁷ No resulta exagerado afirmar que en esos años hubo en Jamaica una economía basada en el corso, en la cual participó el negro. Pero la restauración de Carlos II trae la paz con España, y en las últimas décadas del siglo el interés de los inversionistas empieza a volcarse sobre el negocio ya existente de las plantaciones. En el siglo XVIII Jamaica completa el tránsito hacia la Plantación y sobrepasa a Barbados como exportadora de azúcar, calculándose que entre 1700 y 1786 entran más de 600.000 esclavos a la colonia.³⁸

Teniendo ya a la vista el esquema histórico de ambas islas, observamos el fenómeno de que la menor o mayor africanía actual de las culturas insulares no se corresponde necesariamente con la importancia demográfica de la población negra, sino que más bien puede explicarse por la época en que la máquina Plantación es puesta a funcionar. Cuanto más tarde se implantase, como ocurrió en Jamaica con relación a Barbados, los africanos ya residentes, esclavos o no, habrían tenido ocasión de aculturar activamente al europeo durante un espacio más prolongado de tiempo. En las condiciones de Plantación, a pesar del enorme porcentaje que alcanza el número de esclavos con respecto a la población total, el africano está reducido a vivir bajo un régimen carcelario de trabajo forzado que obstaculiza sus posibilidades de influir culturalmente sobre la población europea y criolla. Más aún, vivía bajo un régimen deculturador que actuaba directamente contra su lengua, su religión y sus costumbres, pues las prácticas africanas eran miradas con sospecha y muchas de ellas estaban controladas o prohibidas. Además, los dueños de plantaciones solían diversificar sus dotaciones de esclavos de acuerdo con su lugar de origen para que la comunicación entre ellos fuera más difícil en caso de rebelión. Esta medida, por supuesto, estorbaba la formación de lazos estrechos entre africanos de distinta procedencia. A esto habría que añadir que los niños esclavos que nacían en la plantación eran separados muy temprano de sus madres, impidiendo así la trasmisión de componentes culturales a través del vínculo materno. Por último, tenemos que considerar que uno de cada tres esclavos

moría durante los primeros tres años de intensa explotación. En condiciones de trabajo más generales, la mitad de la población esclava de Barbados tenía que ser renovada cada ocho años, y en Jamaica se ha observado que el 40% de los esclavos fallecía en un plazo de tres años.³⁹ En mi opinión, habría que concluir que el negro esclavo que llegó a alguna colonia caribeña antes de que la Plantación se organizara contribuyó mucho más a africanizar la cultura criolla que el que arribó dentro de las grandes cargazonas típicas del auge de la Plantación.

En realidad, la clave de la africanización estuvo, a mi modo de ver, en el grado de movilidad que tuvo el africano al llegar al Caribe. La condición de rebelde proveía el máximo de libertad de expresión cultural, que fue el caso del esclavo haitiano. Le sigue en orden el cimarrón —factor de importancia en Jamaica—, ya que en los palenques se conducía un tipo de vida caracterizado por el *interplay* de componentes africanos intercambiados por hombres y mujeres de diversas regiones; estos componentes eran portados de por vida por los miembros del palenque, y podían ser comunicados al exterior por distintas vías, como se verá en el capítulo 8. Después del cimarrón venían en orden sucesivo el liberto, el esclavo urbano, el esclavo de la pequeña propiedad agropecuaria, el esclavo de plantaciones no azucareras y, en último lugar, el llamado esclavo de ingenio.

A pesar de las naturales discrepancias que existen entre los investigadores del Caribe, el juicio de que el esclavo de la plantación azucarera fue el más intensamente explotado y reprimido parece ser ciento por ciento unánime. En mi opinión, por tanto, éste fue también el agente africano menos activo en el proceso de comunicar su cultura al medio social criollo.

También observamos en cada nación caribeña diferencias culturales en lo que respecta a componentes asiáticos. Hubo colonias, como Santo Domingo y Puerto Rico, que carecieron de inmigraciones asiáticas en el siglo pasado, debido a la abundancia relativa de mano de obra local en relación con los requerimientos de las plantaciones. No obstante, en la mayoría de los territorios insulares y continentales del área, la escasez de mano de obra de origen africano —o su elevado costo— hizo que los plantadores volvieran la vista al Asia meridional en busca de nuevas fuentes

de trabajo barato. Así llegaron al Caribe vastos contingentes de trabajadores contratados bajo un régimen semejante a los antiguos *engagés e indentured servants*. Estas inmigraciones, sin embargo, no provenían de una misma matriz cultural, sino de los más diversos territorios asiáticos como son la India, la China y Java. Además, no se distribuyeron de modo proporcional entre los distintos bloques coloniales de la región. Por ejemplo, la gran mayoría de los indios fue a las colonias inglesas, mientras que los chinos y los malayos se concentraron, respectivamente, en Cuba y Surinam. De ahí que las influencias culturales asiáticas que se hacen notar en el Caribe, en correspondencia con sus diversos orígenes, se manifiesten a través de códigos muy diferentes. No hay que olvidar, sin embargo, que fue la Plantación la que exigió su incorporación al área.

LA PLANTACIÓN: REGULARIDADES SOCIOCULTURALES

Como hemos visto, la Plantación se repitió en la cuenca del Caribe presentando rasgos diferenciadores en cada bloque colonial, en cada isla, incluso en cada tramo de costa. Sin embargo —como viera Mintz— estas diferencias, lejos de negar la existencia de una sociedad pancaribeña, la hacen posible en la medida en que un sistema de ecuaciones fractales o una galaxia lo es. Las distintas máquinas azucareras, instaladas aquí y allá a lo largo de los siglos, pueden verse también como una gran máquina de máquinas en continua transformación tecnológica. Su implacable carácter territorializador la hizo —la hace aún— avanzar en extensión y profundidad por los predios de la naturaleza, triturando bosques, sorbiendo ríos, desalojando a otros cultivos y aniquilando la fauna y flora autóctonas. Al mismo tiempo, desde su puesta en marcha, esta poderosa máquina ha intentado sistemáticamente moldear a su modo y conveniencia las esferas políticas, económicas, sociales y culturales del país que la sustenta, hasta convertirlo en *sugar island*. Sobre este asunto dice Gilberto Freyre, refiriéndose a las plantaciones del nordeste brasileño, a estos efectos una isla más del Caribe:

La Casa Grande (residencia del plantador), unida a los barracones de esclavos, representa en sí misma un sistema económico, social y político: un sistema de producción (latifundio, monocultivo); un sistema de trabajo (esclavitud); un sistema de transporte (la carreta de bueyes, la litera, la hamaca, el caballo); un sistema religioso (catolicismo familiar, con culto a los muertos, etc.); un sistema de vida sexual y familiar (poligamia patriarcal); un sistema de higiene doméstica y personal (el orinal, el platanal, el baño en el río, de pie en la palangana); un sistema político (el compadrismo). La Casa Grande fue al mismo tiempo una fortaleza, un banco, un hospital, un cementerio, una escuela, y un asilo dando abrigo a los ancianos, a las viudas y al huérfano [...] Era la sincera expresión de las necesidades, intereses y del holgado ritmo de la vida patriarcal, hecha posible por los ingresos del azúcar y el trabajo productivo de los esclavos.

Darcy Ribeiro agrega:

La fazenda constituye la institución básica modeladora de la sociedad brasileña. En torno a ella es que se organiza el sistema social como un cuerpo de instituciones auxiliares, de normas, de costumbres y de creencias destinadas a garantizar sus condiciones de existencia y persistencia. Así mismo la familia, el pueblo y la nación surgen y se desarrollan como resultantes de la fazenda y, en esta calidad, son por ella conformados.

Sobre el gran ingenio moderno de Cuba, dice Fernando Ortiz:

El ingenio ya es algo más que una simple hacienda; ya en Cuba no hay verdaderos hacendados [...] Generalmente se compone de un fundo nuclear donde está el batey industrial, a modo de villa metropolitana, y de numerosas tierras periféricas, adyacentes o lejanas pero unidas por ferrocarril e intervenidas como propias, formando todo un imperio con colonias subyugadas, cubiertas de cañaverales y montes, con sus caseríos y aldehuelas. Y todo ese inmenso territorio señorial está sometido a un régimen especial de derecho público [...] Todo allí es privado: el dominio, la industria, el batey, las casas, los comercios, la policía, el ferrocarril, el puerto [...] Dentro del sistema territorial del ingenio, la libertad económica experimenta grandes restricciones [...] El pequeño propietario cubano, independiente y próspero, constitutivo de una fuertes burguesía rural, va desapareciendo; el campesino se ha proletarizado, es un obrero más, sin arraigo en el suelo y movedizo de una zona a otra. Toda la vida del latifundio está ya transida de esa objetividad y dependencia, que son las características de las sociedades coloniales con poblaciones desvinculadas.

⁴² (pp.53-54)

La extraordinaria influencia de las dinámicas de la máquina azucarera en las sociedades coloniales —al punto de casi ser éstas un reflejo amplificado de aquéllas— no cesa con la liquidación de la esclavitud. Ciertamente que con esta nueva situación hay cambios y ajustes, pero en lo esencial la máquina de la plantación continúa operando del modo represivo que lo hacía. Por ejemplo, la expansión azucarera que experimentaron las Antillas en las primeras décadas del siglo XX desató dinámicas similares a las observadas uno o dos siglos atrás. Las mejores tierras fueron apropiadas o controladas por las compañías plantadoras, y los campesinos y pequeños propietarios fueron desplazados con violencia hacia zonas marginales, no beneficiadas por las mejoras del transporte y las comunicaciones efectuadas bajo los intereses plantadores. A propósito de esto, dice Mintz:

Durante la transformación del sector de la plantación en modernas fábricas en el campo, particularmente después del 1900, los sectores campesinos quedaron aún más relegados, ya que las carreteras modernas, los sistemas de comunicación y las tiendas de las compañías se desarrollaron en las zonas costeras. De manera que el contraste entre los campesinos y las plantaciones, hasta cierto punto, se ha hecho aún más agudo en este siglo

De manera semejante a lo que ocurriera en Barbados en el siglo XVII, la caña de azúcar devino la *primera agricultura*, en oposición a otras formas de explotación agropecuarias. Esta peculiaridad, unida al monocultivo, determina la contradicción de que un país esencialmente agrícola se vea en la necesidad de importar alimentos. En condiciones generalizadas de baja productividad y relativa escasez de mano de obra, este factor tiene consecuencias desastrosas, pues entonces la gran máquina de plantación — sectores agrícolas, industriales, de transporte y comunicaciones, administrativos y comerciales— precisa enormes masas de recursos materiales y laborales, arrebatándoseles cíclicamente a las otras actividades económicas del país. En situaciones críticas de esta índole, no es infrecuente acudir al racionamiento de productos alimenticios. En 1970, cuando el gobierno cubano intentó producir diez millones de toneladas de azúcar, el país quedó virtualmente paralizado o, si se quiere, convertido en una descomunal plantación estatal donde la zafra dictaba la ley.

El complejo del ingenio —la célula de la Plantación—, creado con el objetivo de ejercer un dominio perpetuo, tenderá a subsistir en las condiciones más adversas del mercado exterior, compitiendo en éste con precios por debajo de los costos de producción si fuera preciso. Esta situación conformó el tipo de estructura social que observamos en la tabla estadística. Claro, esta jerarquizada estructura siempre parecerá ideal al reducido grupo que detenta el poder económico y, así, su desproporción y su rigidez persistirán en lo esencial bajo modalidades más modernas de relaciones de trabajo, y continuarán influyendo de modo parecido en las distintas esferas de la vida nacional.

Si tenemos en cuenta que la Plantación fue una regularidad repetitiva en el ámbito del Caribe, se hace difícil sostener la idea de que las estructuras sociales de la región no pueden ser agrupadas bajo una misma tipología. Es cierto que cada modelo de Plantación difiere de isla a isla, y que la hegemonía azucarera comienza en Barbados, pasa a Saint-Domingue y termina en Cuba, escalonándose en el tiempo y en el espacio a lo largo de tres siglos. Pero son precisamente estas diferencias que observamos en las

estadísticas las que le dan a la Plantación la posibilidad de sobrevivir y de seguir transformándose, ya sea frente al reto de la supresión de la esclavitud, de la llegada de la independencia o de la adopción de un modo socialista de producción.

No obstante, el hecho de coincidir con Mintz en que el Caribe puede ser definido en términos de *societal area* está lejos de condicionar, necesariamente, una cultura pancaribeña común. Es cierto que aquí hemos hablado de la presencia de una temprana cultura criolla en los alrededores del Paso de los Vientos, de una cultura criolla diversificada por localidades, y también de una cultura nacional. Pero con esto en modo alguno se ha querido sugerir que tales culturas sean *unidades*, en el sentido de que sólo admitan una lectura coherente y estable. En mi opinión, cualquier expresión cultural —un mito, una canción, un baile, una pintura, un poema— es una suerte de mensaje impersonal, vago y truncado a la vez; un deseo oscuro y previo que ya andaba por ahí o por allá y que jamás puede ser interpretado del todo por un *performer* ni leído del todo por un *lector*; cada esfuerzo de una y otra parte por mejorar esta falla constitutiva no conduce hacia una meta, sino que resulta en movimientos laterales, en giros, en pasos que van adelante pero también hacia atrás, digamos estilos diferentes de bailar la rumba. Así, nada ni nadie nos puede dar la verdadera certeza de lo que es una cultura local, y mucho menos una cultura nacional. ¿Cómo entonces pretender que es posible definir con precisión aquello que queda dentro o fuera de la cultura de nuestro complejísimo archipiélago?

En todo caso, para el observador actual es más o menos evidente que en las expresiones que se manifiestan en la difusa zona del Caribe hay componentes que provienen de muchos lugares del globo, y que éstos, al parecer, no son constantes, estables, homogéneos y ni siquiera paralelos entre las naciones, regiones y localidades que reclaman para sí el título de caribeñas. Fue precisamente esta situación de caos la que llevó a Mintz a buscar una forma de «caribeñidad» no en el ámbito de la cultura sino en los patrones económico-sociales. También pienso que hay mucho de cierto en la opinión de Moya Pons con respecto a la falta de una conciencia pancaribeña, y a la alternativa de tomar el Caribe como una serie de Caribes situados unos junto a otros, lo cual presenta cierta analogía con las observaciones de

Froude. Pero, claro, está también el testimonio de Labat: «No es accidental que el mar que separa vuestras tierras no establece diferencias en el ritmo de vuestros cuerpos.» Y es un testimonio al que hay que prestar atención, sobre todo porque se refiere directamente a la cuestión cultural, que es la que nos interesa. ¿Qué es lo que Labat señala como una regularidad común a todo el Caribe? Un elemento: *ritmo*. Es el ritmo lo que, en sus palabras, hace a los caribeños estar «en un mismo bote», más allá de las separaciones impuestas por «la nacionalidad y la raza»; es el ritmo —no una expresión cultural específica— lo que confiere «caribeñidad». De modo que si Mintz define la región en términos de *societal area*, habría que concluir que Labat la hubiera definido en los de *rhythmical area*.

¿Por qué vías constata Labat esta especial ritmicidad? A través de *performances*. Ciertamente que sus opiniones sobre los bailes de los criollos no son las de un especialista —aunque han sido atendidas por Fernando Ortiz, Janheinz Jahn y otros—, pero ocurre que, si bien empíricas y redactadas a vuelapluma, son confirmadas en gran medida en el siglo XVIII por Moreau de Saint-Méry, una de las autoridades más serias e ilustradas en lo que toca al Caribe de esa época. Por ejemplo, Labat habla de la existencia de un baile (o ritmo) llamado *calenda* que goza de suma popularidad en toda el área, y que es bailado tanto por los negros esclavos y libertos como por los criollos blancos, incluso las monjas de las colonias españolas. La descripción que ofrece Labat de este baile es la siguiente:

Lo que más les agrada y es su diversión más común, es la calenda, que procede de la costa de Guinea, y, según todos los antecedentes, del reino de Ardá [...] Los bailadores se disponen en dos líneas, los unos ante los otros; los hombres de un lado, las mujeres de otro. Los espectadores forman un círculo alrededor de los bailadores y tamborileros. El más hábil canta una tonadilla, que improvisa sobre algún asunto de actualidad, y el sonsonete o bordón es repetido por todos los danzantes y espectadores, y acompañado con palmeos. Los bailadores alzan los brazos, como si tocaran castañuelas, saltan, dan vueltas y revueltas, se acercan hasta dos o tres pies unos de otros y retroceden siguiendo la cadencia, hasta que el son del tambor les advierte que se junten golpeándose los muslos de unos

con los de los otros, es decir, los hombres contra las mujeres. Al verlos, tal parece que se dan golpes con los vientres, cuando es cierto que sólo los muslos soportan el encontrón. Retíranse enseguida pirueteando, para recomenzar el ejercicio con gestos sumamente lascivos [...] Danzan la calenda en sus iglesias y procesiones católicas, y las religiosas no dejan de bailarla en la Nochebuena sobre un teatro alzado en el coro, frente a las rejas, abiertas para que el pueblo participe de esas buenas almas por el nacimiento del Salvador. Verdad que no admiten hombres con ellas [...] Y quiero hasta creer que ellas la bailan con intención muy pura, pero, ¿cuántos espectadores juzgarán tan caritativamente como yo?

Un siglo más tarde, Moreau de Saint-Méry escribe sobre la misma danza, llamándola *kalenda*, que no ha cambiado mucho desde los tiempos de Labat.⁴⁵ Sigue siendo un baile en extremo popular y difundido, y continúa con su misma forma de parejas alineadas por sexo que avanzan hacia el centro y retroceden, mientras el coro da palmadas y repite las improvisaciones del cantante. A juicio de Moreau de Saint-Méry el baile toma el nombre de *kalenda* de uno de los tambores —el de mayor tamaño y sonido más grave— que intervienen en el ritmo, aunque es muy probable que haya sido a la inversa, pues Fernando Ortiz, en su *Nuevo cataruro de cubanismos*, recoge este baile con el nombre de *caringa* o *calinda*, derivando el vocablo de una antigua región y de un río del Congo. En todo caso, el ritmo de esta danza y su forma circular y antifonaria estaban generalizados en las colonias españolas y francesas del Caribe, incluyendo la Luisiana, en los siglos XVII, XVIII y XIX, y constituyó una regularidad de la cual puede haber surgido toda una variedad de bailes folclóricos afrocaribeños.⁴⁶ Pero aquí no nos interesan los viajes a los orígenes, que, si bien amenos, suelen parar en el vértigo de querer explicar lo que no se puede explicar. Nos interesa, sin embargo, establecer que, al menos desde el siglo XVII, en el Caribe hay ritmos comunes, ritmos que obedecen a un tipo de percusión polirrítmica y polimétrica muy distinto a las formas percusivas europeas, y que son imposibles de pautar según la notación convencional. Sobre esta misteriosa propiedad de la música, caribeña, informa Ortiz:

Los recursos usuales de la musicología «blanca» son insuficientes. «El célebre violinista Bohrer me ha confesado que ensayó inútilmente descifrar una parte de contrabajo ejecutada todas las noches en «La Habanera» por un negro que no conocía una sola nota.» [N. B. Rosemond de Beauvallon, L'île de Cuba, París, 1844.] Emilio Grenet piensa certeramente que, «en rigor una habanera [...] jamás se ha escrito [...] Puede considerarse que su guía creadora es su estructura rítmica; pero si el músico no está imbuido del 'sentimiento cubano', el producto musical nunca será una habanera en el sentido más estricto del vocablo.» [Popular

Cuban Music, La Habana, 1939.] Torroella, el popular compositor y pianista, nos decía: «La música típicamente cubana no se puede escribir, no se puede émpautar bien. Y es natural que así sea, porque mucho de ella nos viene de los negros, y éstos cuando llegaron a Cuba tampoco sabían escribir.» «Pero ya muchos negros escriben», nosotros le argüimos. Y él nos replicaba: «Sí, pero ¿tú no sabes que en los negros siempre hay un secreto?» Así lo daba a entender también a fines del siglo pasado aquel gran músico «de color» que fue Raimundo Valenzuela cuando, interrogado sobre la lectura y ejecución de la figura insólita del cinquillo, que tanto intriga a los estudiosos de la música afrocubana, decía que nunca la explicaría porque el cinquillo era «un secreto» [...] Cuando el maestro Amadeo Roldán dirigía en la Orquesta Filarmónica su Rebambaramba al llegar a cierto momento de su composición dejaba libres de su batuta a los tamboreros para que éstos ejecutaran a su modo ciertos complicadísimos ritmos [...] Hoy ya no se tiene reparo en aceptar la imposibilidad de llevar al pentagrama la música negra. «Dudo si es posible con el actual método de notación fijar la transcripción absolutamente fiel de todas las peculiaridades de la música africana, pues su verdadera naturaleza se resiste a la fijación.» [W. D. Hambly, Tribal Dancing and Social Development, Londres, 1926.]

Pero pensar que los ritmos afrocaribeños se refieren sólo a la percusión sería simplificar demasiado su importancia en tanto elemento cultural común. Sobre los ritmos que intervienen en la danza, y aun en el canto, continúa informando Ortiz:

Tocante a la transcripción de los bailes y sus pasos y figuras, nos encontramos con los mismos obstáculos [...] Para la inteligencia del ballet clásico existe un vocabulario coreográfico donde cada paso tiene su nombre [...] Pero es aún imposible llevar a un papel pautado los rápidos y complejísimos movimientos de las danzas africanas, en las cuales intervienen pies, piernas, caderas, torsos, brazos, manos, cabeza, rostro, ojos, lengua y, en fin, todos los órganos del cuerpo en sus expresiones mímicas que han de comprender pasos, ademanes, visajes y figuras incontables [...] Por otro lado, [en lo que respecta al canto,] «es esencial reconocer que las transcripciones y los análisis de las grabaciones fonográficas, no importa cuán cuidadosamente se encuentren realizadas, nunca pueden contar la historia completa de la relación existente entre los estilos musicales del Nuevo Mundo y África, ni tampoco establecer las diferencias entre la música de las distintas regiones del Nuevo Mundo. Pues, como lo observó Hornbostel, el problema comprende también la consideración de lo intangible de las técnicas del canto y de las costumbres motoras que acompañan al canto, así como de las progresiones verdaderas.» [Melville J. Herskovits, «El estudio de la música negra en el Hemisferio Occidental», Boletín Latinoamericano de Música, V, 1941.]

Pero también restringir los ritmos propios del Caribe a la danza y el canto es una reducción flagrante. A continuación cito un párrafo escrito por E. Duvergier de Hauranne con ocasión de su visita a Santiago de Cuba en el siglo pasado:

La callejuela que pasa tras el mercado presenta cada mañana un animado espectáculo; carretas tiradas por bueyes o mulas, arrias de borricos grotescamente enalbardados, caballeros con grandes sombreros de paja que, sobre nerviosos caballos de poca alzada, se abren paso a duras penas a través de multitudes de negros y gentes de color. Vigorosos mozos de cuerda van y vienen cargando toneles, canastas; otros, fardos de pieles de cabra, jaulas llenas de pollos. Las negras, vestidas de ligero algodón y pañuelos escandalosos, se dejan ver un instante ante el tumulto, balanceando sobre sus cabezas la cesta de frutas o de legumbres que sostienen a veces con su brazo redondeado como asa de ánfora; unas, bajo sus bultos en equilibrio, desfilan entre el gentío con la flexibilidad de gatas salvajes; otras, llevando las manos en las caderas, avanzan con breves pasos, contoneándose de una manera negligente y llena de gracejo. En el patio del mercado y a lo largo de los colgadizos que lo rodean, mercachifles en cuclillas despachan sus mercancías colocadas en tablas o sobre la misma tierra: frutas, flores, hierbas, alfarería, brillantes cortes de tela, pañuelos de seda roja y amarilla, pescados, mariscos, barriles de salazones; hay montones de naranjas, piñas, sandías, cocos, empenachados repollos, jamones, dorados quesos, pilas de plátanos y cebollas, de mangos y ñames, limones y papas esparcidas en confusión junto a manojos de flores. La explanada es tan empinada que casi se camina sobre los escaparates y tarimas, a riesgo de tumbarlos a cada paso sobre alguna negra vieja o de aplastar un canasto de huevos. Los compradores se agitan zumbantes como enjambres de moscas: se regatea, se gesticula, se ríe, se murmura en el armonioso patois de las colonias.

Obsérvese que la parte central de este cuadro está ocupada por las negras santiagueras que se abren paso, con sus bultos y canastas, por la plaza del mercado. ¿Qué palabras emplea el escritor para caracterizar su movimiento? Es evidente que no otras que aquéllas que intentan representar ciertos ritmos interiores: «balanceando sobre sus cabezas las cestas de frutas... desfilan entre el gentío con la flexibilidad de gatas salvajes... avanzan con breves pasos, contoneándose de una manera negligente y llena de gracejo». Está claro que Hauranne, un extranjero, percibió que ^r estas negras caminaban «de cierta manera», se movían de modo distinto al de las mujeres europeas. Y no sólo es el movimiento lo que las diferencia, sino también inmovilidades plásticas —silencios— como «llevando las manos en las caderas», o sosteniendo sobre la cabeza las cestas «con su brazo redondeado como asa de ánfora». Pero en su descripción Hauranne va más lejos aún. Es fácil ver que se esfuerza por comunicar un ritmo generalizado que puede descomponerse en diversos planos rítmicos más o menos autónomos —polirritmo—: el de las carretas de bueyes y mulas, junto con el de los borricos y los caballos; el de las negras, que ya hemos visto, junto con el de los mozos de cuerdas que van y vienen cargando toneles, fardos y jaulas de pollo; por último el plano heteróclito, abigarrado y bullente de colores, olores, sabores, sensaciones táctiles y sonidos, donde se inscriben las frutas, los pescados, los quesos y jamones, los cortes de tela y la alfarería, los huevos y las flores, los zumbantes enjambres de moscas, las risas, los gestos y los murmullos en una lengua indescifrable pero cadenciosa. Se trata de planos rítmicos que se pueden «ver» e incluso «escuchar» a la manera de la percusión afrocaribeña.

Lo que Hauranne intentó representar con la pluma, su compatriota Mialhe y el español Landaluze se propusieron comunicarlo a través de la pintura y la litografía, también en el siglo pasado. Sus respectivas composiciones *Día de Reyes (La Habana)* y *Día de Reyes en La Habana*, tratan de captar el ritmo de los tambores, el de la danza, el de los cantos, el de las fantásticas ropas y colores que esta fiesta anual, donde los esclavos gozaban de libertad por un día, presentaba por las calles de La Habana como un descomunal

espectáculo carnavalesco. Es precisamente esta complejidad rítmica, enraizada en las formas de sacrificio ritual y dirigida a todos los sentidos, lo que otorga a las expresiones culturales pancaribeñas una manera de ser, un estilo, que se repite a lo largo del tiempo y el espacio con sus variantes y diferencias. Esta polirritmia de planos y metros se observa no sólo en la música, la danza, el canto, las artes plásticas, sino también en la cocina —el ajiaco—, en la arquitectura, en la poesía, en la novela, en el teatro, en la expresión corporal, en las creencias religiosas, en la idiosincrasia; en fin, en todos los textos que circulan arriba y abajo por la región del Caribe.

Escuchemos a Carpentier hablar de las rejas coloniales:

[...] tendríamos que hacer un inmenso recuento de rejas, un inacabable catálogo de hierros, para definir del todo los barroquismos siempre implícitos, presentes, en la urbe cubana. Es, en las casas del Vedado, de Cienfuegos, de Santiago, de Remedios, la reja blanca, enrevesada, casi vegetal por la abundancia y los enredos de sus cintas de metal, con dibujos de liras, flores, de vasos vagamente romanos, en medio de infinitas volutas que enmarcan, por lo general, las letras del nombre de mujer dado a la villa por ella señoreada, o una fecha, una historicista sucesión de cifras [...] Es también la reja residencial de rosetones, de colas de pavo real, de arabescos entremezclados [...] enormemente lujosa en este ostentar de metales trabados, entrecruzados, enredados en sí mismos [...] Y es también la reja severa, apenas ornamentada [...] o es la que pretende singularizarse por una gótica estampa, adornarse de floreos nunca vistos, o derivar hacia un estilo sorprendentemente sulpiciano.

no sólo es el caos polirrítmico de las rejas, sino también de las columnas, de los balcones, de los cristales que rematan puertas y ventanas con sus fabulosos medios puntos. Ese ensordecedor conjunto de ritmos arquitectónicos, dice Carpentier, fue dando a La Habana «ese estilo sin estilo que a la larga, por procesos de simbiosis, de amalgama, se erige en un barroquismo peculiar que hace las veces de estilo, inscribiéndose en la historia de los comportamientos urbanísticos».

Ritmos, planos rítmicos que se entremezclan como los de los sagrados tambores *batá*, y sin embargo dentro de esa selva de ruidos y turbulencias hay regularidades vacías de significación que sirven de vehículo a los tamboreros y a los bailarores para descargar su violencia y alcanzar el trance, o mejor, el tránsito hacia el mundo de la no violencia. No he encontrado una definición de ritmo mejor que la que provee el poeta africano Léopold Senghor:

El ritmo es la arquitectura del ser, el dinamismo interno que le da forma, es la expresión pura de la fuerza vital. El ritmo es el choque que produce la vibración, es la fuerza que a través de los sentidos nos conmueve en la raíz misma del ser. El ritmo se expresa con los medios más materiales: con líneas, colores, superficies y formas en la arquitectura, en la escultura o en la pintura; con acentos en la poesía y en la música, con movimientos en la danza. Al hacer esto remonta todo lo espiritual. El ritmo ilumina el espíritu en la medida en que se materializa sensiblemente [...] Es el ritmo el que le da a la palabra la plenitud eficaz; es la palabra de Dios, es decir, la palabra rítmica, la que creó el mundo.

Al comentar la polimetría y la polirritmia propias de las culturas africanas, dice Jahn:

Ambas formas fundamentales tienen en común el principio del ritmo cruzado, es decir que los acentos principales de las formas fundamentales empleadas no coinciden, sino que se superponen unos a otros crucialmente, de tal modo que —por ejemplo en la polimetría— los diferentes metros fundamentales no entran simultáneamente, sino a diferente tiempo.

Es precisamente este ritmo cruzado o caótico lo que hace atractiva la descripción de la plaza de mercado que ofrece Hauranne. ¿Quiere decir esto que el ritmo caribeño es africano? Puesto a responder esta pregunta, diría que no del todo. Pienso que el ritmo cruzado que se manifiesta en las formas culturales del Caribe puede verse como la expresión de incontables *performers* que intentaron representar lo que ya estaba ahí, o allá, a veces acercándose y a veces alejándose de África, La plaza de mercado que describe Hauranne es un conjunto de ritmos donde hay mucho de africano, pero también de europeo; no es un conjunto «mulato», si se quisiera significar con tai término una suerte de «unidad»; es un espacio polirrítmico cubano, caribeño, africano y europeo a la vez, incluso asiático e indoamericano, donde se han encontrado, entreverándose en contrapunteos, el *logos* del Creador bíblico, el humo del tabaco, la danza de los *orishas* y los *loas*, la corneta china, el *Paradiso* de Lezama Lima y la Virgen de la Caridad del Cobre con el bote de los tres Juanes. Dentro de este caos de diferencias y repeticiones, de combinaciones y permutaciones, coexisten regularidades dinámicas que, una vez abordadas a través de la experiencia estética, inducen al *performer* a recrear un mundo sin violencias, o —como diría Senghor— a alcanzar la Palabra Eficaz: la meta elusiva donde convergen todos los ritmos posibles.

PARTE II
EL ESCRITOR

2

BARTOLOMÉ DE LAS CASAS: ENTRE EL INFIERNO Y LA FICCION

En 1875, tres siglos y medio después de haber sido iniciada, se publicaban en Madrid los primeros volúmenes de la *Historia de las Indias*, de Bartolomé de Las Casas.¹ La aparición de esta notable obra, que a juicio de Ticknor constituía «un verdadero tesoro de noticias»,² se había debido a los infatigables esfuerzos del historiador cubano José Antonio Saco. Es fácil ver por qué Saco había resuelto erigirse en el campeón del voluminoso manuscrito de Las Casas. En primer lugar está el hecho de que la *Historia de las Indias* era en realidad una historia del Caribe,³ y Saco fue el primer científico social caribeño que investigara la problemática de la Plantación desde una perspectiva nacionalista.⁴ En segundo término, desde 1841 Saco trabajaba en su proyectada *Historia de la esclavitud*,⁵ y el texto de Las Casas, al dar noticia de cómo, cuándo y por qué había emergido la esclavitud africana en las Antillas, constituía un «origen» al cual podía referir su propia *Historia* en busca de legitimación. Tanto más cuanto que Las Casas había sido precisamente uno de los que aconsejaron a la Corona la introducción de esclavos negros con destino a las primeras plantaciones del Nuevo Mundo y, a la vez, uno de los primeros que lamentaron las consecuencias del tráfico esclavista. Saco, pues, vería en Las Casas algo así como un fundador de sus propias contradicciones en tanto cubano e historiador.

Los sentimientos «filiales» de Saco con respecto a Las Casas se expresan con claridad en la circunstancia de que en 1879, cuando apareciera su *Historia de la esclavitud de la raza africana*, ésta incluyera en el Apéndice su artículo «La *Historia de las Indias* por Bartolomé de las Casas y la Real Academia de la Historia de Madrid», publicado catorce años antes, donde abogaba con singular ardor por la impresión del manuscrito de Las Casas y reprochaba a la Academia el haber relegado la obra por razones políticas.⁶ De esta manera Saco no sólo subrayaba su rol como defensor y reivindicador de Las Casas, sino que también exhibía la prueba de que su *Historia de la esclavitud* se insertaba en el pensamiento lascasiano en lo que éste tenía de *ruptura* con relación a las prácticas discursivas que justificaban la conquista, la encomienda y la trata, y de *fundación* en lo que éste podía significar como utopía económico-social del Nuevo Mundo; esto es, un espacio providencial para que europeos, aborígenes y africanos vivieran hacendosamente bajo cánones religiosos y civiles, y donde la violencia hacia el indio y el negro fuera condenada tanto por el poder terrenal de la Corona como por la justicia espiritual de la Iglesia.

El hecho de que Las Casas hubiera sido alguna vez encomendero y esclavista confería a su *Historia* una carga de culpa y una capacidad de rectificación de las que carecían otros textos que solemos estudiar hoy bajo el rubro de Crónicas de América u otros similares. También —y en esto sí admite comparación con otras Crónicas, por ejemplo *El primer nueva coránica y buen gobierno*, de Felipe Guamán Poma de Ayala— el texto de Las Casas podía tomarse como la base histórica de un argumento nacionalista dirigido a cuestionar la legitimidad del régimen colonial español en América, al cual Cuba aún estaba sometida. De ahí que Saco, que alcanzara su paradójica conciencia de cubano a partir del deseo, el racismo, la culpa, la responsabilidad histórica y el temor a la total africanización de la isla y, a la vez, fuera uno de los constructores del pensamiento nacionalista de su país, se reconociera mejor en las ideas de Las Casas que en las de cualquier otro cronista o historiador de Indias. Así, a sus ojos, su *Historia* no podía encontrar antecedente más útil que la *Historia* hasta entonces proscrita de Bartolomé de Las Casas.

¿Cuáles habían sido las razones que obstaculizaran la publicación de *Historia de las Indias* durante tantos años? Hay que recordar que Las Casas fue el enemigo público número uno de los conquistadores, de los funcionarios reales, de los colonizadores e incluso de los historiadores y cronistas de Indias de su época. Su decisiva participación en la puesta en vigor de las llamadas Leyes Nuevas, que ofrecían protección al indio de los desafueros de la encomienda, y, sobre todo, la publicación en 1552 de su cáustica *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, levantaron protestas de tal magnitud en España y en América que no menguaron ni siquiera con su muerte. Estos recios y continuos ataques —como dice Lewis Hanke— pueden haber contribuido a la decisión de Las Casas de demorar, por lo menos cuarenta años hasta después de su deceso, la publicación del manuscrito.⁷ Pero pasados éstos, *La brevísima relación* se había convertido en el texto generador por excelencia de la «leyenda negra» contra la empresa colonial española, hasta el punto de que era reimpressa constantemente por las potencias rivales de España. Esta situación dio motivo a que en 1660 la Inquisición se pronunciara condenando el panfleto de Las Casas, y que éste fuera recogido por «infamar los célebres conquistadores del mundo nuevo»⁸ y por ser «un libro pernicioso para el justo prestigio nacional».⁹ Como se sabe, las ideas de Las Casas cobraron particular importancia en las primeras décadas del siglo XIX, cuando la gran mayoría de las colonias españolas de América se rebelaba para conseguir la independencia. Nuevas ediciones de la *Brevísima relación* aparecieron en Bogotá, Puebla, París, Londres y Filadelfia, y es lógico suponer que en ese clima revolucionario no se publicara la *Historia de las Indias*, cuyo texto a veces no difiere mucho en intenciones al de su famoso panfleto.

En todo caso, cuando la Real Academia de la Historia decidió apadrinar la publicación de alguno de los grandes manuscritos históricos de Indias que aún permanecían inéditos, sólo se mostró favorable a la obra de Oviedo, que apareció impresa lujosamente en 1851 con extensas notas y una introducción elogiosa.¹⁰ Las razones públicas que daba la Academia para no imprimir el manuscrito de Las Casas se fundaban en que la información de más valor ofrecida por éste ya había sido recogida en las *Décadas* de Herrera,¹¹ y que el resto, según declaraba Fernández de Navarrete, consistía en «prolijas e

importunas digresiones que hacen pesada y fastidiosa la lectura, contradiciendo siempre el derecho de los españoles a la conquista y acriminando siempre su conducta». [12](#)

A estas alturas, pienso que debo aclarar que la intención que persigo en este capítulo es, precisamente, analizar a fondo y discutir una de las tantas «digresiones» que hizo indeseable para la Academia la publicación en esos años de *Historia de las Indias*. Pero el acto de releer aquello que por siglos fue desestimado y sólo mereció una única y parcial modalidad de lectura precisa tal vez de una reflexión. Cuando Fernández de Navarrete, portavoz de la Academia, decía que las «digresiones» de Las Casas iban contra «el derecho» de España a la conquista, actuaba doblemente como censor. Ciertamente editaba el discurso de la conquista de manera tal que sólo comunicara «el derecho» de los españoles y no el de los indoamericanos, pero también, al mismo tiempo, censuraba el texto en su mismo plano expresivo, ya que sus «digresiones» conspiraban contra una unidad retórica que era tenida también como «derecho», como ley. Así, hay que concluir que la Real Academia de la Historia, al menos en aquellos años, no se mostraba proclive a tolerar diferencias obvias de forma y contenido en los textos que editaba. Para Fernández de Navarrete las «digresiones» que exhibía el texto de Las Casas eran sinónimo de caos; eran hódulos subversivos que restaban verdad y unidad retórica al discurso de la conquista, discurso que aún tenía mucho de teológico. Paralelamente, cuando Saco abogaba por la publicación de *Historia de las Indias* lo hacía desde una posición francamente moderna. Saco, en tanto científico social moderno, deseaba la presencia discursiva de una lectura que transgrediera y se opusiera a la supuesta verdad y a la supuesta unidad de la lectura monológica de la Academia. Esta última era una verdad de «allá», pero hacía falta una verdad de «acá»; es decir, un texto que fuera algo más que un panfleto, una *Historia* en regla que suministrara la versión opuesta de la conquista y se lamentara de la esclavitud africana, fundando así, propiamente, un discurso histórico latinoamericano y —sobre todo— caribeño. Desterrado, víctima de interdicciones, presunto bigamo, polemista, buscavidas, atacado siempre de una parte y de otra, José Antonio Saco sabría por experiencia propia que había «verdades» (lecturas) relegadas que no eran menos ciertas que aquéllas ya establecidas, y que la

Historia, si quería sobrevivir como disciplina moderna, precisaba de ambas. De este modo, Saco, al defender la versión de Las Casas y al inscribirse como historiador en el discurso lascasiano, es muy probable que diera por seguro que su nombre y sus textos habrían de aflorar en Cuba una y otra vez, a lo largo del futuro, en todo debate político y socioeconómico de índole nacionalista.

Podría decirse que las Crónicas, en tanto objetos de lectura, han seguido esta dirección descentralizadora, sobre todo en lo que se refiere a señalar orígenes dudosos, diferencias e intertextualidades. Una parte de la crítica hispanoamericanista más reciente —sin duda no la menos prestigiosa— ha empezado a prestar particular atención, por ejemplo, a las numerosas «digresiones» o nodulos de caos que aparecen en los textos de ese vasto e inconsistente protocolo sobre el descubrimiento, la exploración, la conquista y la colonización de América que llamamos Crónicas. Tanto es así, que ya apenas parece pausable analizar individualmente cualquiera de estos textos sin dedicarle un espacio a las tales «digresiones», sobre todo cuando éstas intentan evadirse del discurso temático principal y adoptan formas afines a las del cuento, a las de las piezas dramáticas, a las de la novela, es decir a las de la ficción.¹³ Es fácil ver que el término «digresión» es de raíz logocéntrica y, por tanto, inaceptable para la crítica literaria más actual, que no ve razón de peso para subordinar el discurso literario al histórico, tanto más cuanto que éste se organiza en términos de *plot* (trama, asunto), al igual que el de la narrativa.¹⁴ Enrique Pupo-Walker, el crítico que mejor y más extensamente ha estudiado estos breves textos, sustituye «digresión» por «ficción intercalada», «narración intercalada», «relato intercalado», «interpolaciones imaginativas o anecdóticas» y otros nombres.¹⁵ Pienso que todos son válidos y que el uso de uno u otro está en dependencia de la naturaleza del texto «intercalado» o «interpolado» que se analice. En todo caso, para terminar este necesario preámbulo, transcribo a continuación las ideas de Pupo-Walker sobre la función de estos textos en las Crónicas;

Se comprenderá, ante todo, que en la narración histórica la creación imaginativa o el registro anecdótico no es la materia prima del texto, En el enunciado informativo de la historia, el relato intercalado puede ser —y a

menudo es— un acto de fabulación, pero en general constituye una forma complementaria del testimonio histórico. En la práctica, las funciones que cumple el relato intercalado en el discurso de la historia pueden ser muy diversas, y requieren, con frecuencia, mecanismos de enlace muy singularizados. Por ser así, la observación detenida de estos vínculos me parece indispensable si es que ha de llegarse a una apreciación integral del texto elegido. Pienso, a propósito, que el análisis histórico que percibe la materia interpolada, como mera espuma retórica o como residuos insignificantes de la actividad humana, nos conducirá, sin quererlo, a una lectura empobrecida. Lo afirmo en estos términos porque en la historia —y sobre todo en las crónicas de Indias— el material anecdótico o la fabulación misma permiten un conocimiento sutil que más de una vez emana de la capacidad creativa o de agudas intuiciones antropológicas [...] En estratos riquísimos de esos libros advertiremos, desde otro plano, que las inserciones imaginativas no son siempre espacios fortuitos de la narración, sino que aparecen —al verlas en conjunto— como un componente significativo e integral del discurso.

LAS CASAS: ¿HISTORIADOR O FABULADOR?

La narración intercalada que presentaré de inmediato puede leerse en el capítulo CXXVIII del libro III de *Historia de las Indias*.¹⁷ El escenario histórico del que emerge se refiere a la sociedad de La Española hacia la segunda década del siglo XVI. Se trata de un importante momento económico y social de la colonia. En realidad, se trata de un momento crítico, pues, según relata Las Casas, sobrevino una plaga de viruelas que envió a la tumba a una gran cantidad de indios, quedando muy pocos con vida. La escasez resultante de mano de obra —cuenta Las Casas— hizo que los encomenderos, ya sin indios suficientes para continuar el negocio de las minas, se dedicaran a buscar «granjerías y otras maneras de adquirir, una de las cuales fue poner cañafistolos, los cuales se hicieron tales y tantos, que parecía no para otros árboles haber sido criada esta tierra» (p. 271). La cañafistola, como se sabe, se usaba extensamente en la farmacopea renacentista como catártico o purgante, y sin duda representaba un renglón interesante de exportación. En todo caso, prosigue Las Casas, «No poco estaban ya ufanos los vecinos desta isla, españoles, porque de los indios no hay ya que hablar, prometiéndose muchas riquezas, poniendo en la cañafistola toda su esperanza ... pero cuando ya comenzaban a gozar del fruto de sus trabajos y a cumplirse su esperanza, envía Dios sobre toda esta isla y la isla de Sant Juan principalmente, una plaga ... Esta fué la infinidad de hormigas que por esta isla y aquélla hobo, que por ninguna vía ni modo humano, de muchos que se tuvieron, se pudieron atajar» (p. 271).

Y es en este punto precisamente donde comienza la fábula caótica de Las Casas; es decir, el texto interpolado surge de un vacío de indios y de metales preciosos que intenta llenarse con otro vacío: el de la esperanza.

Por supuesto, no me es posible citar aquí el texto íntegro de la narración. No obstante, transcribiré lo que considero su esqueleto:

[...] hicieron ventaja las hormigas que en esta isla se criaron a las de Sant Juan, en el daño que hicieron en los árboles que destruyeron, y aquéllas a éstas en ser rabiosas, que mordían y causaban mayor dolor que si avispas al hombre mordieran y lastimaran, y dellas no se podían defender de noche en las camas, ni se podía vivir si las camas no se pusieran sobre cuatro dornajos llenos de agua. Las de esta isla comenzaron a comer por la raíz los árboles, y como si fuego cayera del cielo y los abrasara, de la misma manera los paraban negros y se secaban; dieron tras los naranjos y granados, de que había muchas huertas y muy graciosas llenas en esta isla; [...] dan tras los cañafístolos, y como más a dulzura llegados, más presto los destruyeron y los quemaron [...] Era, cierto, gran lástima ver tantas heredades, tan ricas, de tal plaga sin remedio aniquiladas; [...] solas las heredades que había de cañafístolos en la vega y las que se pudieran en ella plantar, pudieran sin duda bastar para proveer a Europa y Asia, aunque las comieran como se come el pan, por la gran fertilidad de aquella vega [...] Tomaron remedio algunos para extirpar esta plaga de hormigas, cavar alrededor de los árboles, cuan hondo podían, y matarlas ahogándolas en agua; otras veces quemándolas con fuego. Hallaban dentro, en la tierra, tres y cuatro y más palmos, la simiente y overas dellas, blancas como la nieve, y acaecía quemar cada día un celemín o dos, y cuando otro día amanecía, hallaban de hormigas vivas mayor cantidad. Pusieron los religiosos de Sant Francisco de la Vega una piedra de solimán, que debía tener tres o cuatro libras, sobre un pretil de una azotea; acudieron todas las hormigas de la casa, y en llegando a comer dél luego caían muertas; y como si enviaran mensajeros a las que estaban dentro de media legua y una alrededor, convocándolas al banquete del solimán, no quedó, creo, una que no viniese, y víanse los caminos llenos dellas que venían hacia el monasterio, y, finalmente, subían a la azotea y llegaban a comer del solimán y luego caían en el suelo muertas; de manera que el suelo de la azotea estaba tan negro como si lo hobieran rociado de polvo de carbón; y esto duró tanto cuanto el pedazo de solimán, que era como dos grandes puños y como una bola, duró; yo lo vide tan grande como dije cuando lo pusieron, y desde a pocos días lo torné a ver como un huevo de gallina o poco mayor. Después vieron

los religiosos que no aprovechaba nada el solimán, sino para traer basura a casa, acordaron de lo quitar [...] Viéndose, pues, los españoles vecinos desta isla en aflicción de ver crecer esta plaga, que tanto daño les hacía, sin poderla obviar por vía alguna humana, los de la ciudad de Sancto Domingo acordaron de pedir el remedio al más alto Tribunal; hicieron grandes procesiones rogando a nuestro Señor que los librase por su misericordia de aquella tan nociva plaga para sus bienes temporales; y para más presto recibir el divino beneplácito, pensaron tomar un Sancto por abogado, el que por suerte nuestro Señor declarase; y así, hecha un día su procesión, el obispo y clerecía y toda la ciudad echaron suertes sobre cuál de los Sanctos de la letanía tenía por bien la Divina Providencia darles por abogado; cayó la suerte sobre Sant Saturnino, y [...] celebráronle la fiesta con mucha solemnidad Vídose por experiencia itse disminuyendo desde aquel día o tiempo aquella plaga, y si totalmente no se quitó, ha sido por los pecados [...] La causa de donde se originó este hormiguero, creyeron y dijeron algunos, que fué de la traída y postura de los plátanos. Cuenta el Petrarca en sus Triunfos, que en la señoría de Pisa se despobló una cierta ciudad por esta plaga que vino sobre ella de hormigas y así, cuando Dios quiere afligir las tierras o los hombres en ellas, no le falta con qué por los pecados las aflija y con chiquitas criaturitas: parece bien por las plagas de Egipto (pp. 271-273).

Es cierto que los elementos de ficción que veo en el texto no residen en la epidemia de viruelas ni en la plaga de hormigas —ambos sucesos están documentados por Oviedo—;¹⁸ tampoco en los servicios religiosos que ganaron la intercesión de San Saturnino y, con ella, la disminución de la plaga —no es éste el lugar para dudar de los milagros. Lo que percibo claramente como ficción es lo que constituye el nudo de la narración; esto es, la piedra solimán atrayendo todas las hormigas que se hallaban a legua y media a la redonda y, sobre todo, esta piedra solimán (un personaje) librando su inútil batalla contra las hormigas, matándolas a millares pero a costa de reducir su volumen cada día más y más, perdiendo imperceptiblemente su materia bajo las minúsculas y tenaces mutilaciones infligidas por los insectos.

Las Casas fue el primero —al releerse— en advertir que acababa de desbordar los límites más tolerantes de la credibilidad, y antes de pasar al desenlace de su narración, escribió:

De dos cosas se maravillaban [los religiosos del convento] y eran dignas de admiración; la una, el instinto de naturaleza y la fuerza que aun a las criaturas sensibles y no sensibles da, como parece en estas hormigas, que de tanta distancia sintiesen, si así se puede decir, o el mismo instinto las guiase y trujese al solimán; la otra, que como el solimán en piedra, antes que lo muelan, es tan duro como una piedra de alumbre, si quizá no es más, y cuasi como un guijarro, que un animalito tan menudo y chiquito (como estas hormigas, que eran muy menudicas), tuviese tanta fuerza para morder del solimán, y, finalmente, para disminuillo y acaballo (p, 272).

Pero todas estas prolijas explicaciones de Las Casas —junto con su «yo lo vide»— no hacen más que acentuar la imposibilidad real del suceso. No hay duda de que estamos en presencia de la ficción. ¿Qué tipo de ficción? Pienso que aquí tratamos con lo *uncanny*, tal vez la forma de caos más interesante que pueda observarse en la literatura.

Antes de proseguir, quisiera aclarar que no es mi intención tomar parte en la polémica sobre si las Crónicas son proclives a transformarse en ficción, o las inclinaciones de la ficción renacentista a vestir ropajes propios de la *relación*, el *memorial* y otras formas de retóricas civiles.¹⁹ El texto que he citado de Las Casas me interesa porque se construye sobre una estructura dramática cuyo nudo, cuyo haz de conflictos, permite una lectura literaria de lo *uncanny* según la percepción de Freud.²⁰ Pero me interesa aún más, porque ese nudo o «centro» conflictivo ha desplazado del texto a una presencia histórica insoslayable y ha usurpado su lugar. Nótese que la narración habla de indios y de españoles, pero no de negros; de la dulzura de los naranjos, granados y cañafistolos, pero no de la dulzura de la caña de azúcar; de vegas, huertos, heredades, conventos, casas y ciudades, pero no de trapiches e ingenios. El antagonismo entre el solimán y las hormigas ha desalojado del escenario de la significación al primer modelo de plantación esclavista que existió en América.

Pudiera pensarse que la plaga de hormigas ocurre antes de la emergencia de la manufactura de azúcar en La Española. Pero no es así. Las Casas la ubica en 1519 (p. 270), y Oviedo lo corrobora agregando que se extendió hasta 1521.²¹ Por otro lado, una suscita cronología de los primeros años de la plantación en el Caribe nos suministraría la siguiente información:²²

1493 Introducción y siembra en La Española de la caña de azúcar. Por Cristóbal Colón.
De manera que en 1523 la plantación de azúcar, si bien todavía una máquina socioeconómica rudimentaria, era una realidad en todas las Antillas, sobre todo en La Española. En el período en que ocurre la plaga de hormigas, es decir 1519-1521, ya hay «ingenios poderosos» (avidos por fuerza hidráulica) y se han producido importaciones masivas de esclavos y exportaciones de azúcares a Sevilla. Entonces, ¿por qué Las Casas obvia la presencia de la plaga en La Española la primera zafra con el primer 1515
Esta es una de las preguntas que la historia de España también hay otras. ¿Por qué esta zafra se logra a través de una territorialización de lo *uncanny*?²³ O bien, ¿qué función desempeña esta singular ficción intercalada dentro del marco principal de *Historia de las Indias*, e incluso, qué rol juega dentro del proceso de formación de la historiografía y la literatura del Caribe?¹⁵¹⁷

LAS CASAS Y LA ESCLAVITUD

1518 Real Cédula de Carlos V concediendo licencia de llevar 4.000 esclavos de África a las Antillas. De ellos, 2.000 a La Española.
La plaga de hormigas (el evento) ha sido registrada verazmente por Las Casas y por Oviedo en sus respectivas *Historias*; se ha instalado en esos textos desde una realidad pública, compartida socialmente, una realidad de «afuera»¹⁵²² se trata sin duda de una plaga *histórica*. Pero mientras el texto de Oviedo se limita a dar noticia de esta memorable plaga —tamaño y color de las hormigas, daños que ocasionaron, duración de su azote—, la retórica escolástica de Las Casas se desestabiliza de súbito e irrumpe en ella transgrediendo, el pasaje *uncanny*. La capacidad transformadora de este pasaje es tal que, al colocarse como conflicto entre el comienzo y el final del discurso de la crónica, de inmediato reorganiza este discurso y lo hace en términos de narración dramática (presentación, nudo, desenlace). En una conclusión es que un mero «efecto» *uncanny*²³ —como viera Poe en su

teoría del cuento—Rudolf Otto ha acuñado el término *uncanny*, esto es, el efecto *uncanny* de la piedra enfocada por las hormigas se trasmite a la crónica y la convierte en ficción, hasta el punto de que dudamos ya de la existencia real de la plaga. Esta productividad de lo *uncanny* ha de tenerse en cuenta al estudiar las Crónicas, pues basta un solo efecto *uncanny* para que en nuestra diégesis una noticia histórica se transforme en una pieza literaria.

En todo caso, la irrupción de la ficción *uncanny* en una crónica noticiosa debe verse siempre rodeada de violencia. Se trata de materiales ya no sólo muy diferentes, sino también de procedencias muy diferentes. Lo *uncanny* viene de «adentro»; tiene mucho en común con ciertos sueños —de ahí su asimetría, su inscripción en el catálogo de lo extraordinario—, pues según la experiencia de Freud procede de la represión de un complejo de castración que emerge bajo un disfraz. Así, el pasaje *uncanny* de Las Casas (un sueño) se diferencia en mucho del marco histórico donde se ha incrustado, o mejor, de donde ha erupcionado, ya que viene de «atrás» y de «adentro» (el subconciente) como un absceso o tumor supurante. Su violenta erupción, pues, al destruir el tejido de la noticia, tiene por fuerza que haber dejado huellas, del mismo modo que un sueño incluye colgajos de realidades inmediatas a él. Quiero decir con esto que sea cual fuere la razón por la cual la plantación esclavista fue invadida por el pasaje *uncanny* —ya se verá—, la territorialización lograda por éste tiene que haber dejado ruinas de la escritura pretextual que organizaba el *plot* histórico de la plaga de hormigas. En efecto, en los extremos anteriores y posteriores del nudo dramático (en realidad un nudo fantasmal) que forma lo *uncanny*, encontramos restos de la crónica que Las Casas no alcanzó a escribir con la pluma. El primero de ellos en leerse aparece interpolado dentro de una frase, por cierto no recogida en mi cita. Dice Las Casas:

La huerta que dije de Sant Francisco, que en la Vega estaba, yo la vide llena de naranjos que daban el fructo de dulces, secas y agrias, y granados hermosísimos y cañafistolos, grandes árboles de cañas, de cañafistola, de cerca de cuatro palmos en largo, y desde a poco la vide toda quemada (pp, 271-272).

Obsérvese con detenimiento las palabras que he subrayado. Las Casas, después de enumerar los árboles (naranjos, granados y cañafistolos), escribe «grandes árboles de cañas, de cañafistola». En primer lugar la explicación de que el cañafistolo es el árbol de la cañafistola es totalmente innecesaria, y si lo fuera, en el texto mismo de la narración ya había sido aclarado. En segundo término préstese atención a la presencia inexplicable de la palabra «cañas», puesto que no hay árboles de cañas, y el mismo Las Casas, al hablar anteriormente de la cañafistola, emplea la palabra «cañuto» (p. 271), que implica una vaina. Por otra parte, la información sobre La Española que hay de esos años, a la cual contribuyen en gran medida las respectivas *Historias* de Las Casas y Oviedo, indica que fue precisamente en la Vega — región de extrema fertilidad en la isla— donde se obtuvieron los primeros azúcares. De modo que las «cañas» que Las Casas quiso desterrar de la Vega y escamotear de las hormigas, agregando a continuación «cañafistolas» como si se tratara de la repetición de dos sinónimos, pueden tomarse como un vestigio de la crónica desplazada por lo *uncanny*. Es de notar que cuando Oviedo da cuenta de la plaga de hormigas, y alude a los daños que éstas causaron, dice: «destruyendo e quemando los cañafistolos e naranjos... los *azúcares* e otras haciendas» (II, pp. 77-78). En mi lectura de este pasaje, «cañas», de todas las palabras escritas por Las Casas, es la única que no debo leer «*sous rature*» —según la conocida noción de Derrida—; el resto de la narración *uncanny*, a estos efectos, puede ser tachado; se trata de «trazas» que remiten a la ausencia de una presencia: la plantación esclavista.

La segunda huella que ha dejado en el texto el desplazamiento de la plantación es lo que Peirce llama «*index*», es decir, un signo que se conecta de manera fenomenológica con lo que intenta significar (otro signo). Esta pista o indicio se lee al final de la narración: «La causa de donde se originó este hormiguero, creyeron y dijeron algunos, que fué de las traída y postura de los plátanos» (p. 273). La frase se hace notar enseguida, puesto que Las Casas nos ha estado diciendo —y lo continuará diciendo hasta el mismo final del capítulo— que la plaga se originó como castigo de Dios a los españoles por los pecados que cometían. Pero no es esta inconsistencia lo que me interesa aquí, sino el hecho de que los plátanos *indican* la presencia de la plantación o, al menos, de los esclavos africanos. Esto puede

asegurarse con casi total certeza por la razón de que, en esa época, los españoles no comían plátanos, lo cual está perfectamente documentado por Oviedo. Veámos lo que éste nos dice al respecto:

[...] fue traído este linaje de planta de la isla de Gran Canaria, el año de mili e quinientos y diez y seis años, por el reverendo padre fray Tomás de Berlanga, de la Orden de los Predicadores, a esta cibdad de Sancto Domingo; e desde aquí se han extendido en las otras poblaciones desta isla y en todas las otras islas pobladas de cristianos [...] e yo los vi allí en la misma cibdad en el monesterio de Sanct Francisco el año de mill e quinientos e veinte [...] E también he oído decir que los hay en la cibdad de Almería, en el reino de Granada [...] e que a Almería vino del Levante e de Alejandría e de la India oriental (I, p. 248).

De esto sacamos en conclusión que en 1520 —cuando hizo escala en Santo Domingo antes de proseguir al Darién— Oviedo vio por primera vez el plátano. La noticia de su existencia en Almería es un vago «he oído decir». Pero aun cuando fuera cierta, se trataría de la única ciudad española donde se conocía el plátano. Entonces, ¿qué animaría a Tomás de Berlanga a llevar la planta de Canarias a La Española? Mi respuesta sería: el conocimiento de que el plátano era un elemento esencial en la dieta africana, tanto que en muchos lugares del Caribe se le llama aún «guineo», es decir, oriundo de Guinea. En 1516, aun cuando todavía no se había producido la primera importación masiva de esclavos, la presencia de éstos en La Española era ya de bastante importancia, como lo prueban las primeras noticias que se tienen de la colonización de la isla. Además —váyase a la cronología presentada—, desde 1506 se producían allí azúcares, y en 1515 y 1516, respectivamente, se instalaron trapiches e ingenios. Si esto no bastara, es en estos años cuando los vecinos de La Española claman por que se autorice el tráfico a gran escala de negros. De modo que el plátano, como ciertos tubérculos y plantas de hojas comestibles —ñames, la malanga o yautía amarilla, etc.—, fue traído al Caribe por constituir un alimento nada costoso de producir, nutritivo y predilecto de los africanos. Es interesante observar que, todavía hoy, el plátano majado conserva los nombres con que era designado por los africanos —*mangú* (República Dominicana), *mofongo* (Puerto Rico) y *fufú* (Cuba)—, [25](#) lo cual demuestra que su uso se generalizó a partir de una experiencia afro-antillana.

Así el plátano, en tanto uno de los «orígenes» de la plaga de hormigas, se nos revela como consecuencia de una causa mayor: el traslado a través del Atlántico de la plantación azucarera que, procedente del Levante, había alcanzado las islas Maderas (1452), pasando luego a las Azores, las Cabo Verde, las Canarias y, finalmente, La Española.

Todo esto nos traería al punto de que la plantación esclavista fue borrada por lo *uncanny* en la crónica de Las Casas. ¿Por qué? ¿Qué tienen que ver los esclavos de África, la caña de azúcar y los trapiches e ingenios con el

complejo de castración o con la represión de algo que *retorna* de la interdicción bajo la apariencia fantasmal y «otra» de lo *uncanny*?

Aquí ya se hace imprescindible hablar del capítulo siguiente al que contiene la narración de Las Casas. Se trata del capítulo CXXIX del libro III de *Historia de las Indias*. Una edición más o menos objetiva del texto del mencionado capítulo arrojaría la siguiente información:

Entraron los vecinos desta isla en otra granjeria, y ésta fué buscar manera para hacer azúcar, viendo que en grande abundancia se daban en esta tierra las cañas dulces [...] Antes de que los ingenios se inventasen [1516], algunos vecinos, que tenían algo de lo que habían adquirido con los sudores de los indios y de su sangre, deseaban tener licencia para enviar a comprar a Castilla, algunos negros esclavos, como vían que los indios se les acababan, y aun algunos hobo [...] que prometían al clérigo Bartolomé de las Casas que si les traía o alcanzaba licencia para traer a esta isla una docena de negros, dejarían los indios que tenían para que se pusiesen en libertad; entendiendo esto el dicho clérigo, como venido el rey a reinar tuvo mucho favor [...] y los remedios destas tierras se le pusieron en las manos, alcanzó del rey que para libertar los indios se concediese a los españoles destas islas que pudiesen llevar 4.000, por entonces [1518], para las cuatro islas [...] Deste aviso que dio el clérigo, no poco después se halló arrepiso, juzgándose culpado por inadvertente, porque como después vido y averiguó, según parecerá, ser tan injusto el captiverio de los negros como el de los indios, aunque él suponía que eran justamente captivos, aunque no estuvo cierto que la ignorancia que en esto tuvo y buena voluntad lo excusase delante el juicio divino [...] pero dada esta licencia y acabada aquélla, siguiéronle otras muchas siempre, de tal manera que se han traído a esta isla sobre 30.000 negros, y a todas estas Indias más de 100.000, según creo [...] y como crecían los ingenios de cada día, creció la necesidad de poner negros en ellos. [Los portugueses], viendo que nosotros mostrábamos tanta necesidad y que se los comprábamos bien, diéronse y danse cada día a robar y captivar dellos, por cuantas vías malas e inicuas captivallos pueden; item, como los mismos ven que con tanta ansia los buscan y quieren, unos a otros se

hacen injustas guerras, y por otras vías ilícitas se hurtan y venden a los portugueses, por manera que nosotros somos causa de todos los pecados que los unos y los otros cometen, sin los nuestros que en comprallos cometemos Antiguamente, antes que hobiese ingenios, teníamos por opinión en esta isla, que si al negro no acaecía ahorcalle, nunca moría, porque nunca habíamos visto negro de su enfermedad muerto [...], pero después que los metieron en los ingenios [...] hallaron su muerte y pestilencia, y así muchos dellos cada día mueren; por esto se huyen cuando pueden a cuadrillas, y se levantan y hacen muertes y crueldades en los españoles, por salir de su captiverio, cuantas la oportunidad poder les ofrece, y así no viven muy seguros los chicos pueblos desta isla, que es otra plaga que vino sobre ella (pp. 273-276).

La lectura de este texto resulta en extremo productiva. Su capacidad generativa es tal que rebasa con creces las fronteras del tema de este capítulo. De inicio —salta a la vista— se ha obtenido de Las Casas una confesión en regla. No se trata de un trámite retórico para salir del paso. Su confesión, hecha desde la historia y para la historia y, a la vez, desde la religión y para la religión, es un documento doble que se establece simultáneamente en la historiografía del Caribe y en el contexto ético-social de la Iglesia. Claro, el problema aquí es la tolerancia de la esclavitud africana, estimada justa por el Estado y por el Cristianismo; incluso, por muchos años, estimada justa por el mismo Las Casas. Pero su confesión no se limita a hacer público su arrepentimiento de lo que ha alcanzado a comprender como pecado y como práctica desastrosa de orden político, económico y social; tampoco se limita a «denunciar» —palabra que parece cumplir un fin en sí misma dentro de ciertas interpretaciones estrechas de la historia— a los que fueron alguna vez sus cómplices en el negocio esclavista. Las Casas, con un gesto involuntario de posmodernidad que desmantela la jerarquía tomista propia del pensamiento escolástico, manipula la oposición binaria *amo/esclavo*, en las condiciones de la plantación del Caribe, siguiendo un canon teórico de sorprendente contemporaneidad. Veámos el desarrollo de este canon, la descripción de su figura en términos de *mea culpa*, de sucesivos golpes de pecho:

Primero: me culpo de no haber comprendido que la esclavitud del negro era tan injusta como la del indio.

Segundo: me culpo de haber pedido al rey la introducción de más negros en las Indias.

Tercero: me culpo de haberle dado el visto bueno a la primera licencia de 4.000 esclavos de Africa.

Cuarto: me culpo de haber consentido la repetición de estas licencias, pues yo, que disfrutaba del favor del rey, pude haber obstaculizado esta práctica, que ha traído por consecuencia la esclavitud de 100.000 negros en todas las Indias.

Quinto: me culpo de no haber advertido los males que suponía la fundación de ingenios azucareros en estas islas, pues junto con el crecimiento de su número crece la demanda de negros.

Sexto: me culpo de no haber previsto que la demanda de negros traería por consecuencia que los portugueses organizaran, sobre la violencia y la codicia, un sistema comercial entre Lisboa, Guinea y las Indias donde enormes contingentes de africanos constituyen la mercancía.

Séptimo: me culpo de no haber caído en cuenta de que los negros de África, al conocer el precio de sus cuerpos, se harían la guerra entre sí para venderse unos a otros a los tratantes europeos.

Octavo: me culpo de la rápida muerte que sufren los esclavos en los ingenios, donde son acabados por la dureza del trabajo y por las enfermedades que origina el confinamiento.

Noveno: me culpo de la continua fuga de negros y de su deseo de venganza, lo cual hace que se organicen en bandas de cimarrones y maten y despojen a quienes los tenían esclavizados.

Décimo: me culpo, finalmente, de la inseguridad y de la zozobra en que se vive en La Española, debido a los alzamientos y ataques de las cuadrillas de negros fugados, «que es otra plaga que vino sobre ella».

Así, al exhibir sus culpas en una suerte de decálogo, Las Casas describe una figura circular que, al cerrarse sobre sí misma, ha dado la vuelta en redondo a la oposición *amo/esclavo*. Al final de su acto de contrición resulta que son los «negros» los que ejercen presión sobre los «blancos». La

esclavitud, pues, no está ya estructurada sobre la base de un principio de subordinación jerárquica, sino que la significación de «esclavo» supone también la de «hombre libre» e, incluso, la de «dominador» junto a la de «dominado»; en realidad, «esclavo» no significa nada, puesto que nadie puede ser «esclavo» *seguro* de alguien; esto es, la palabra ha quedado al descubierto y, sobre todo, despojada de la carga eurocéntrica y logocéntrica con que el mismo Las Casas la presenta al comienzo de su confesión.²⁶ En resumen, «esclavos» pueden ser los hombres y las mujeres que constituyen la dotación de un ingenio, tanto como los miembros de una república de negros fugitivos, digamos, Haití en su estado de formación: una realidad histórica.

Como se ha visto, la descripción de la figura circular de este canon, tan al uso, ha sido lograda a partir de un origen geométrico: la culpa. En efecto, ha sido la culpa lo que ha conducido a Las Casas a reflexionar profundamente sobre la esclavitud africana en las Antillas —de la cual se siente responsable—, hasta el punto de que su examen de conciencia ha tomado la forma de un «análisis crítico», al final del cual la palabra «esclavo» no significa solamente el *azotado* sino también el *azote* o «plaga» (palabra que he subrayado en su texto). Pero, claro está, la culpa no integra ningún origen estable, puesto que remite de inmediato a la transgresión, y ésta, al miedo. Pero, en el caso específico de Las Casas, ¿miedo a qué? Miedo al «juicio divino» (he subrayado la frase completa en la cita); esto es, miedo al Padre Divino, a la Ley Divina, miedo al castigo absoluto del Infierno: objetivación escatológica del Edipo. Esto, como es de suponer, nos lleva de nuevo a la noción freudiana de lo *uncanny* y a la narración de la piedra solimán y la plaga de hormigas.

LA PLAGA DE HORMIGAS Y LO UNCANNY

Como se sabe, para Freud lo *uncanny* es aquello que una vez nos resultó familiar pero que ahora se nos presenta como algo sobrecogedor. Pero ¿cómo se explica que algo que haya sido familiar, cotidiano, incluso hogareño, retorne como algo que nos sobrecoge? En su búsqueda de las significaciones posibles de *Unheimlich*, Freud dio con dos órdenes de ideas distintas sobre lo *Heimlich*, es decir el término antónimo. Uno de estos

órdenes apuntaba hacia lo familiar; el otro, hacia lo oculto, lo escondido de la vista. Por otro lado, dio también con una interesante definición de Schelling sobre lo *Unheimlich*, que resultó ser clave en su búsqueda: *algo que debió permanecer escondido y secreto, y que sin embargo viene a la luz*. De modo que lo *uncanny* implica el retorno de una «lectura» que debió permanecer olvidada; se trata, pues, de un *déja-vu* no sólo imprevisto sino revelador de algo que no debió retornar. Según Freud ese *algo* es un complejo reprimido, en concreto un complejo de castración, el miedo al castigo del Padre según los códigos de la Ley del Padre.

Así, por todo esto, encuentro una razón que me permite explicar la narración *uncanny* de Las Casas. Antes de expresarla con claridad, sin embargo, me gustaría ir de nuevo hacia la breve cronología que introduce páginas atrás. Véase allí la información que corresponde al año 1522. Se trata de una sangrienta y costosa rebelión de esclavos. Al dar noticia de ella, dice Oviedo:

Así que, diré lo sustancial deste movimiento y alteración de los negros del ingenio del almirante don Diego Colom: que por sus esclavos fue principiado este alzamiento [...] Hasta veinte negros del almirante [...] salieron del ingenio e fuéronse a juntar, con otros tantos que con ellos estaban aliados, en cierta parte. E después que estovieron juntos hasta cuarenta dellos, mataron algunos cristianos que estaban descuidados en el campo e prosiguieron su camino para adelante, la vía de la villa de Azua [...] e allí se supo que los negros habían llegado a un ható [...] donde mataron un cristiano, albañir, que estaba allí labrando, e tomaron de aquella estancia un negro e doce esclavos [...] y hecho todo el daño que pudieron, pasaron adelante [...] Después que en el discurso de su viaje hobieron muerto nueve cristianos, fueron a asentar real a una legua de Ocoa, que es donde está el ingenio poderoso del licenciado Zuazo, oidor que fue desta Audiencia Real, con determinación que el día siguiente [...] pensaban los rebeldes negros de dar en aquel ingenio e matar otros ocho o diez cristianos que allí había, e rehacerse de más gente negra. E pudiéronlo hacer, porque hallaran más de otros ciento e veinte negros en aquel ingenio (I, pp. 98-99).

Los numerosos negros alzados, que planeaban pasar a cuchilla la villa de Azua, fueron derrotados en varios combates por una partida de «caballeros» al mando del virrey Diego Colón, en cuyo ingenio había empezado la revuelta. La represión fue extrema; los negros capturados fueron «sembrados a trechos por aquel camino, en muchas horcas» (I,p. 100).

Ahora bien, Las Casas no podía dar cuenta precisa de este hecho en su *Historia*, ya que había ocurrido en 1522, es decir, dos años después del límite temporal que había fijado a su obra. No obstante, es fácil ver que se refiere a estos acontecimientos cuando dice: «se huyen cuando pueden a cuadrillas, y se levantan y hacen muertes y crueldades en los españoles, por salir de su captiverio» (p. 176). A continuación, añade: «así no viven muy seguros los chicos pueblos desta isla, que es otra plaga que vino sobre ella». De manera que la rebelión de esclavos es vista por Las Casas como «otra plaga»; entonces, ¿cuál sería la plaga anterior? La respuesta es obvia: la plaga de hormigas, iniciada en 1519 y terminada en 1521, el año anterior a la rebelión —en realidad unos meses, pues ésta ocurrió en enero de 1522.

Claro, aquí hay que tener presente que, para Las Casas, las plagas de La Española constituyen un castigo de Dios; así, las plagas sucesivas de esclavos y de hormigas implican una transgresión a la Ley Divina. Precisamente, ¿qué transgresión? Bien, la primera plaga de que se da cuenta en el capítulo es la epidemia de viruelas; ésta sobreviene, según Las Casas, para liberar a los indios de su tormento y, a la vez, privar a los españoles de su utilidad en tanto mano de obra esclavizada. La tercera plaga, ya vimos, es la de los esclavos rebeldes, y representa el castigo divino por los numerosos pecados que supone la esclavitud africana. La segunda plaga, la de hormigas, no está relacionada con una transgresión específica, pero por fuerza debe referirse a la esclavitud. Esto resulta evidente porque la plaga de viruelas es el castigo por la esclavitud del indio, y la plaga de hormigas es el precio que hay que pagar por la esclavitud del negro. Así, en La Española, las plagas son consecuencia de una transgresión: la esclavitud.

A estas alturas, para mí queda claro que la plaga de hormigas no se refiere a la esclavitud del indio, puesto que no hay una relación metafórica posible entre el crimen y el castigo. Quiero decir con esto que, por ejemplo, veo una estrecha relación simbólica entre la plaga de viruelas y la esclavitud

que en la práctica sufría el indio encomendado. Obsérvese que la plaga (el castigo) viene por una vía *pasiva*, paródica si se quiere; esto es, si la esclavitud acababa lenta y dolorosamente con el indio, el castigo apropiado es liberar a los indios de su pena y terminar con ellos de una vez y para siempre, con lo cual se arruina de raíz al encomendero. El castigo de la plaga de hormigas, sin embargo, viene por una vía *activa*:: las hormigas destruyen físicamente cuanto encuentran a su paso, y así arruinan a los españoles. Lo que sobrecoge de la plaga de hormigas es su creciente número; su regla es conseguir la destrucción por el *aumento*, mientras que la plaga de viruelas la consigue por el camino de la *disminución*. En realidad, resulta obvio que la plaga de hormigas es una metáfora de la plaga de negros, puesto que la presencia de éstos en la isla *aumenta* sin cesar, debido a las exigencias de la plantación azucarera, mientras que la de los indios *disminuye* de modo paralelo a la decreciente importancia de la economía minera.

Entonces, en la narración *uncanny* de Las Casas, las hormigas (negras como «polvo de carbón») son los negros fugitivos que arrasan con cuanto hallan en el camino y se proponen la muerte y la ruina de sus amos por la fuerza. Podemos suponer que Las Casas, que redactó el capítulo *uncanny* casi medio siglo después de la plaga, vio, al describirla, un retorno de hechos familiares (la presencia africana en La Española y la rebelión de 1522) que habían permanecido ocultos, reprimidos, porque significaban una seria transgresión de la que se sentía culpable y, por lo tanto, temeroso del castigo de Dios: el infierno, la castración escatológica.

Pero, como dije, esto no pasa de ser una suposición, aunque —agregaré— una suposición bien fundada. Me explicaré mejor. El capítulo de los *mea culpa* de Las Casas no es el único en que éste nos da noticia del inicio de la esclavitud africana en América; hay otro que le precede, el número CII del libro III. Transcribiré a continuación lo que cuenta Las Casas al respecto:

[...] y porque algunos de los españoles desta isla dijeron al clérigo Casas, viendo lo que pretendía y que los religiosos de Sancto Domingo no querían absolver a los que tenían indios, si no los dejaban, que si les traía licencia del rey para que pudiesen traer de Castilla una docena de negros

esclavos, que abrirían mano de los indios, acordándose de esto el clérigo dijo en sus memoriales que se hiciese merced a los españoles vecinos dellas de darles licencia para traer de España una docena, más o menos, de esclavos negros, porque con ellos se sustentarian en la tierra y dejarían libres a los indios [...] Preguntóse al clérigo qué tanto número le parecía que sería bien traer a estas islas de esclavos negros; respondió que no sabía, por lo cual se despachó cédula del rey para los oficiales de la Contratación de Sevilla, que se juntasen y tratasen del número que les parecía; respondieron que para estas cuatro islas, Española, Sant Juan, Cuba y Jamaica, era su parecer que al presente bastaban 4.000 esclavos negros (p. 177).

Las Casas da detalles de cómo los flamencos y los genoveses se enriquecieron con esta licencia, y terminando con el asunto agrega: «y para los indios ningún fruto dello salió, habiendo sido para su bien y libertad ordenado, porque al fin se quedaron en su captiverio hasta que no hobo más que matar» (p. 178).

¿Dónde aparecen aquí las rebeliones de negros y la confesión de la culpa y el temor al castigo divino por haber contribuido a fundar la esclavitud africana en América? En ningún sitio. Las Casas sólo muestra compasión por los indios, según la política de los dominicos, su orden religiosa. Pero cuando digo «en ningún sitio» me refiero, exclusivamente, al texto principal de *Historia de las Indias*. En realidad, en el original de la obra hay un *mea culpa*, sólo que aparece en forma de nota marginal. ¿Cuándo y por qué la escribió Las Casas? Nadie lo sabe. En todo caso, en el margen del folio se lee:

Este aviso de que se diese licencia para traer esclavos negros a estas tierras dió primero el clérigo Casas, no advirtiendo la injusticia con que los portugueses los toman y hacen esclavos; el cual, después de que cayó en ello, no lo diera por cuanto había en el mundo, porque siempre los tuvo por injusta y tiránicamente hecho esclavos, porque la misma razón es dellos que de los indios (p. 177).

Pregunto: ¿por qué no pensar que Las Casas escribió esta nota marginal después de que la redacción de la noticia de la plaga de hormigas le trajera la culpa y el miedo que el mecanismo represivo del preconsciente le había hecho olvidar?

Hay razones para sustentar esta hipótesis. En primer lugar está la repetición de la información sobre su rol en el tráfico negrero. ¿Por qué ocurre? Después de todo, ambos capítulos estaban en el mismo libro III, bastante cercanos uno del otro. Además, lo dicho en el capítulo 129 no añade mucho a lo ya expuesto en el capítulo 102,²⁸ si exceptuamos las líneas sobre la plaga de negros y los *mea culpa*. Entonces, ¿por qué aparecen éstas a continuación del capítulo *uncanny* y no en el capítulo 102? Y, claro, está el

asunto de la nota al margen. ¿Por qué Las Casas no mostró su arrepentimiento en el texto principal? Si le daba tanta importancia al asunto, ¿por qué lo expresó *a posteriori* y en forma de una aclaración marginal? En mi opinión lo que sucedió fue que, cuando Las Casas escribió el capítulo 102, su interés estaba dirigido, en lo fundamental, a las tribulaciones de los indios. Más tarde, cuando leyó su propia narración *uncanny*, algo le hizo descodificar la metáfora *plaga de hormigas/plaga de negros* que su culpa y su temor al castigo divino le habían impedido hasta entonces ver. A continuación reflexionó sobre su responsabilidad en el comercio esclavista y, al final, se arrepintió y dio fe de ella; es decir, examinó su conciencia, se halló culpable y confesó lo que, más allá del juicio aprobatorio de la Iglesia, entendía que era un pecado que podía valerle la condenación eterna.

LA PIEDRA SOLIMÁN: AZÚCAR, GENITALIA, ESCRITURA

Regresemos a la narración *uncanny*. Tenemos las hormigas y tenemos la piedra solimán. Pero ¿qué era el solimán? Biclóruo de mercurio, un sublimado corrosivo. Su descubrimiento es alquímico, aunque en la época de Las Casas —y aún mucho más adelante— se usaba como desinfectante poderoso y como veneno mortal. Ciertamente entre sus propiedades. no aparece la de atraer a las hormigas. Su olor, acre y cáustico, más bien indica que debía de ahuyentarlas. Es posible que la función de «atraer» que le da Las Casas, haya venido de su terminación *imán*, la cual no tiene que ver en absoluto con su etimología.²⁹ En todo caso, tenemos las hormigas, en crecido número; una plaga en regla de hormigas negras, libres por los caminos y los campos, arrasando todo lo que encuentran al paso. Supongamos que aquí se produce, subliminalmente, en la psiquis de Las Casas, la metáfora *plaga de hormigas/plaga de negros*. Claro, ésta se reprime al instante porque conlleva un retorno de la culpa y la castración. De esta interdicción resulta que Las Casas no puede dar noticia en ese pasaje de su crónica de nada relacionado con la esclavitud y el azúcar. A cambio, sin embargo, su carga de ansiedad produce un «sueño» o, para ser menos sugerente, una breve pieza de literatura *uncanny* donde el azúcar es

representada icónicamente por el solimán. Veámos con detenimiento esta relación icónica.

En la época de Las Casas el azúcar era más un producto de farmacopea que un edulcorante. Se consumía, sobre todo, en la forma que llamamos «azúcar cande» (de Candía, hoy Chipre); esto es, piedras de cristales de azúcar obtenidos a través de un proceso de evaporación lenta. Estas piedras, de procedencia levantina, eran lo que en el alto medioevo se conocía en Europa como azúcar. Su apariencia, antes de ser fragmentada en partículas convenientes al comercio al por menor, era la de una masa cristalina de color blanco nevado. Esta es, precisamente, la apariencia del solimán. Además, hay otras relaciones de interés entre el solimán y el azúcar. El primero era producto de los crisoles, fuegos y manipulaciones de la alquimia; el azúcar era producto de procesos físicos y químicos análogos, aunque de orden industrial. Por otra parte, en la percepción de Las Casas uno y otro producto significan *vida* y, a la vez, *muerte*. De modo que la piedra blanquecina de la narración es, claramente, una piedra de azúcar y, como tal, se ofrece como alimento (como vida) a las hormigas al tiempo que las mata. Pero dejemos esta piedra o concentración de significantes a un lado; luego la retomaremos.

Vayamos ahora a las hormigas.

La plaga es un castigo de Dios y, como castigo, debe remitir metafóricamente a la transgresión, o mejor, a los transgresores. Ya vimos que la manufactura de azúcar suponía la llegada de más y más esclavos, hasta el punto de que éstos, cuando Las Casas escribía, excedían en mucho a los españoles del Caribe. Así, cada ingenio, junto con su cañaveral y su platanal, puede tomarse como un «hormiguero»; esto es, como un «origen» de la plaga. Pero, claro, la plaga empezaría por un determinado hormiguero (el del virrey Diego Colón) y de allí saldrían las hormigas —escapando de la falsa ley que las reducía a los límites de la plantación— a soliviantar a las de los hormigueros cercanos. Conseguido esto, ya es posible hablar propiamente de una plaga: numerosas hormigas, libres, negras, vigorosas, acostumbradas al trabajo más que ningún insecto de su talla y, por tanto, amenazadoras cuando se juntan y van por los caminos, saciando su hambre implacable, antigua, secreta. Pero estas hormigas, que son el castigo de

Dios, persiguen también un objetivo ultraterreno. Igual ocurrió con la plaga de viruelas, que apresuró la salvación eterna de las almas de los indios y aportó el espacio para que los españoles se arrepintieran de haberlos esclavizado. De manera que estas hormigas no sólo amenazan el cuerpo, sino también el alma. ¿El alma de quién? El alma de los transgresores, claro está; las almas de los negreros portugueses, las de los banqueros genoveses, las de los cortesanos flamencos, las de los ministros del Consejo de Indias y los magistrados de la Casa de Contratación, las de los hacendados de La Española, Puerto Rico, Jamaica y Cuba, y, en primer lugar, el alma atormentada de Las Casas.

Después de todo esto, podríamos convenir en que la piedra solimán es, también, la expresión del cuerpo y el alma de los transgresores de la Ley. Obsérvese que su genealogía es doble. Por una parte la alquimia y la tecnología (la transformación de la materia por el fuego); por otra, habría que recordar que el «sueño» de Las Casas la toma en el momento en que un fraile (un consagrado) la coloca en el pretil de la azotea del convento (una casa de religión). Así, la piedra es un producto de la industria humana, pero también de la religión; es materia profana y sagrada a la vez; es sustancia que se relaciona con el cuerpo y con el alma. ¿Cómo es la piedra? Tiene el tamaño de *dos puños* —dice Las Casas—, aunque al final, tras ser parcialmente devorada, ha sido reducida al tamaño de *un huevo*. Entonces la piedra es la genitalia misma del alma masculina de Las Casas, el Hijo obediente y consagrado al servicio del Padre Divino, y la plaga involucra al castigo de la castración transpersonal y escatológica: el Infierno.

Es interesante notar cómo el combate contra las hormigas también implica a los orígenes de éstas, pues se intenta quemar en lo hondo de la tierra «la simiente y overas dellas». Pero sin suerte: «cuando otro día amanecía, hallaban de hormigas vivas mayor cantidad». Mientras la piedra disminuye, las hormigas aumentan. Se trata de una feroz pelea entre orígenes, aunque en realidad la batalla, necesariamente, ha de ser ganada por las hormigas al final de los tiempos (el Juicio Final), puesto que constituyen una plaga irremisible enviada por Dios. De ahí que la intercesión de San Saturnino no aplaque del todo la furia bíblica de éste, sino que la plaga

recurrirá una y otra vez mientras exista pecado («y si totalmente no se quitó, ha sido por los pecados»).

A estas alturas, no veo la necesidad de argumentar que la culpa de Las Casas en el negocio de la esclavitud africana en América tiene un cariz incierto y polémico, y esto no sólo porque resulta difícil dudar de su buena fe y de la sinceridad de su arrepentimiento. La esclavitud del negro era ya un hecho histórico en las Antillas cuando Las Casas intervino ante el rey, y no hay duda de que, en tanto institución, hubiera crecido de la manera en que creció aun cuando él interviniera de forma opuesta a como lo hizo. En realidad las cartas del esclavo africano ya estaban echadas. África occidental era por entonces la única región del mundo que ofrecía a Europa una vastísima reserva de mano de obra barata y fácil de obtener, ante la creciente escasez de brazos indígenas en todo el área del Caribe, incluyendo Brasil. Eso sin contar que la Trata, desde sus inicios, constituyó un monopolio real por el que no se enriquecía sólo la Corona de España, sino también los traficantes y todo intermediario que participara en el siniestro comercio. La culpa de Las Casas es limitada, y nadie mejor que él lo sabía, puesto que no estaba «cierto que la ignorancia que en esto tuvo y buena voluntad lo excusase ante el juicio divino». De ahí que el fallo del «juicio divino» sea, en su narración, un castigo limitado. Su castración no es total; la piedra es «salvada» por los buenos frailes (la religión) antes de ser totalmente devorada. Hay una mutilación, una castración parcial, pero el alma de Las Casas —aunque reducida a un huevo— no ha perdido del todo la capacidad generativa que la hace inmortal a la diestra de Dios Padre.

Pero la piedra es, antes que nada, *escritura*. El primer lector de la narración fue el mismo Las Casas. Sabemos que sintió el efecto *uncanny* de su propia fabulación o «sueño», pues pronto saltó afuera de su argumento para intentar legitimarlo como verídico al tiempo que subrayaba su improbabilidad. Tal vez haya sido en ese instante de lucidez crítica cuando leyera la metáfora *plaga de hormigas/plaga de negros*, preámbulo necesario para su examen de conciencia y su arrepentimiento. Ya contrito, tras esa intensa lectura de sí mismo le fue posible escribir sobre el azúcar y la plaga de esclavos en la confesión pública del capítulo siguiente; después, al desear que sus juicios al respecto fueran coherentes, escribió la nota

marginal junto al texto del capítulo 102. Al autoanalizarse, logró que su temor al castigo del Padre flotara en el umbral que comunica lo *uncanny* con lo sociológico, lo literario con lo histórico.

DERIVACIONES DEL «CASO CASAS»

Aquí ya sólo resta comentar algunas implicaciones de todo este suceso o «caso» que acabamos de ver. En primer lugar habría que concluir con Pupo-Walker que, en las Crónicas, «las inserciones imaginativas no son siempre espacios fortuitos de la narración», y que tales «actos de fabulación» constituyen en general formas complementarias del testimonio histórico. A las palabras de Pupo-Walker añadiría que hay casos, como el de la narración *uncanny* de Las Casas, que pueden tomarse como protohistóricos, pues preceden al material historiográfico mismo e, incluso, anteceden el momento donde se establece propiamente el discurso historiográfico. Esto mismo, por supuesto, vale para el discurso de la ficción, puesto que la fábula de las hormigas y la piedra solimán no puede separarse del todo —como vimos— del trauma histórico-social que se desea olvidar, que se desea dejar en lo oculto, sino que sirve de vehículo para que éste retorne como una pieza de rompecabezas que ha de ocupar el lugar vacío dejado por la crónica.

En realidad, el relato de Las Casas, en la tenaz ambigüedad que lo instala entre la ficción y la historia, entre la transgresión y la ley, ejemplifica muy bien la manifestación de la escritura como *pharmakon*, cuya característica de significar cualquier cosa —todo y nada— advierte Derrida al analizar el *Fedro*.³⁰ Esta irreductible ambivalencia, sin embargo, no dice mucho; la pieza *uncanny*, en su doble manifestación protohistoriográfica y protoliteraria, no ofrece una significación estable ni puede tomarse como origen a los efectos de legitimar individualmente cualquiera de estos dos discursos, sino todo lo contrario; es apenas un significante paradójico dentro de cuyos límites una piedra de la farmacopea es, a la vez, realidad y ficción, acre y dulce, curativa y venenosa, cuerpo y alma, tecnología y metafísica, vida y muerte, monumento y mutilación. Cierto que su deconstrucción nos ha dejado como saldo ciertas regularidades imprevistas que retornan una y otra vez de lo oculto, pero éstas no pueden tomarse como resultados

historiográficos o literarios; apenas llegan a ser formas fantasmales de la transgresión, de la culpa y del miedo a la represalia del Padre, que hablan de una violencia prediscursiva que tanto la historia como la literatura desean borrar con sus respectivos relatos. Eso es todo lo que queda al otro lado de la narración *uncanny* de Las Casas, o, si se quiere, más allá o más acá del caos blando y pegajoso de la escritura que la organizó.

Así, teniendo a la vista el «caso Casas», podemos concluir que en la *Historia de las Indias* la ficción es un complemento del testimonio histórico, como dice Pupo-Walker, pero igualmente podemos argumentar que el texto histórico es un complemento de la fabulación. Curiosamente, esta paradoja la deja en pie el mismo Las Casas cuando, al buscar un centro al que vincular su narración, acude a la vez a una fuente literaria y a otra histórica, sin que ninguna domine sobre la otra: «Cuenta el Petrarca en sus *Triunfos*, que en la señoría de Pisa se despobló una cierta ciudad por esta plaga que vino sobre ella de hormigas.» E inmediatamente agrega: «Nicolao Leonico, libro II, cap. 71 de *Varia Historia*, refiere dos ciudades, solemnísimas, haber sido despobladas por la muchedumbre de mosquitos» (p. 273). De este modo el texto *uncanny* se remite a dos narraciones que no son más legítimas que él, pues no es difícil convenir en que las hormigas de Petrarca y los mosquitos de Leonico son colgajos del mismo sueño de violencia que sus propios relatos deseaban olvidar.

Para terminar este capítulo, hay otra dirección en la en que el texto *uncanny* de Las Casas se expresa como un significante de importancia actual. Piénsese, antes que nada, que *Historia de las Indias*, por ser propiamente uno de los primeros textos que se refieren al Caribe, hace de Las Casas lo que Foucault llamaría un «fundador de discurso». ³¹ Esto en el sentido de que Las Casas tuvo la opción de editar, antes que otros cronistas e historiadores de Indias, el flujo de papeles de toda suerte que hablaban del descubrimiento, la conquista y la colonización del Caribe —sin contar sus propias observaciones de testigo presencial. Pero debo aclarar ahora que lo que hace a Las Casas fundador de lo caribeño no es su edición del diario de Colón ni sus descripciones naturales de las islas ni su información lexicográfica y antropológica en lo que toca a los aborígenes. Las Casas puede entenderse como un fundador de lo caribeño a partir de los capítulos

que hemos visto aquí de su *Historia de las Indias*, esto es, aquéllos que hablan de los pormenores que originaron la plantación de azúcar y la esclavitud africana en el Nuevo Mundo, ya que son precisamente estas turbias instituciones las que mejor definen el Caribe y las que proporcionan el sustrato más rico de lo caribeño.

Las Casas descubrió el ciclo fatal de la plantación: a más azúcar, más negros; a más negros, más violencia; a más violencia, más azúcar; a más azúcar, más negros. De sus denuncias no escapa ni siquiera el rey: «Los dineros destas licencias y derechos que al rey se dan por ellos, el emperador asignó para edificar el Alcázar que hizo de Madrid e la de Toledo y con aquellos dineros ambas se han hecho» (p. 275). Por otra parte, ya vimos que no era casual que fuera precisamente Saco quien insistiera en la publicación de *Historia de las Indias*. Como se sabe, había sido desterrado de Cuba por atacar públicamente el gran negocio de la trata de esclavos. Su razonamiento era paralelo al de Las Casas, y sus conclusiones eran más o menos las mismas a las que había llegado éste: la plantación esclavista generaba rebeliones, es decir, «plagas de negros» que podían aniquilar la «piedra solimán» fundada por Europa. Esto no había sido dicho por ningún otro cronista del mundo colonial hispánico. De ahí que Saco se reconociera en Las Casas y procurara mostrarse como un continuador de su obra, puesto que el temor y la culpa hacia y por el negro constituían componentes de suma importancia en el pensamiento liberal cubano e hispanocaribeño de la época.³² Pero volvamos por última vez al relato *uncanny*. ¿Podríamos decir que se trata de una muestra temprana de escritura protocaribeña? Pienso que sí, aunque sólo en lo que toca a las dinámicas eurocéntricas que bullen dentro de los complejos y densos significantes propios del Caribe. Hay que tener en cuenta que la *performance* psicoanalítica del texto de Las Casas es desencadenada por su responsabilidad hacia la esclavitud del negro y hacia la plantación; esto es, al reconocerse ante la Ley como culpable de haber «deseado» y puesto sus manos con violencia sobre aquello que era patrimonio privativo del Poder Divino. En mi opinión este *complejo* hace que podamos considerar la psiquis de Las Casas como protocaribeña — también su relato *uncanny*—, puesto que este proceso de transgresión, culpa y temor al castigo por la «posesión» contranatural del esclavo africano

dentro del degradante régimen de la plantación establecía una modalidad ajena a la experiencia medieval europea, incluso a la concepción aristotélica de esclavitud, lo cual supo distinguir bien Las Casas. No sólo eso, sino que por emerger su texto *uncanny* en el momento de formación del archivo historiográfico de lo caribeño, sus conflictivos referentes constituyeron una suerte de leitmotiv o ritmo conductor al cual, necesariamente, había de referirse de alguna forma la historiografía caribeña moderna, digamos la obra de José Antonio Saco, como hemos visto. Tal es la regla aceptada que rige el proceso genealógico de todo discurso.

Por otra parte, si repasamos las muestras más divulgadas y elogiadas — más eurocéntricas— de la literatura del área, no importa el idioma en que, estén escritas, observaremos que también se remiten de una forma u otra al texto *uncanny* y culpable de Las Casas.³³ Así, puede decirse que la literatura caribeña más estimable en Occidente, al igual que la historiografía, repite una y otra vez, dentro de sus variaciones polirrítmicas, el combate mitológico de las hormigas y el solimán en tanto presencia ausente; combate inacabable que, por fuerza, ha de quedar siempre inconcluso dentro del problemático *interplay* de enfrentamientos, treguas, alianzas, claudicaciones, estrategias ofensivas y defensivas, avances y repliegues, formas de dominación, de resistencia y de convivencia que la fundación de la Plantación inscribió en el Caribe.

3

NICOLÁS GUILLÉN: INGENIO Y POESÍA

En 1857 se terminaba de imprimir en la Litografía de Luis Marquier, en La Habana, el libro más bello y suntuoso que se haya publicado nunca en Cuba. Su título era *Los ingenios*. Los textos estaban a cargo del hacendado Justo G. Cantero, y las láminas habían sido dibujadas del natural por Eduardo Laplante, pintor y grabador francés interesado en el azúcar. La obra, impresa en gran formato a lo largo de dos años, fue dedicada a la Junta de Fomento y vendida entre suscriptores.¹

Las 28 vistas litográficas de Laplante han sido descritas y comentadas por numerosos críticos de arte. Aquí, sin embargo, me interesa citar las palabras de dos historiadores del azúcar.

Dice Manuel Moreno Friginals:

La obra ofrece una valiosísima información sobre los mayores ingenios cubanos de la década de 1850. Las láminas, de extraordinaria belleza, ofrecen naturalmente un panorama idílico de los ingenios, ya que la edición la costearon los dueños. Pero desde el punto de vista técnico son intachables por la minuciosidad con que se ha reproducido la maquinaria.

A continuación, el juicio de Leví Marrero:

La belleza exterior que recogen las láminas de Los ingenios, libro casi inaccesible hoy por los pocos ejemplares conservados, es dolorosamente contrastada por los rasgos tenebrosos que revela. Laplante, meticulosamente, reproduce la realidad implacable de la esclavitud con admirable realismo.

Ambos investigadores coinciden en descascar la belleza excepcional de las láminas, pero más allá de eso su atención se dirige a distintos referentes: Moreno Fragnals va hacia la maquinaria, mientras que Leví Marrero repara en el esclavo. En realidad una lectura se conecta con la otra, enriqueciéndose así la significación de las láminas al tiempo que se le propone al lector una nueva lectura. En mi caso, por ejemplo, la última relectura me ha hecho distinguir un espacio intermedio entre la máquina y el esclavo que había pasado por alto en ocasiones anteriores. Ese espacio puede ser ocupado por algo vago y contradictorio, que atrae y repele a la vez, y que reduzco a una sola palabra: poder.

En efecto, pienso que este conjunto de láminas y textos constituye una suerte de panoplia poética o mito que puedo tomar como un monumento al poder. Cada lámina, cada texto descriptivo, cada ingenio, se ofrece como el detalle de una composición mayor, digamos una vastísima litografía que representara un conjunto de ingenios conectados entre sí, cada uno de ellos con su nombre y con su ficha técnica: extensión de tierra, tipo de máquina, número de esclavos, producción... Esta vista portentosa, que sólo existe en mi mente, muestra en primer plano el interior de las casas de calderas de ciertos ingenios —*El Progreso, Armonía, Victoria, Asunción*, son sus nombres sencillos y optimistas—, yuxtapuestas de modo tal que, con un poco de imaginación, podrían verse como la casa de calderas de un ingenio descomunal. Allí se despliegan máquinas, aparatos y armazones que sorprenden por su modernidad. Muy bien podrían corresponder a complejos fabriles diseñados por Jules Verne, pues sus formas novedosas, al ser contrastadas con los negros descalzos y descamisados que se ocupan en el trajín de la molienda, adquieren la virtud de proyectarse hacia el futuro. Esta impresión crece todavía más al leer uno las descripciones técnicas que hace Justo G. Cantero: máquinas de vapor fabricadas en Glasgow, Liverpool, Nueva York; centrífugas manufacturadas por Benson & Day; aparatos perfeccionados por Derosne y Cail; flamantes tecnologías puestas en vigor por Monsieur Duprey y Mr. Dodd. A la legua se ve que esta sofisticada maquinaria de producir azúcar constituye una forma de conocimiento que es

inaccesible no sólo a los esclavos y *coolies* que trabajan bajo el inmenso techo metálico de la nave, sino también a los capataces de piel blanca que ejercen la vigilancia y el control de las tareas. En realidad, aquí toda presencia humana parece superflua; se trata de organismos insignificantes y fugaces que no sobrevivirán la institución del ingenio, cuya maquinaria es representada como el único conocimiento legítimo, como la única verdad perdurable que existe y existirá nunca en Cuba.

En segundo plano, más allá del corte transversal que nos permite ver de cerca el parque de máquinas y aparatos, se extienden las hermosas y señoriales construcciones de una veintena de ingenios. No hay duda de que este imponente conjunto de edificios, caminos, vías férreas y altísimas chimeneas con penachos de humo dinamiza el verde y apacible paisaje de la campiña; activa su bucólica inercia al echarse sobre ella como una alegoría viril del progreso, o mejor, como un irresistible diagrama tecnológico acoplado a la tierra feraz con objeto de darle a ésta un nuevo propósito. Cantero se ocupa de subrayar este carácter patriarcal y generativo del ingenio:

Las numerosas fábricas, por su regularidad y simetría, ofrecen a cierta distancia, al viajero, el aspecto de uno de los lindos pueblos manufactureros europeos, y sorprende tanto más agradablemente cuanto que por la idea que se tiene formada de esta clase de establecimientos en los trópicos, se halla uno distante de encontrar la vida, el orden y la industria que tanto distinguen a aquéllos en el viejo mundo.

Así, canto para Laplante como para Cantero, el ingenio era, sobre todo, un agente civilizador; un centro de «vida, orden e industria» que había despertado con su canto tecnológico el lánguido sueño precapitalista de la campiña criolla. En seguida se adivina que bajo este lema de «vida, orden e industria», u otros semejantes, se llevaba a cabo la expansión azucarera en la Cuba del siglo pasado.

Al releer las láminas y textos de *Los ingenios*, advierto su firme voluntad discursiva de erigirse en mito, en origen, en verdad, en poder; poder legítimo, poder inagotable que es el fundamento mismo de la ley y de la nacionalidad; voluntad de poder que ya aparece articulada en los escritos de Arango y Parreño, y que ha continuado expresándose —repitiéndose— en vastas series de textos a lo largo de dos siglos. De ahí que en Cuba, desde entonces a la actualidad, todo aquello que amenaza el orden azucarero, cualquiera que sea la naturaleza político-ideológica del grupo que usufructa el poder del ingenio, siempre es calificado de anti-cubano. En realidad, desde que la Plantación comenzó a organizarse, el azúcar ha venido implementando una política de seguridad nacional que primero se reconoció como anti-abolicionista, después como anti-independentista, luego se llamó «democrática» y ahora «revolucionaria». En el fondo, esta política de seguridad nacional no ha cambiado sustancialmente; se ha repetido ajustándose a las realidades históricas de Cuba. Su aparato de propaganda, a lo largo del tiempo, ha elaborado consignas como «sin esclavos no hay azúcar», «sin azúcar no hay país» y «palabra de cubano: ¡los diez millones van!» Así, azúcar equivale a patria, y producir azúcar es ser cubano. Años atrás, cuando alguien pretendía modificar el *statu quo* del mundo azucarero, era señalado como enemigo y llamado «revolucionario»; ahora se le llama «contrarrevolucionario» aunque se trate del mismo individuo. Los extremos se curvan, se convierten en un círculo y no significan nada. Lo que verdaderamente importa, aquello que tiene significación nacional y patriótica en la religión civil, es el azúcar; lo único que constituye tradición, aquello que hay que preservar y proteger es el mito del ingenio, que se

propone a perpetuidad como centro u origen genealógico de la sociedad cubana.

Por supuesto, todo sujeto investido de poder se relaciona de múltiples maneras con los individuos que actúan en función de objeto de poder, y viceversa. Así, las relaciones de poder que en Cuba establece el azúcar fluyen por numerosísimos canales, los cuales configuran una vasta e intrincada red de conexiones sobre la superficie sociocultural al tiempo que establecen formas de dependencia, dominación, subyugación, castigo, control, vigilancia, retribución, educación, explotación, desafío, resistencia, acatamiento, convivencia, rebelión, etc. De momento, sin embargo, no me interesa observar de golpe el abigarrado espectro de las relaciones entre la máquina azucarera y el trabajador que revela mi relectura de *Los ingenios*. Me interesa, más bien, posponer por un momento la consideración del inestable *statu quo* o coexistencia de diferencias que conforman dichas relaciones y partir de la premisa de que, en tanto poder, el complejo económico-social del ingenio precisa y suscita comentarios, entre ellos el de la literatura. Como se sabe, las dinámicas y tensiones de la Plantación, al proponerse como principales referentes del interés nacional, son quizá las que más contribuyeron a fundar las ideas y las letras cubanas en las tres primeras décadas del siglo XIX. Debo aclarar, sin embargo, que aquí sólo observaré el discurso literario cubano dentro de nuestro siglo y, de modo destacado, en lo que se refiere a la poesía en torno al poder del azúcar. Es en este limitado contexto donde me propongo enfocar, sobre todo, la obra de Nicolás Guillén.

DE LOS INGENIOS A LA ZAFRA

Cualquiera que lea el poema *La zafra* (1926) de Agustín Acosta,⁵ inmediatamente después de haber leído *Los ingenios*, notará asombrosas coincidencias entre ambos libros. Observará, por ejemplo, que a las 28 láminas de Laplante corresponden 28 dibujos, igualmente apaisados, hechos por la mano de Acosta, y que los 28 cantos del poema encuentran un referente en los 28 textos de Cantero. Ambos libros, asimismo, presentan dos partes introductorias y una suerte de apéndice final o coda, que abren y

cierran los 28 textos descriptivos y láminas. Pero hay otros paralelismos que llevan a concluir que tales correspondencias no son obras del azar. En sus «Palabras al lector», Agustín Acosta declara:

No es la primera vez que pongo mi arte al servicio de la patria; pero sí es la primera vez que lo pongo al servicio de lo que constituye la fuente de vida de la patria [...] Este libro está dedicado al Gobierno cubano [...] A esa entidad que rige nuestros destinos, que nos representa y encauza; a esa cosa abstracta e indefinible —a veces todopoderosa— que se llama gobierno, dedico este libro (pp. 5-6).

Es decir, de modo semejante a Cantero y a Laplante, Agustín Acosta refiere su libro a la industria del azúcar en tanto «fuente de vida de la patria», y dedica sus versos no a ninguna persona o grupo social en particular, sino a la institución de poder que manipula «legítimamente» el flujo vital que genera la zafra. Es esta institución abstracta —llamada «Junta de Fomento» en la época colonial y «Gobierno» en los tiempos republicanos — la que sirve de edificio administrativo o ministerio a la patria azucarera.

Al leer el poema de Acosta, pronto advertimos que su título no nos remite a una zafra concreta, sino a la zafra como proceso histórico, como discurso que se atribuye la representación de lo cubano. De ahí que el canto VII trate de «Los Ingenios Antiguos», y el siguiente de «Los Negros Esclavos». Es el mismo enfoque de Cantero y de Laplante con respecto al ingenio.

No obstante, si bien es fácil observar una estrecha relación paradigmática entre *La zafra* y *Los ingenios*, tal relación, lejos de establecer una sinonimia, intenta conformar una oposición binaria. En efecto, si *Los ingenios* se inscribe dentro del discurso totalizador del azúcar, *La zafra* lo hace dentro de un discurso de resistencia al azúcar. Este discurso, en lo que a textos se refiere, no es nada nuevo en Cuba. Lo vemos organizarse hacia finales del siglo XVIII, principalmente fuera de La Habana, con la aparición de escritos de índole jurídico-económica que intentan limitar o debilitar la densa concentración de poder que acumula la sacarocracia habanera. Su aspiración no es borrar el ingenio de la isla, sino mantener a raya su

voracidad de tierras, de bosques, de esclavos, de privilegios, para así preservar la existencia de otras fuentes de poder competitivo, como son las economías tabacaleras, ganaderas, pesqueras, mineras y madereras. En todo caso, mientras el libro de Cantero y Laplante canta la dominación patriarcal del ingenio y mitifica su potencial generativo en tanto figura metafórica que alude al progreso, el de Acosta canta el lamento de Sísifo, la amarga y monótona tonada de los condenados a cumplir *ad infinitum* el ciclo fatal de «zafra» y «tiempo muerto» que regula el año azucarero en su interminable reproducción.⁶ *Los ingenios* glorifica la máquina monoprodutora; *La zafra* se compadece de los que dependen de ella. Ambos libros van dirigidos al poder abstracto que conecta la máquina azucarera a la sociedad, transformándola en Plantación.

Acosta, en sus versos, desea borrar la diferencia entre el trabajo esclavo y el trabajo libre; para él las labores agrícolas e industriales del azúcar embrutece a ambos tipos de mano de obra, subyugándola y reduciéndola por igual a la pasiva condición de buey: «Semidesnudos, tristes, en mansedumbre esclava/bueyes en el vigor de su virilidad» (p. 70). También desea borrar las diferencias entre la Cuba colonial y la Cuba republicana. La isla estaba antes encadenada a España; ahora lo está a Estados Unidos. Para Acosta, la realidad cubana no se ha desplazado hacia el progreso; ha permanecido atrapada por la fuerza centrípeta de la zafra, y gira en torno a ella al tiempo que se transforma en su penosa metáfora. Al poder español ha sucedido el poder yanqui; el uno fundado por la conquista y la colonización, el otro por la intervención militar, las escuadras de acorazados, la Enmienda Platt y, sobre todo, las inversiones de capital en la industria azucarera.⁷ De ahí que Acosta llame «acorazado» al moderno y poderoso ingenio norteamericano anclado en la isla:

*Gigantesco acorazado
que va extendiendo su imperio
y edifica un cementerio
con las ruinas del pasado...!
Lazo extranjero apretado
con lucro alevoso y cierto;*

*lazo de verdugo experto
en torno al cuello nativo...
Mano que tumba el olivo
y se apodera del huerto...! (p. 12).*

Para interpretar mejor el contenido y el tono radical del discurso de resistencia en la fecha en que *La zafra* se inserta en éste, hay que recordar que, entre 1911 y 1927, las inversiones de capital norteamericano en la industria azucarera aumentaron de 50 a 600 millones de dólares; en 1925, el año anterior al de la publicación de *La zafra*, los ingenios norteamericanos produjeron el 62,5% del azúcar de Cuba y poseían los mayores latifundios. Esta alienación de la «fuente de vida de la patria», unida al hecho de que la Emienda Platt estaba aún en vigor, explica el fuerte tono antiimperialista que adopta en esos años —y en los siguientes— el discurso de resistencia al poderío del ingenio. Además, la caída brusca del precio del azúcar en 1920 había terminado dramáticamente el período conocido como «la danza de los millones», sumiendo en la bancarrota a los capitales nacionales. El Gobierno de Cuba, la sede de poder a la cual se dirige Acosta, representaba en esos años, más que nunca, los intereses norteamericanos en la isla. En 1927, cuando los versos de *La zafra* eran leídos, las inversiones de Estados Unidos en Cuba, de acuerdo con los cálculos más conservadores, ascendían a 1.014 millones de dólares.⁸

En medio de esta situación de pérdida de soberanía y desastre económico emerge la tiranía de Gerardo Machado, uno de cuyos primeros gestos represivos es clausurar la recién fundada Confederación Nacional de Obreros Cubanos. De manera que *La zafra* aparece en una fecha de crisis política, económica y social, donde el discurso de resistencia se dinamiza y muestra la vulnerable paradoja que encubre el mito del azúcar: «grano de nuestro bien... clave de nuestro mal...!», dice con ironía Agustín Acosta (p. 103).

Pero la voz de Acosta no es la única que versifica la denuncia azucarera.⁹ Del mismo año es «El poema de los cañaverales», de Felipe Pichardo Moya. En una de sus estrofas leemos:

*Máquinas, Trapiches que vienen del Norte.
Los nombres antiguos sepulta el olvido.
Rubios ingenieros de atlético porte
y raras palabras dañando el oído...*

O bien:

*El fiero machete que brilló en la guerra
en farsas políticas su acero corroe,
y en tanto, acechando la inexperta tierra,
afila sus garras de acero Monroe.*

Publicado unos meses antes que *La zafra*, el poema de Pichardo Moya toca ciertos referentes a los que Acosta se siente impelido a volver. La relación de intertextualidad más interesante se produce en torno al ripio de Pichardo Moya que hace rimar «acero corroe» con «acero Monroe». A este respecto la reescritura de Acosta constituye una crítica al desesperanzador pesimismo de «El poema de los cañaverales»:

*El millonario suelo hoy está pobre;
pero en las manos de los campesinos
el acero no se corroe (p. 88).*

Esto es, si bien los generales de la Guerra de Independencia se han prestado a la farsa política que simula dirigir los destinos de Cuba, una segunda revolución puede renacer en los campos empobrecidos de la isla, puesto que el filo del machete del campesino, del antiguo *mambí* independentista, «no se corroe».

Tal alusión a la posibilidad de que un nuevo proceso revolucionario vuelva a ocurrir se repite de manera admonitoria a lo largo de *La zafra* —«Hay un violento olor de azúcar en el aire»—, e incluso se establece en las palabras que Acosta dirige al lector, el Gobierno en primer término, al comienzo del libro: «Mi verso es un aire incendiado que lleva en sí el germen de no se sabe qué futuros incendios» (p. 5).

En todo caso, la gran mayoría de los textos sobre los cuales se construye *La zafra* no es de índole literaria sino más bien periodística. El mismo Acosta reconoce esa deuda:

Este libro aspira a ser en la Literatura cubana algo que deje en firme la verdad de una época. Se me dirá que esa verdad también figura en los periódicos. Tienen razón quienes lo digan. Pero una obra de arte ejerce sobre determinados espíritus una influencia distinta a la que ejerce el periódico (p. 7).

En efecto, los planteamientos económico-sociales que se leen en *La zafra* —sobre todo aquéllos que van contra el latifundio, la monoproducción, la situación del trabajador azucarero y la expansión de las inversiones norteamericanas— remiten en gran medida a los artículos económicos de Ramiro Guerra y Sánchez que, publicados inicialmente en el *Diario de la Marina*, habrían de aparecer en forma de libro en 1927. Me refiero, claro está, a *Azúcar y población en las Antillas*,¹¹

Es interesante observar la subversión del lenguaje modernista que emprende Acosta en *La zafra*, sin salirse propiamente de la poesía modernista. Para ello se vale de la multiplicidad de metros y ritmos característica de esta corriente, unida a un prosaísmo y a una voluntad de experimentación que ya preludian la vanguardia. Veámos, por ejemplo, una parodia a «Marcha triunfal»:

*Por las guardarrayas y las serventías
forman las carretas largas teorías...*

*Vadean arroyos... cruzan las montañas
llevando la suerte de Cuba en las cañas...*

*Van hacia el coloso de hierro cercano:
van hacia el ingenio norteamericano,
y como quejándose cuando a él se avecinan,
cargadas, pesadas, repletas,
¡con cuántas cubanas razones rechinan
las viejas carretas...! (pp. 59-60).*

Así, por medio de la ironía implícita en la parodia, Acosta transforma el deslumbrante cortejo de metales y paladines que nos dejara Rubén Darío en

la oscura y rencorosa marcha de las carretas de caña que, a paso de buey, llevan «la fuente de vida de la patria» al ingenio extranjero.

DE LA LIBIDO AL SUPEREGO

A la extensa antiepopéyica azucarera y nacionalista de Agustín Acosta siguen los breves pero intensos poemas de Nicolás Guillén. Como se ha dicho en más de una ocasión, hay una notable diferencia en la obra de estos poetas. Me refiero al hecho de que los versos de *La zafra* no estaban al alcance de un público general sino sólo de lectores de poesía culta, mientras que la versificación de Guillén parte de un incuestionable deseo de captar y entregar lo popular.¹² En el caso que nos ocupa esa diferencia es de extrema importancia, ya que precisamente el discurso de poder se atribuye el derecho legítimo de hablar por los subyugados. Así, con Guillén, irrumpe en la poesía cubana una voz que, si bien ya presente en el discurso de resistencia, llena ahora un espacio decisivo y novedoso que contribuye a radicalizar dicho discurso. Esa voz revolucionaria, como sabemos, pertenece a los descendientes de los africanos que fueron desgajados de su suelo natal para servir como esclavos en las plantaciones de Cuba.

Pienso que no es preciso argumentar la estrecha relación que hubo entre la economía de azúcar, en tanto sujeto de poder, y el esclavo, en tanto objeto de poder. Hay que concluir que la tensión social más crítica que había en la Cuba de *Los ingenios* se construía a partir de la oposición entre los grupos esclavistas —ya fueran productores de azúcar o comerciantes negreros— y los esclavos. Queda claro entonces que la voz de éstos, voz sujeta a las condiciones más extremas de subyugación, representaba la posición más radical dentro del discurso de resistencia propio de la Plantación colonial. Ahora bien, pienso que no se debe limitar la amplia resonancia de esta voz reduciéndola exclusivamente al contenido del discurso socioeconómico. En realidad, la voz del esclavo establece un complejo alineamiento de diferencias que implica a numerosos discursos. No me refiero tan sólo a discursos de corte etnológico y antropológico, los cuales han sido más o menos estudiados, sino también a otros que muy recientemente empiezan a ser objeto de análisis. Hablo, por ejemplo, del discurso del deseo en sus

manifestaciones de placer sexual y de conocimiento-poder. En todo caso, es bastante evidente que las profundas diferencias que establecía el negro con su violenta llegada fueron reconstruidas por el discurso racista. A partir del *boom* azucarero de finales del siglo XVIII, este discurso engloba a los esclavos y a los libertos bajo el rubro de «negros» o «gentes de color». Así, la sociedad colonial, ya investida por el azúcar, empezó a verse a sí misma como un conflicto de razas, originado por la presencia de un polo «blanco», dominante y minoritario, y un polo «negro», subyugado y mayoritario. La contradicción *plantador/esclavo* fue trascendida por la de «blanco»/«negro», a lo cual contribuyó el hecho de que, a diferencia de lo que ocurría en otras *sugar islands*, los negros libres constituían en Cuba la quinta parte de la población total. Esta crecida proporción no sólo era importante en términos numéricos, sino también en términos cualitativos, pues se refería sobre todo a negros y mulatos que poseían oficios y vivían en ciudades. Se ha dicho que lo que impidió que los cubanos fueran a la independencia en una época más temprana fue el temor a liberar a los esclavos, pero habría que agregar algo más: la sospecha de que los libertos se juntarían con éstos, representando así los «negros» un sesenta por ciento de la población de Cuba. Este temor al «peligro negro» —temor complejo que implica culpa, como vimos en la narración de *Las Casas*— se pone de manifiesto en la reforma nacionalista propuesta por Saco, Delmonte y Luz y Caballero, la cual abogaba por una abolición gradual de la esclavitud, y aparece de modo más o menos problematizado en las primeras novelas cubanas, incluyendo los textos que suelen agruparse bajo el apartado de «antiesclavistas» o «abolicionistas».

Como era de suponer, este temor al «peligro negro» no desapareció de las capas «blancas» de la Plantación al terminarse la esclavitud. Esto explica el largo período de transición impuesto al antiguo esclavo, bajo el régimen llamado de «patronato», para obtener la condición de trabajador libre y asalariado. Se da la fecha de 1880 para marcar el fin de la esclavitud en Cuba, pero en realidad ésta siguió vigente, en lo que toca a ciertos efectos prácticos, hasta 1886. En todo caso, la larga duración de este tránsito contribuyó de modo decisivo a que los antiguos esclavos continuaran sujetos al cañaveral, sobre todo si tenemos en cuenta varios factores que actuaron

contra su movilidad en tanto fuerza de trabajo. Uno de ellos fue la escasez de tierras disponibles debido a la sistemática y voraz expansión de la industria azucarera, lo cual impidió que el negro, ya liberado, se convirtiera en un pequeño propietario rural a la manera de Jamaica. Otro factor decisivo, tal vez el más importante, fue la crónica escasez de mano de obra barata que afectaba, sobre todo, a las labores agrícolas de la caña. Esta circunstancia obró para que el poder azucarero se valiera de todos los recursos a su alcance para mantener al negro junto al cañaveral.¹³ De ahí el conocido poema de Guillén titulado «Caña» (1930):

*El negro
junto al cañaveral.*

*El yanqui
sobre el cañaveral.*

*La tierra
bajo el cañaveral.*

*¡Sangre
que se nos va! (I, p. 129)*

Pero, como dije, no pienso que el antiimperialismo de Guillén sea el rasgo más significativo de sus primeros libros. En ese sentido, el poema de Acosta constituye una protesta más temprana y, al mismo tiempo, mucho más extensa y directa que la que leemos en «Caña». Para mí lo verdaderamente crucial que hay en los poemas de *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro cosongo* (1931) es la voz del negro, la cual se dirige a todos los estratos de la Plantación con la intención de investirlos con su *deseo* y su *resistencia*. Quiero decir que Guillén no sólo revela la reclusión del negro dentro del cañaveral, sino que se propone impregnar a la sociedad cubana con la libido de éste —su propia libido— transgrediendo los mecanismos de censura sexual impuestos a su raza por la Plantación. Así, en estos poemas vemos erigirse una representación de la belleza neoafricana que desafía y desacraliza los cánones de la belleza clásica, exaltados aún entonces por los poetas modernistas, incluyendo a Acosta. De repente, junto a las estatuas de Apolo y Afrodita, aparecen las tallas en madera oscura de Changó y Ochún; junto al cuello de cisne, la piel de alabastro, los ojos de esmeralda, la boca de fresa y las uñas de porcelana (materiales poéticos que resultan extranjeros a los contextos del Caribe), irrumpen las vitales metáforas que intentan representar a una nueva mujer de «anca fuerte», «carne de tronco quemado», uñas de «uvas moradas» y «el pie incansable para la pista profunda del tambor». Esta mujer negra y cotidiana que asoma de súbito en la poesía del Caribe porta el misterio transcontinental de las selvas de África, pero también el misterio antillano de Cuba: «ese caimán oscuro/nadando en el Zambeze de tus ojos». Y, sobre todo, el misterio de La Habana, el misterio de las callejuelas de viejos faroles, de las tabernas y postigos, del carnaval, de la rumba, de los muelles, de los prostíbulos y la bachata. Es la mujer de «Búcate plata», de «Mi chiquita», de «Secuestro de la mujer de Antonio», de «Sóngoro cosongo», de «Sigue...» y de «Rumba». Es la mujer de «Mujer nueva»:

*Con el círculo ecuatorial
ceñido a la cintura como a un pequeño mundo,*

*la negra, mujer nueva,
avanza en su ligera bata de serpiente.*

*Coronada de palmas
como una diosa recién llegada
ella trae la palabra inédita,
el anca fuerte,
la voz, el diente, la mañana y el salto.*

*Chorro de sangre joven
bajo un pedazo de piel fresca,
y el pie incansable
para la pista profunda del tambor (I, pp. 120-121).*

Claro, se ha hablado mucho sobre la sensualidad de estos poemas. Pienso, sin embargo, que no se ha subrayado lo suficiente el carácter revolucionario de esa sensualidad, sobre todo en lo que toca a transformar, en deseo libre y vital, el instinto de muerte y los símbolos de subyugación¹⁵ con que el discurso represivo del azúcar inviste a la sociedad cubana, sobre todo en lo que respecta al negro.¹⁶ Además, en ellos habría que descascar también la presencia de otros valores caribeños. Recuérdese que la expresión de lo caribeño tiende a proyectarse hacia afuera, bifurcándose e intentando retornar a sus elusivas fuentes. Aquella literatura que se reconoce como más caribeña aspira a desplegarse hacia esa imposible totalidad sociocultural, en un intento de anular la aguda violencia inherente a la sociedad de la que emerge; por tanto, desea un público general, masivo, puesto que detrás de su *performance* está el sacrificio que ha de redimir al grupo de la violencia. Así, el deseo de Guillén, el amplio deseo del negro caribeño inscrito en una realidad restringida por el racismo, se disemina junto con el ritmo popular del son y se conviene, a través de la economía política del ritual, en el deseo de todos, el deseo de una nacionalidad sin conflicto racial, de una patria grande donde el flujo de los ríos del mundo recorte la figura de saurio telúrico con que se representa la isla. Y no es que las duras realidades del negro en la Plantación sean escamoteadas en estos versos. Ahí están, por ejemplo, «Hay que tené boluntá», «Caña», «Pequeña

oda a un negro boxeador cubano»; sólo que el mensaje de estos textos no se queda en la queja del negro, sino que ésta es trascendida por un decidido canto de afirmación nacionalista. Lejos de mostrar lo afrocubano como una derivación negativa del *middle passage* y la esclavitud, la poesía de Guillén habla de negros y negras que establecen su firme presencia americana en «Llegada», y proclaman su laboriosa victoria cultural en «La canción del bongó».

El tema de *Los ingenios* exaltaba la fábrica de azúcar en canco mico de fundación nacional que proveía «vida, orden e industria» a la patria; su destinatario era el poder azucarero, y su intención era afirmar el ego de éste ofreciéndole una lectura que hablara de su legitimidad y de su perpetuidad. El tema de *La zafra* era la desmitificación del ingenio; el poema también estaba dirigido al poder azucarero, aunque con intención admonitoria: si no se aliviaban los problemas socioeconómicos que surgían del latifundio, del monocultivo y de la monoproducción, de la injusticia laboral y de la pérdida de soberanía de «la fuente de vida de la patria», sobrevendría una violenta revolución de consecuencias impredecibles. El tema de *Motivos de son y Sóngoro cosongo* no estaba dirigido al poder azucarero sino a toda la sociedad cubana en el contexto de la Plantación; su mensaje de protesta y sensualidad se conectaba con el viejo deseo criollo que portaban los tres Juanes de la Virgen del Cobre; esto es, el mito integracionista que ya vimos y cuya aspiración era construir —si bien simbólicamente— un espacio de coexistencia racial, social y cultural. Con esto Guillén proponía un modo de desinflar la agresividad de la Plantación por la vía de una reinterpretación de los orígenes nacionales, es decir, una búsqueda ya no del todo mitológica, sino más bien social, que involucraba su propio deseo de legitimación como cubano en tanto «gente de color». Claro, este viaje del deseo en busca de las fuentes primigenias se encontraba implícito en la libido del son, libido etnológicamente promiscua que en última instancia, al ser un producto musical supersincrético que mezclaba el tambor africano y la cuerda europea, portaba el deseo del «blanco» por el «negro» y viceversa. Pero la idea de mestizaje que a través de la metáfora del son ofrecía Guillén en estos poemas no iba más allá del discurso dialéctico y positivista de la modernidad. Guillén deseaba una Cuba «mulata»; esto es, una forma de

nacionalidad que resolviera los hondos conflictos raciales y culturales a través de una reducción o síntesis que territorializaba la proposición del mito criollo; esto es, lo *mestizo* entendido como «unidad», no como un haz de dinámicas diferentes y coexistentes. Este deseo queda expresado con mayor claridad en su siguiente libro, *West Indies, Ltd.* (1934), sobre todo en su conocido poema «Balada de los dos abuelos», del que recojo los últimos versos:

*Sombras que sólo yo veo,
me escoltan mis dos abuelos.
Don Federico me grita
y Taita Facundo calla;
los dos en la noche sueñan
y andan, andan.
Yo los junto
—¡Federico!
¡Facundo! Los dos se abrazan.
Los dos suspiran. Los dos
las fuertes cabezas alzan;
los dos del mismo tamaño,
bajo las estrellas altas;
los dos del mismo tamaño,
ansia negra y ansia blanca,
los dos del mismo tamaño,
gritan, sueñan, lloran, cantan.
Sueñan, lloran, cantan.
Lloran, cantan.
¡Cantan! (I, p. 139).*

Así, resumiendo, para el Guillén de esos años lo cubano es lo mestizo visto como síntesis, fórmula con la que intenta trascender el conflicto racial propio de la Plantación y, de paso, ofrecerle una salida a su propio ego de mulato. En realidad, como se sabe, los antecedentes de esta construcción aparecen en el pensamiento de José Martí —también caribeño, también

desplegado hacia afuera—, aunque sólo de manera escueta y abstracta; es Guillén quien, tras leer a Spengler y a Fernando Ortiz,¹⁷ la postula concreta y popularmente con el ejemplo del son. En el poema «Palabras en el trópico», del mismo libro, hay una clara alusión —«y Cuba ya sabe que es mulata» (I, p. 136)— al deseo de Martí de que todos los pueblos de «Nuestra América» se reconocieran hijos de una gran patria mestiza.

En «West Indies, Ltd.», extenso poema que le da título al libro, vemos que su verso también desborda lo estrictamente cubano y se conecta al discurso de resistencia que fluye dentro de la Plantación pancaribeña. Ha advertido que la máquina del ingenio no sólo subyuga históricamente al negro cubano, y ahora su poesía navega las Antillas. Se trata de un momento memorable de las letras cubanas; por primera vez Cuba queda eslabonada por un poema al orden azucarero que sujeta al archipiélago, y esto no sólo en términos sociales y económicos, sino también raciales:

*Aquí hay blancos y negros y chinos y mulatos.
Desde luego, se trata de colores baratos,
pues a través de tratos y contratos
se han corrido los tintes y no hay un tono estable.
(El que piense otra cosa que avance un paso y hable.) (I, p. 159).*

Obsérvese el intento de eliminar la violencia de la Plantación al igualar el color de los «blancos» al de los «negros, chinos y mulatos», diciendo que un final «se trata de colores baratos». Pero «West Indies, Ltd.», a pesar de representar un logro formal, tanto por su complejidad técnica como por su extensión, también representa un retroceso en lo que atañe a la expresión de la libido del negro. Se diría que el ego de Guillén ha perdido resonancias africanas en favor de un nacionalismo antillano y mestizo. Salvando ciertas distancias, el poema se puede colocar muy bien junto a *La zafra*, incluso podría decirse que se deriva de una lectura de éste.¹⁸ Aquí, a diferencia de los poemas de *Motivos de son* y *Sóngoro cosongo*, no se siente la presencia vital del deseo del negro, sino, al contrario, se constata la manipulación represiva del superego. En efecto, es fácil advertir que la voz del poema ha dejado de ser ritmo, música, apremio sexual, paso de baile o risa elemental

para tornarse en amargos reproches moralizantes a ese «oscuro pueblo sonriente» que sonríe sin razón:

*Cabarets donde el tedio se engaña
con el ilusorio cordial
de una botella de champaña,
en cuya eficacia la gente confía
como un neosalvarsán de alegría
para la «sífilis sentimental» (I, pp. 163-164).*

Pienso que estos versos, que muestran las recriminaciones del superego, poco tienen que ver con la sensualidad, digamos, de «Secuestro de la mujer de Antonio»:

*Te voy a beber de un trago,
como una copa de ron;
te voy a echar en la copa de un son,
prieta, quemada en ti misma,
cintura de mi canción (I, p. 129).*

En todo caso, «West Indies, Ltd.», con su mensaje de «cortar cabezas como cañas/ ¡zas, zas, zas!» (I, p.162), expresa de modo mucho más radical que *La zafra* el deseo de venganza de los reclusos del cañaveral.¹⁹

A pesar de que sus próximos libros —*Cantos para soldados y sones para turistas* y *España* (1937)— se centran en la lucha antifascista mundial, particularmente en el contexto de la Guerra de Etiopía y la Guerra Civil Española, Guillén encuentra espacio para rozar el tema azucarero en «La voz esperanzada», de *España*. Se trata de una suerte de resumen donde el poeta se legitima como hijo de «la América mestiza» de Martí —«Yo,/ hijo de América,/ hijo de ti España y de África» (I, p. 216)—, al tiempo que se reconoce históricamente subyugado por el poder del azúcar, según antecedentes ya vistos de Pichardo Moya y de Acosta: «esclavo ayer de mayores blancos dueños de látigos coléricos;/ hoy esclavo de rojos yanquis azucareros y voraces» (I, p. 215). En realidad, con la excepción de los logrados versos de «Soldado así no he de ser», de *Cantos para soldados*

y *sones para turistas*, Guillén no volverá a hacerse sentir en su poesía de resistencia al azúcar hasta la *Elegía a Jesús Menéndez* (1951), donde la retórica partidista²⁰ es desbordada por la rica elocuencia de los recursos expresivos, y la tersa y sentida *Elegía cubana* (1952): «Cuba, palmar vendido,/ sueño descuartizado,/ duro mapa de azúcar y de olvido...» (I, p. 389).

Ambas elegías reaparecerían impresas en *La paloma de vuelo popular. Elegías* (1958), dos colecciones publicadas en un solo volumen, en Buenos Aires, poco antes del triunfo de la Revolución Cubana.

EL POETA COMUNISTA

En la *Elegía a Jesús Menéndez* hay una estrofa, la última, que dice:

*Entonces llegará,
General de las Cañas, con su sable
hecho de un gran relámpago bruñido;
entonces llegará,
jinete en un caballo de agua y humo,
lenta sonrisa en el saludo lento;
entonces llegará para decir,
Jesús, para decir:
—Mirad, he aquí el azúcar ya sin lágrimas (I, p. 436)*

La estrofa es interesante porque expresa la esperanza de Guillén en una revolución proletaria que, dirigida por el movimiento sindical azucarero, libere a la clase trabajadora de la clase capitalista que posee los medios de producir azúcar. Es lo que pudiéramos llamar una estrofa «comunista», y esto en el más estricto sentido de la palabra. Siempre me ha extrañado, sin embargo, que Guillén, profundo conocedor de las claves de la Plantación, haya caído en la ingenuidad de pensar que la trasposición mecánica de una doctrina europea —como es el marxismo-leninismo— a una isla del Caribe pueda tener éxito como proyecto económico-social. Quiero decir, concretamente, que una isla-plantación, Cuba si se quiere, jamás puede dejar de producir azúcar «sin lágrimas». Por desgracia, el azúcar se ha producido,

se produce y se producirá con lágrimas, al margen del modo de producción en que se inserte como producto, siempre y cuando se mantenga fijo su carácter de mercancía de plantación.

Los fenómenos desatados por la economía de plantación son tan hondos, tan complejos y tan tenaces —y lo son más en el caso de la caña de azúcar—, que suelen sobrevivir a los más drásticos cambios políticos, las mayores catástrofes naturales y económicas y procesos de violencia social reconocida como son las guerras, las ocupaciones extranjeras, las dictaduras y las revoluciones. La máquina del ingenio, una vez instalada y puesta a funcionar en grande, es indestructible a corto plazo, pues aun cuando resulte parcialmente desmantelada, su impacto transformador la sobrevivirá por muchos años, y su huella quedará inscrita en la naturaleza misma, en el clima, en las estructuras demográficas, políticas, económicas, sociales y culturales de la sociedad a la cual algún día se acopló. Es el caso triste de Haití y de otras islas del Caribe.

Aunque ya hemos visto los efectos de la economía azucarera, me parece oportuno subrayar aquí la idea de que, en la Plantación, el poder se distribuye socialmente de manera muy desigual, tanto en extensión como en densidad.²¹ No sólo es ejercido por una pequeña minoría, sino que ésta tiende a perpetuarse en ese espacio social privilegiado, proponiéndose como el único grupo imbuido de conocimiento, moral y prestigio suficientes para heredar y acrecentar el patrimonio azucarero que da «vida, orden e industria» a la nación. Así, una gran cantidad de individuos vive atrapada indefinidamente en la red azucarera bajo el control de los grupos sucesivos que capturan el poder. En el caso de Cuba, al pasar su economía del capitalismo dependiente al socialismo dependiente, manteniéndose constante el carácter azucarero de la producción, el trabajador constató en pocos años que en el fondo la plusvalía no había dejado de existir; simplemente, ahora, fuera ya de las relaciones capitalistas, se expresaba en términos de apropiación de poder. De modo que, en lo que a distribución social de poder se refiere, las estructuras cubanas no experimentaron ninguna democratización. Más aún, dado que el nuevo grupo rector se propuso producir más azúcar que nunca dentro de un modelo autoritario y militarista de dirección estatal, por sí mismo antidemocrático, el resultado final ha sido

que la concentración de poder en el aparato de gobierno ha alcanzado una densidad jamás vista en Cuba.

En todo caso, con el triunfo de la revolución en 1959, la poesía de Guillén entra en un nuevo período; esto es, abandona el discurso de resistencia al que correspondía antes y se inserta en el discurso de poder. Los poemas más representativos de este período están recogidos en *Tengo* (1964), donde Guillén experimenta el espejismo de que ahora, en la revolución, toda Cuba es «suya», incluso el azúcar. Siguen inmediatamente los *Poemas de amor* (1964). En ellos, a contrapelo de la corriente oficial, el tema se desplaza de la apología del poder estatal a la defensa de lo erótico, aunque ya no con la fuerza y la espontaneidad de sus primeros libros. Pienso que estos poemas representan un deseo de retomar el camino de la sensualidad para hallar en él otros rumbos, un rejuvenecimiento a partir del cual se abra una nueva perspectiva. Y sin duda Guillén la halla. Su próximo libro, *El gran zoo* (1967), marca la aparición de un nuevo momento. A partir de esta colección de epigramas zoológicos, la poesía de Guillén se caracterizará por una ambigüedad que tal vez responda a su propia situación personal: el conflicto de ser «poeta nacional»,²² Presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Diputado a la Asamblea Nacional y Miembro del Comité Central del Partido Comunista de Cuba, y, del otro lado, sentir el vacío de estos títulos, su concavidad de máscaras, su condición fugaz ante el poder insular del ingenio (ahora electrificado), del cañaveral (ahora mecanizado), en fin, ante el poder inapelable del Estado en tanto Institución Azucarera, el cual se erige como la máxima verdad, como lo más válido, permanente y legítimo que ha existido y existirá nunca en Cuba.

EL POETA CONTROVERSIAL

De los poemas de *El gran zoo*, cal vez el titulado «Los ríos» sea el más ambivalente. No se trata de un poema azucarero en el sentido directo de la palabra, sino de una intensa reflexión donde Guillén cuestiona mucho de su obra anterior y, por lo tanto, de importancia crucial para comprender la transformación ulterior de su poesía, sobre todo en lo que toca a los problemas de la cultura, la historia, la nacionalidad y la plantación en el

Caribe. Su análisis, pues, se hace aquí imprescindible. A continuación reproduzco su texto íntegramente:

*He aquí la jaula de las culebras.
Enroscados en sí mismos,
duermen los ríos, los sagrados ríos.
El Mississippi, con sus negros,
El Amazonas con sus indios.
Son como los zunchos poderosos
de unos camiones gigantescos.*

*Riendo, los niños les arrojan
verdes islotes vivos,
selvas pintadas de papagayos,
canoas tripuladas
y otros ríos.
Los grandes ríos despiertan,
se desenroscan lentamente,
engullen todo, se hinchan, a poco más revientan
y vuelven a quedar dormidos (II, pp, 229-230).*

La paradoja que presenta este poema al lector es semejante a la que exhibiría cualquier pieza de música; esto es, hay un despliegue de significantes que construye un discurso, una narración que habla de las etnias oprimidas de América. Pero, como suele ocurrir en la música, el discurso progresa hasta un punto en que se torna circular; al final, cuando las culebras-ríos se enroscan para dormir, se está en el mismo lugar (tonalidad) donde se empezó, y esto ocurrirá una y otra vez, perpetuamente. Una lectura más detenida nos hará advertir que no hay que aguardar al último verso para constatar el doble valor que sugiere el texto de Guillén. Por ejemplo, la segunda estrofa ofrece una lectura vectorial (niños arrojan cosas a los ríos), pero también propone una lectura circular donde la autorreferencialidad queda claramente expresada cuando los niños, a manera de alimento, arrojan al signo del río sus propios referentes: islotes, selvas e incluso «canoas tripuladas/ y otros ríos». Por otra parte, desde el principio, es posible leer a

las culebras como animales ambiguos e inestables, ya que son circulares cuando están dormidos, y rectos cuando «despiertan» y «se desenroscan». Si tomamos el rumbo metonímico, tenemos que las culebras duermen, son despertadas, se desenroscan, engullen todo y se quedan dormidas; si seguimos el camino metafórico, los animales nos remiten al viejo signo autorreferencial conocido por «la serpiente que se muerde la cola»; si leemos ambas coordenadas a la vez, no hallamos la síntesis derivada de la dialéctica binaria a que nos tenía acostumbrado Guillén, sino una paradoja sin solución donde los ríos-culebras son circulares y rectos, no circulares o rectos; esto es, música.

Ahora bien, al dar un paso más en nuestro análisis, vemos que la misma idea de tomar al Mississippi y al Amazonas como ríos diferentes (uno de «negros» y otro de «indios») y a la vez semejantes expresa desde el inicio la musicalidad del poema, ya que ambos se pueden ver como «voces» que interpretan un canto. También es importante señalar que, aun cuando ambos ríos parecieran anular su diferencia remitiéndose a una totalidad musical, ésta quedaría siempre en falta, puesto que los versos del poema no nombran el río que pudiera representar a los «blancos», voz imprescindible para tener la idea de «negros» en el Mississippi e «indios» en el Amazonas. En realidad, cabría decir que el poema fluye en torno a esta voz escondida, la cual se hace presente (resuena) de manera muy poderosa en su presunta ausencia, puesto que fueron los europeos los que «descubrieron», conquistaron, bautizaron y colonizaron a los indios de América; y también fueron ellos los que iniciaron el tráfico transoceánico de africanos, a quienes esclavizaron, pusieron nombres nuevos y enseñaron a hablar su lengua. Visto esto, el poema pronto propone la búsqueda de la voz oculta o, mejor, ausente en su presencia. Pudiera pensarse que esta voz corresponde a los niños que a través de la jaula dan de comer a las culebras. Pero, claro, enseguida se ve que no es así. Un grupo de niños riendo y cuidando de los animales no nos sugiere la voz atronadora del Padre Blanco. En realidad, habría que concluir que el canto de este Gran Padre es emitido desde un «más acá o más allá» de los referentes inmediatos del poema. En todo caso ya sabemos que en el conjunto coral hay cuatro voces: la de los indios, la de los negros, la de los niños y la del Gran Padre Blanco. No obstante, las tres primeras voces

tienen mucho en común. Es cierto que las de los indios y negros son cantadas por animales enjaulados, mientras que la tercera corresponde a niños que visitan el zoológico. Pero no es menos cierto que los animales y los niños se relacionan metafóricamente desde los tiempos mitológicos hasta los de Walt Disney. Además, ambos grupos son objeto de poder, es decir, sus individuos pueden definirse como reclusos (la escuela, el internado, el asilo, el hogar, la perrera, la jaula, el jardín zoológico, etc.) rodeados de prohibiciones al tiempo que son vigilados y sometidos a un estricto régimen disciplinario que regula las horas de comida, de sueño, de aprendizaje. Recuérdese que en la palabra «zoológico», «zoo» remite a aquello que es relativo a los animales y «lógico» alude a discurso, a saber, a conocimiento. Así, el jardín zoológico puede definirse como el lugar donde los animales son exhibidos y manipulados con fines de conocimiento, de estudio, de discurso científico; es decir, para ser leídos y comentados por los que detentan el poder.

No obstante, tanto el zoológico como el resto de las instituciones que controlan y examinan a individuos están lejos de la perfección. La máquina de poder, el zoológico o la academia militar, es un fracaso en sí misma, una imposibilidad en sí misma, como hace ver Foucault.²³ Interrumpe el flujo libre del recluso sin llegar a interrumpirlo del todo. Se propone como perfecta, pero nadie mejor que ella sabe que dista mucho de serlo. Por más que se esfuerza por reducir el flujo del recluso, jamás lo logra del todo. Además, su propio deseo se desplaza hacia el infinito. Es de hecho este deseo insatisfecho de ejercer el control total, la vigilancia total, la disciplina total, lo que actúa en función de combustible. La máquina de poder se mueve gracias a su imposible deseo de conocer y transformar cada vez más al recluso. La muerte de éste en la cárcel o en el acuario, en el hospital o en la escuela, no constituye una victoria; al contrario, da fe de su fracaso. Ciertamente, también un fracaso a medias; el éxito fracasado de la máquina judicial, de la máquina política, de la máquina ideológica, de la máquina económica, de la máquina educacional, de la máquina militar, de la máquina familiar, incluso de la máquina revolucionaria cuando se conecta al poder. Así, la relación de poder nunca llega a ser del todo un monólogo jerárquico, es decir, el deseo total de la máquina. Puede entenderse más bien como un

contrapunteo de flujos e interrupciones entre el sujeto y el objeto que, en continua transformación, se desplaza hacia el infinito.

Bien, volvamos al conjunto de voces reclusas que canta el poema. ¿Cómo podríamos definir su canto? En términos de palabras, pienso que se trataría de un canto que expresa un deseo común de libertad. Esto reduciría el canto general del poema, en sentido armónico, a dos voces: la de las culebras-ríos-negros-indios-niños, que cantan al unísono y se inscriben en lo poético, y la del Gran Padre Blanco, que es emitida desde «afuera», más acá o más allá de lo poético, es decir, en un espacio teorético, científico, epistemológico. Entonces, en *El gran zoo* de Guillén, las culebras-ríos-negros-indios-niños son textos poéticos que desean libertad y organizan un contracanto que corta la voz del Gran Padre Blanco, cuyo tema, ya sabemos, expresa el deseo de acrecentar su conocimiento-poder sobre los reclusos, sobre el Otro. Claro, tal deseo jamás se agotará, puesto que para que esto ocurriera el Gran Padre Blanco tendría que estar en el lugar del Otro y compartir su reclusión. También sabemos que esta imposibilidad no cuenta; el Gran Padre Blanco, en su canto, leerá una y otra vez el texto de las culebras, lo corregirá una y otra vez, aunque nunca llegue a significar lo que él desea. Es fácil ver que la misma esperanza y perseverancia está implícita en el deseo de evasión de aquéllos que son objeto de poder. He ahí la doble ironía que encierra el poema.

Claro está, la idea de oponer la poesía a la máquina dista mucho de ser original. Está esbozada incluso en el poema que vimos de Agustín Acosta y en los primeros libros de Guillén. Pero ¿se puede asegurar que el poema «Los ríos» intenta enfrentarse a la tecnología? De acuerdo con mi lectura, la cual he expuesto arriba, la respuesta sería: no del todo. Lo que obstaculiza la confrontación es, precisamente, la versión de libro que nos da Guillén; es decir, el libro-zoológico donde cada epigrama es un animal contenido bien en una jaula o en un acuario. En «Los ríos» tal vez lo crucial no resida en las culebras, sino en la jaula. Pues ésta, en tanto máquina de poder, es el significante que media entre lo poético y lo teorético, impidiendo que se consuma el acto de la oposición y de la síntesis. La jaula, como la piedra solimán de Las Casas, puede matar y puede prolongar la vida; puede ser un icono del manicomio y del internado de señoritas, de la cárcel y del hospital,

del *kindergarten* y del asilo de ancianos, del claustro materno y del ataúd. La jaula se presta a todo y no se compromete a nada. Es triunfo y derrota a la vez. Es la escritura. Es, sobre todo, deseo. Algo indesplazable y poroso que se interpone siempre, manteniendo la distancia, entre el sujeto y el objeto; algo que cada vez que se da un paso hacia él, se aleja un paso más por el interminable corredor; algo que cede la entrada pero que la obstaculiza como una presencia transparente, fantasmal; algo que está *ahí*, por siempre *ahí*.

En «Los ríos», la jaula habla de relaciones de poder en términos abstractos —*poético/teorético*—, y también concretos, como *Calibán/Próspero*. Ya vimos que el Padre Blanco (lo llamaremos Próspero) estaba fuera del poema (fuera de la jaula), proponiéndose desde su posición de poder como lenguaje científico, conocimiento, centro, origen, etc. Claro, en realidad es un usurpador, un impostor, una máscara; es, en resumen, el Otro Padre. Tal impostura es, justo lo que me ha llevado a identificar al Padre Blanco con Próspero y a las culebras con Calibán. Pero habría que concluir que aquí Calibán no es una entidad coherente, un polo estable que se opone dialécticamente al que constituye Próspero; es, más bien —como vimos—, una paradoja que encierra un diálogo de diferencias y que pospone continuamente su final. Calibán es el nudo imposible que forman una serpiente lineal y otra circular; es el ser ambivalente, desterritorializado, que desearía estar en el lugar que ocupa Próspero fuera del poema —lugar que ha comenzado a comprender en su proceso de domesticación, de colonización y dependencia—; esto es, el espacio investido de los portentos de la tecnología, el espacio histórico y epistemológico, el espacio eurocéntrico y monológico que administra el Gran Zoo. ¿Con objeto de qué? Con objeto de recuperar fuera de la jaula su verdadera genealogía, su inocencia ancestral, su lenguaje poético, su *habitat* primigenio, su paraíso perdido de verdes islotes y selvas de papagayos. He ahí su inconsistencia.

El Calibán de Guillén intenta representar la imposibilidad de la poesía, puesto que ésta no puede renunciar al deseo de ocupar el lugar de la historia, de la política, de la economía, de la tecnología. Pero al otro lado de la jaula las cosas no van mejor. Próspero también es un ser ambivalente, pues desearía escurrirse por los barrotes de la jaula para bailar una rumba

zoofílica; desearía estar dentro de la jaula, disfrazado de culebra y entregado al frenesí de los tambores ancestrales y saber todo lo que hay que saber de los ríos y sus metáforas mientras los niños le arrojan pájaros y risas. Sí, sin duda, Próspero controla y vigila a Calibán, pero desearía regresar al mundo de Calibán, mundo edénico que le perteneció una vez y al cual no puede retornar. Claro, Próspero se equivoca. Piensa que Calibán, por el hecho de estar al otro lado de la jaula, es un salvaje sólido y coherente, todo inocencia y poesía. Calibán, a su vez, también se equivoca; Próspero no es lo que pretende ser, ni está donde dice estar. Así, tanto Calibán como Próspero son signos dobles que no alcanzan a excluirse mutuamente, ya que cada uno desearía estar secretamente en el lugar del otro. La diferencia entre ellos no está en sus respectivas naturalezas, sino en el espacio-tiempo que ocupan: Indoamérica y Afroamérica de un lado de la jaula; Euroamérica del otro. El objeto de poder de un lado; el sujeto del otro. Entre ellos es fácil establecer oposiciones binarias, como solía hacer el mismo Guillén; pero también, como hace ahora, resulta fácil desmantelarlas en favor de un conjunto global de diferencias que suscriba relaciones imperfectas de coexistencia en continua transformación.

¿Qué implicaciones concretas tiene esta abstracción? Bien, hay que concluir que esta proposición de Guillén no deja sitio a su antigua idea de una síntesis mestiza de América. El poema no habla de mestizos o mulatos, sino de indios y negros, y en ningún momento alude a aquéllos. América es el Gran Zoo, con sus ríos norteamericanos y sudamericanos, con sus indios y negros, con sus selvas e islas, con sus niños poéticos y sus padres blancos. América es, sobre todo, un libro de poemas imposibles para lectores imposibles; es *El gran zoo* hablando de sí mismo y del Otro, por sí mismo y por el Otro, para sí mismo y para el Otro; diálogo de diferencias que no concluye, que se curva sobre sí mismo como una sinfonía perpetua o como la figura paradójica de las relaciones de poder. No es que Guillén niegue de modo expreso la unidad de la historia y de la poesía, sino que las coloca en jaulas, en espacios mediatizados que admiten un grado de coexistencia con sus aparentes negaciones; esto es, un espacio dialógico que en vez de conducir únicamente a una síntesis conduce a la turbulencia de la duda, al caos.

¿Cómo se percibe ahora el ego de Guillén? Bueno, es fácil ver que se ha quitado la máscara de mulato, de embajador que representa a la América Mestiza. Sigue llevando una máscara de Calibán, pero se trata de un Calibán bifurcado por su propia doblez. Es la máscara de Hermes, o mejor, de Elegua —por no salir de los contextos afrocaribeños. Elegua, como sabemos, es el mediador entre el Ser Supremo y los *orishas*, entre los *orishas* y los vivos, entre los vivos y los muertos; es el que transporta la palabra (la ofrenda) para bien y para mal, y el que rige sobre los umbrales y las encrucijadas; es el que trata con todos y conoce todo; en sus avatares es niño y viejo a la vez, viabiliza los asuntos y los enreda, es gregario y solitario; en resumen, es el ser doble por excelencia, el Eterno Enmascarado, el Mensajero de la Palabra; es el Poeta.

EL POETA SUBVERSIVO

En 1968 Guillén publica en México su conocido poema «Digo que yo no soy un hombre puro». Téngase presente que en ese momento la máquina gubernamental cubana dice estar produciendo el «hombre nuevo», un hombre supuestamente impoluto de ansias materiales, un hombre tan homogéneo y estandarizado como un grano de azúcar refino. También recuérdese que en esa fecha ocurre la llamada «ofensiva revolucionaria», destinada a erradicar todo deseo, toda libido que estorbara la práctica de introyectar en las masas ideas de autocensura en favor de la restrictiva ideología de renuncia material impuesta por el régimen.²⁴ A pesar de su apoyo público al gobierno, Guillén denuncia en su poema la irracionalidad mística que supone llevar a todo el pueblo cubano por este camino de «pureza». A la política de frugalidad, Guillén responde: «y me gusta comer carne de puerco con papas,/ y garbanzos y chorizos, y/ huevos, pollos, carneros, pavos,/ pescados y mariscos» (II, p. 297); a la política de represión sexual, responde —con los versos más osados que jamás publicara— que desconfía de «La pureza de la mujer que nunca lamió un glande./ La pureza del que nunca succionó un clítoris» (II, p. 298); a la política de restricción del consumo de bebidas alcohólicas y cierre de bares, responde: «y bebo ron y cerveza y aguardiente y vino» (II, p. 296); en fin, para dejar clara su inconformidad, responde:

«Soy impuro, ¿qué quieres que te diga?/ Completamente impuro./ Sin embargo,/ creo que hay muchas cosas puras en el mundo/ que no son más que pura mierda» (II, p. 296).

Cuatro años después, con la publicación de *El diario que a diario* (1972), la poesía de Guillén se anuncia Como un purgante o vermífugo para eliminar del vientre la larga lombriz de la historia, en concreto la historia de Cuba, la historia de la Plantación. Así, el libro puede leerse como una receta para liberar a Cuba de su laboriosa historia intestinal y, a la vez, como el intento de Guillén de desplazar de su propia poesía la presencia parasitaria de la historia azucarera de la isla, presencia que la ha estado significando por más de cuarenta años. Podría decirse muy bien que *El diario que a diario* es un libro escatológico, terminal, residual, anal (son palabras que vienen). En tanto lector, me parece estar escuchando a Guillén detallar su estrategia: sólo al defecar la historia, largando de una vez su interminable longitud de anillos y garfios, la poesía podrá ser lo que fue alguna vez, es decir, lo que *estaba* antes de la historia. Así, lo que uno lee en este libro singular, tal vez único, no es necesariamente una serie de textos poéticos, sino el cadáver de la historia, su archivo o esqueleto incongruente. Se trata, por supuesto, de un libro profundamente subversivo, y esto en múltiples sentidos.²⁵ En primer lugar, Guillén lleva aquí el género poesía a sus límites más extremos, puesto que la poesía se halla «fuera» del libro. Claro, está *ahí*, pero sólo como índice, como causa, como voluntad de arrojar de sí la historia; cierto que entre la materia expulsada hay, aquí y allá, algunos filamentos de poesía, pero esto era inevitable, una pérdida necesaria dada la tenacidad del parásito y la violencia del remedio. Por lo demás el libro no se presenta como una totalidad, sino como el cuerpo despedazado, ya muy incompleto y descompuesto, del discurso histórico que hablaba de Cuba. Una vez liquidado y arrojado a la luz este discurso intestinal, es posible examinarlo con detenimiento: se trata de un organismo imprevisto, heterogéneo, caótico, que de ser clasificado caería más acá o más allá de las palabras y las cosas. He aquí la verdadera historia de Cuba —oigo decir a Guillén—, si es que esto puede ser algo verdadero y puede llamarse historia; como ven, no era un sistema coherente y épico que se desplegaba en espirales hacia la utopía; en realidad no era más que un largo parásito

anillado que teníamos en las tripas y nos robaba la comida. «El Gran Ladrón/ manda dar un pregón/ para saber/ lo que a cada uno le puede coger» (p. 374), dice en sus versos de presentación del libro.

¿De qué estrategia se vale Guillén para hablarnos de la imposibilidad de la historia? Aquí prefiero remitirme al útil y comentado ensayo de Borges que se titula «El idioma analítico de John Wilkins».²⁶ Se recordará que en este texto Borges habla de una supuesta enciclopedia china que clasifica a los animales de la siguiente manera: «a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas.» Esta cita apócrifa sirve a Borges para exponer la idea de que todo intento de clasificación es necesariamente arbitrario y conjetural, puesto que no sabemos nada de la totalidad o universo que precede en jerarquía y contiene al conjunto que estamos clasificando. Al reflexionar sobre este ensayo, Michel Foucault observa que lo que hace absurda la tabla de animales es su función excluyente, es decir, la división en clases *a, b, f*, etc., por la cual, digamos, las «sirenas» quedan separadas de los «animales fabulosos» y los «lechones» de los «que se agitan como locos». En efecto, pronto uno se pregunta: ¿qué espacio coherente podría contener esta clasificación? Sin duda, ninguno que no fuera el del lenguaje, que es un espacio sin lugar. Foucault, sin embargo, no se detiene en este punto. A continuación nos comunica que la tabla sugiere algo aún más inquietante que la incongruencia. Tal proposición radicaría en la idea de que hay fragmentos de un gran número de órdenes posibles que coexisten en un espacio sin ley y geometría: el espacio de lo heteróclito, del caos.²⁷ Allí las cosas coexisten sin referirse a un centro organizador común, a un origen, a un logos, a un universo, a la utopía que construimos con el relato hilvanado por nuestros deseos y con el discurso del lenguaje. Este espacio donde todo se enreda sin remedio es el espacio antidiscursivo (antiutópico) de lo que Foucault llama *heterotopías*, es decir el territorio des-ordenado donde está lo Otro. Bien, *El diario que a diario*, como gran parte de la obra de Borges, es una

heterotopía destinada a subvertir la historia en general, y la versión positivista de la historia azucarera de Cuba en particular.

El libro comienza con un «Prologuillo no estrictamente necesario», donde Guillén se presenta de la siguiente manera:

*Primero fui el notario
polvoriento y sin prisa,
que inventó el inventario.
Hoy hago de otra guisa; soy el diario que a diario
te previene, te avisa
numeroso y gregario.
¿Vendes una sonrisa?
¿Compras un dromedario?
Mi gran stock es vario.
Doquier mi planta pisa
brota lo extraordinario (II, p. 371).*

Así, Guillén advierte al lector que si bien antes fue el poeta notarial que inventaba la historia («el inventario») y la asentaba en libros, ahora es otro tipo de poeta: el que desmenuza la historia en días —cada uno con su propio centro—, para lo cual el espacio más propio es el del periódico o diario. Allí coexiste todo; es el lugar de la clasificación de Borges, el lugar de lo incongruente y de lo heteróclito; allí lo mismo se anuncia la venta de «una sonrisa» que la de «un dromedario», e igual vale una voz inglesa («stock») que un arcaísmo («doquier»); es el lugar «numeroso y gregario» de «lo extraordinario».

De este modo, Guillén, al adoptar la forma del periódico, nos presenta un espacio diario, antihistórico, que se propone como tabla de contenido. ¿Qué es lo que allí se contiene? Noticias, crónicas, anuncios, proclamas, rimas populares, etc.

Pero, claro, como dije, no se trata de textos utópicos sino heterotópicos. Tomemos, por ejemplo, el anuncio de «La Quincalla del Ñato», donde se venden:

agujas de coser y de máquina [...] esponjas grandes y pequeñas torticas de Morón serpentinas y confetis esmalte de uñas palos de trapear oraciones entre ellas la de San Luis Beltrán para el mal de ojo la de San Judas Tadeo la del Justo Juez bombillas eléctricas velitas de Santa Teresa la oración del Anima Sola redecillas para el pelo calcetines masa real crocante de maní y ajonjolí caballitos de queque encajes y broderies agujas de tejer estropajo de aluminio [...] palillos de diente pelotas de goma trompos imán con limalla» (II, pp. 429-430).

Obsérvese que estos artículos no se presentan enumerados u ordenados en apartados, ni siquiera separados por una coma, sino que lo hacen como un conjunto caótico donde las cosas se refieren a distintos órdenes, incluso de manera simultánea. Por ejemplo, las «bombillas eléctricas» y las «velitas de Santa Teresa» nos remiten a una agrupación de objetos que hablan de luz, de iluminación; pero las bombillas sirven para iluminar una habitación y las velitas para iluminar la fe en Santa Teresa. También hay «flores de papel mejores que las legítimas postales iluminadas», pero uno se pregunta qué tendría que ver una cosa con la otra; o bien «imán con limalla», es decir, lo que atrae y lo atraído, la causa y el efecto. Por otra parte, habría que señalar que otros textos semejantes —«Librería: Novedades Francesas», «Who's Not», «Esclavos Europeos», etc.— aparecen intercalados entre textos que aluden a capítulos imprescindibles de la historia de Cuba, como la toma de La Habana por los ingleses, la Guerra de los Diez Años, la Guerra de Independencia, José Martí, la Revolución Cubana. De momento este montaje recuerda la técnica de *papier collé*, pero ¿cuáles son aquí los recortes de papel que se han pegado casualmente? En realidad no es posible hacer tal distinción; el libro es una suerte de gaceta ahistórica compuesta de recortes que hablan en presente y que se remiten el espacio heteróclito del periódico. Por otra parte, los textos de estos recortes están redactados y dispuestos irónicamente, de modo que siempre ofrecen dos o más ángulos al lector. Al final, éste acaba por proyectar en ellos su propia versión de la historia de Cuba; esto es, su propia lectura, su propia verdad. Pero ¿qué ocurrirá en una segunda lectura? Confieso que la noticia que «publica» la muerte de Martí se me va de un lado a otro, como un péndulo, mientras la leo y la releo. El texto

es el siguiente: «Ha caído Martí, la cabeza pensante y delirante de la revolución cubana» (II, p. 411). ¿Qué partido representaba el supuesto periódico que publicó esta noticia? Un periódico contrario a la independencia de Cuba jamás hubiera reconocido la existencia de una «revolución cubana», pero uno que fuera favorable tampoco se referiría a Martí como «la cabeza pensante y delirante» del movimiento independentista. Entonces, ¿quién habla aquí? ¿Cómo conciliar «pensante» y «delirante»? Como se sabe, Martí es sagrado para todos los cubanos, al margen de su ideología. Con Martí no se juega. Es el «Apóstol» y el «Maestro» de la religión civil de Cuba. Pero, además, ¿a qué revolución cubana se refiere esta noticia, a la independentista o a la marxista-leninista-castrista, cuyo discurso busca su centro legitimador en el pensamiento americanista de Martí?²⁸ Entonces, ¿cómo leer este breve texto?

Claro, siempre se podría recurrir a una primera lectura, fácil, literal, y responder que, cronológicamente, la versión de la historia de Cuba que presenta el libro no se adentra en la época que sigue a 1959, fecha del triunfo de la revolución. De acuerdo con esta lectura la historia de Cuba se dividiría en dos períodos: uno que abarca cerca de cinco siglos y otro que aún no ha cumplido cuarenta años. Toda la historiografía que se hubiera escrito antes de 1959 sería falsa, y la escrita después, verdadera. Así, el primero de enero de 1959 resultaría el Momento de la Verdad, y sería a partir de ese espacio trascendental cuando Guillén escribe su antihistoria. Pero los problemas que tendría que confrontar esta lectura de lectores rectos para establecerse como «lectura verdadera» serían enormes. Para empezar, Guillén escribe el pasado en presente, en términos de noticia de última hora, y esto ironiza el propio espacio desde donde escribe, es decir, el de la Revolución Cubana. Podría decirse, por ejemplo, que las demoledoras «noticias» y «anuncios» que aluden a la esclavitud y a la discriminación del negro no sólo van dirigidas al pasado, sino también al momento actual, donde el negro cubano, quizá cerca de la mitad de la población, apenas está representado en las altas esferas de poder. Así, hay que concluir que la anti-retórica a que acude Guillén —la del periódico— corroe cualquier intento político, patriótico, nacionalista o partidista de ofrecer una lectura coherente de la historia de Cuba (y de cualquier otra historia); la trivializa y

moleculiza remitiéndola a un archivo cuyo caos, cuya turbulencia, se resiste a toda edición o manipulación, es decir, el archivo imposible de la Plantación, cuya des-ordenada papelería vuela por los vientos del mundo. Claro, *El diario que a diario* no logra del todo lo que se propuso. No es el vermífugo milagroso que se anunciaba en el periódico como el remedio más radical para deshacerse para siempre de la historia. En última instancia la historia de la Plantación sigue *ahí*, desmenuzada ya su violencia, tal vez muerta y disecada —como todos pueden ver—, pero su fantasma imposible continúa acechando y merodeando la poesía de las islas. En última instancia, nada ni nadie puede deshacerse de la historia, puesto que al despedazarla se construye un relato que es otra vez la historia. Ciertamente es que, al menos, su monstruosidad queda al descubierto y el deseo de suprimirla queda inscrito en la fábula. *El diario que a diario*, en resumen, no es la historia oficial y oficiosa de la Plantación, ni tampoco su anti-historia; es «otra» historia.

EL POETA FILOSÓFICO

Después de este radical experimento, a Guillén le queda poco por hacer. Su vida ya se apaga y sólo hay lugar para una reflexión final, para un último libro. Me refiero a *Sol de domingo* (1982), que incluye prosa y verso. En sus palabras de presentación Guillén advierte:

La presente edición está formada por textos más o menos inéditos y lejanos, de los que algunos permanecieron durante años sin ver la luz pública. Si se dan a conocer ahora formando un todo, no es por vanidad de su autor, que conoce muy bien el precario mérito de estos trabajos, sino para hacer plaza a otros que vengan mejor dotados y compuestos (p. 4).

Estamos, pues, ante textos no legitimados hasta 1982, fecha en que el poeta, ya octogenario, desea presentarse al juicio de la posteridad. Ciertamente, estos textos merecen un estudio detallado que arroje luz, sobre todo, en la manera con que se conectan a los publicados previamente, ya que a veces fueron escritos junto con ellos. Aquí no hablaré de los artículos periodísticos, algunos de los cuales refuerzan la temática afrocubana y antiimperialista mientras otros recogen ideas heterodoxas, como el titulado «Recordando una curiosa coincidencia: Delmonte y Engels». En cuanto a los poemas, sin duda representan lo más estimable del libro. Sobre todo porque algunos de ellos constituyen un espacio nuevo en su obra varia y polémica. En todo caso, la poesía azucarera está representada en *Sol de domingo* con un interesante poema titulado «Macheteros», que reproduzco a continuación:

*Los recuerdo, de niño,
sombras de mochas ásperas,
piel curtida
por el viento y el sol. Mirada
de lejanía y de venganza.
Eran los macheteros.*

*Centrales: Jatibonico, Jaronú.
Steward, Vertientes, Lugareño.
O el Chaparra, con Menocal
sonando el cuero.*

*De niño, en el recuerdo,
los macheteros (p. 182).*

Obsérvese que, a diferencia de los poemas de *Tengo*, estos versos no están contruidos por una estrategia binaria donde los elementos «positivos» del presente se oponen a los elementos «negativos» del pasado. Aquí tanto el pasado como el presente se muestran sombríos en la intemporalidad del recuerdo y, sobre todo, en la asociación de ideas e imágenes que forman el

recuerdo. Los nombres de los centrales azucareros ya no son Jatibonico, Jaronú o Steward, pero bajo los nuevos nombres estatales los ingenios son los mismos. El gobierno duro del general Menocal ya hace décadas que se hundió en el pasado, pero todo machetero es objeto del poder autoritario de la Plantación. La estructura administrativa del antiguo ingenio esclavista no sólo comunicó un carácter militar, represivo y racista al gobierno colonial, sino que constituyó un modelo de gobernar necesariamente antidemocrático que, bajo distintas máscaras ideológicas, tenderá a repetirse mientras domine la economía de plantación. Así, cuando Guillén recuerda a los macheteros, su recuerdo no se refiere sólo a los tiempos de su niñez sino también a la actualidad, más aún, al futuro. En realidad se trata de un *recuerdo del porvenir*, puesto que en Cuba el azúcar es siempre el mismo poder, y los macheteros son siempre los mismos subyugados. De ahí el tono sombrío de estos versos.

En 1981 apareció un largo y notable poema titulado *El Central*, de Reinaldo Arenas, que se inserta de lleno dentro del discurso de resistencia al azúcar. Aunque no es el momento de ver detenidamente su texto, que siguiendo la tradición de Acosta intenta descentralizar la Plantación, quiero citar una estrofa a la cual me ha traído la lectura de «Macheteros»:

—*Manos esclavas conducen los camiones por el terraplén polvoriento.
Hablar de la historia ,
es entrar en un espacio cerrado
y vernos a nosotros mismos
con trajes más ridículos, quizá,
pero apresados por las mismas furias
y las mismas mezquindades.*
—*Manos esclavas labran cruces, cetros, cofas, gallardetes y cureñas;
hacen funcionar las palancas.*

De este modo, una vez más en la literatura cubana, se expresa la denuncia azucarera. La historia de la Plantación se propone como un viaje al progreso. Pero en realidad es circular; es siempre la misma: recuerdo del porvenir.

Los dos últimos poemas de *Sol de domingo* son los únicos que aparecen fechados. La fecha en cuestión, para ambos, es «Mayo, 1978.» El primero de ellos, titulado «Haikai I», dice:

*La luna sobre el lago.
Susurra el viento.
Rotos en mil pedazos.
¡Cuántos espejos! (p. 211).*

El segundo poema se titula «Haikai II»;

*El gallo se pasea.
Hinchado y rojo
un samurai parece (p. 212),*

El hecho de que la poesía de Guillén —por lo general disfrazada de son, rumba, ritmos afrocubanos, sonetos y letrillas del Siglo de Oro— se vista ahora con el kimono de seda del haikai, es un cambio muy revelador. Esta escueta forma poética, como se sabe, es una suerte de frasco de cristal, mínimo y exquisitamente labrado, hecho para contener algunas gotas del elixir de la sabiduría. Sabiduría tradicional, sabiduría simbólica, se entiende; la sabiduría que guía la flecha ciega del arquero zen al centro del blanco. Parece lógico pensar que Guillén se impuso esta rigurosa forma en el proceso de búsqueda de una expresión que fuera simultáneamente profunda y didáctica, una forma que fuera universal y a la vez diera rápido paso a su último y personal adiós. También, deliberadamente o no, se trataba de una expresión asiática, la cual se añadía como componente formal al *interplay* afroeuropeo de su poesía, logrando así una plenitud caribeña.

Entre las lecturas posibles de este par de poemas, elijo la que sigue: el primer haikai es la Noche, la Desolación, el Desencanto, la Desesperanza, el Fin de los Tiempos; el segundo es la Aurora, la Palabra, el Falo, el Deseo, el Principio de los Tiempos, o si se quiere, la Espuela sensual de acero y fuego que, como dice Acosta, «lleva en sí el germen de no se sabe qué futuros incendios». La connotación serial de ambos resulta enfatizada por la presencia de la misma fecha de factura, el mismo título y los signos ordinales I y II. Se parte, pues, de la Muerte para alcanzar la Vida, y tal sucesión, naturalmente, implica el tema universal de la Resurrección. Es el ritual del sacrificio de la primavera, simbolizado en el carnaval, y éste actúa de dos maneras, una exterior y otra interior, sobre la obra total de Guillén. En primer lugar alude al discurso de resistencia del esclavo, quien, para sobrellevar la dura realidad repetitiva del ciclo anual azucarero, solía decir ante la adversidad: «Lo que hay que hacer es no morirse.» Este dicho, que aún sigue siendo muy popular en Cuba, se refiere directamente a la tradición africana de que es posible burlar la muerte a manos del enemigo, bien transformándose en un animal del bosque o bien, simplemente, practicando un ritual mágico para detener la muerte. Así, a la muerte circular que inflige la Plantación hay que oponer un intento de fuga: el despliegue metonímico de una cultura prevaleciente y vital.

Pero el mito de Resurrección no es una verdadera ruptura con la muerte, sino que más bien habla de un aplazamiento o, mejor, del deseo de una nueva oportunidad para desafiarla. En todo caso, este deseo actúa sobre la obra de Guillén, doblándola sobre sí misma de modo que pueda leerse de nuevo. Hay que tener presente que el título *Sol de domingo*, en su marcha en redondo, devendría *Domingo de sol*, que tiene el mismo número de palabras, letras e incluso las mismas vocales que *Motivos de son*. Si esta relación pareciera fortuita, obsérvese que en sus palabras al lector Guillén concluye: «Dicho lo cual, aquí ponemos *punto redondo*» (p. 4), en vez de *punto final*. Así, siguiendo el canon paradójico del texto caribeño, este poema postrero nos remite a los auspiciosos versos de *Motivos de son*.

4

FERNANDO ORTIZ: EL CARIBE Y LA POSMODERNIDAD

En una de las últimas entrevistas a Fernand Braudel se le preguntaba sobre la diferencia que veía entre los conceptos de interdisciplinariedad e interciencia. Braudel respondía:

«La interdisciplinariedad es el matrimonio legal de dos ciencias vecinas. Pero yo, yo estoy por la promiscuidad generalizada.»¹ Pienso que esta respuesta de Braudel no sólo está a tono con su obra y con el enfoque de la llamada *nouvelle histoire*, sino también con el pluralismo multidisciplinario que constatamos hoy en las obras de científicos y humanistas muy conocidos. Habría que convenir que este tipo de aproximación analítica, en la que intervienen enunciados propios de las más variadas disciplinas, es muy característica de la época en que vivimos. El caso es que cada vez se nos hace más difícil aceptar íntegramente, sin escepticismo, los postulados de una disciplina dada, sobre todo en términos de su legitimidad para estudiar por sí sola determinado fenómeno. Si queremos estudiar las relaciones entre plantadores y esclavos en algún lugar del Caribe, hoy vemos con creciente claridad que no debemos limitar nuestro análisis, por ejemplo, mediante el uso de una nomenclatura estrictamente económico-social, que por sí sola no bastaría ya para comentar de cerca la complejidad de estas relaciones. Habría que recurrir también a nomenclaturas laterales que sirven para estudiar espacios que, hasta hace muy poco, se consideraban al margen de los fenómenos económico-sociales, esto es, espacios investidos por el

deseo, la sexualidad, el poder, el nacionalismo, la violencia, el conocimiento, la cultura, y esto desde perspectivas tan variadas que no es raro ver modelos analíticos que combinan el punto de vista de la economía política con el del psicoanálisis, el de la filosofía con el del feminismo, el del derecho penal con el de la teoría literaria. Y este fuego cruzado y multidisciplinario que el investigador actual dirige sobre aquello que es objeto de su investigación es aún insuficiente, y tal vez lo sea siempre. En todo caso, tanto el nuevo científico como el nuevo artista ya no suelen preguntarse cómo representar la realidad por medio de una ecuación o un poema, sino que trabajan para impartir un sentido cada vez más extremo del que ésta es irrepresentable.

Nos adentramos en una época que desde hace poco empieza a llamarse posmoderna, posindustrial, posideológica; o, simplemente, época de la «tercera ola», partiendo de que la Revolución Agrícola y la Revolución Industrial constituyeron los dos grandes cambios anteriores que experimentó la humanidad. Si examinamos la definición de posmodernidad que hace Jean-François Lyotard,² vemos que ésta surge de su resistencia a aceptar como legítimo el discurso de las disciplinas, ya que su pretendida legitimidad reside en el hecho arbitrario de tomar como centro u origen genealógico algunos de los grandes relatos o narrativas del pasado, tales como los que se propusieron estudiar la dialéctica del espíritu, la hermenéutica de la significación, la emancipación del sujeto racional o trabajador, o la creación de la riqueza. Y claro, estos metarrelatos, a su vez, precisan legitimarse en principios de «verdad», «exactitud» y «justicia» que vacilamos en considerar absolutos, sino más bien producto de rudas manipulaciones. Así, la posmodernidad se propone como una actitud filosófica que, al tiempo que se desentiende de las fábulas que persiguen legitimación —y por lo tanto de todo origen o destino profético— reniega de la metafísica y de las categorías escatológicas. Dentro de la posmodernidad no puede haber una sola verdad, sino muchas pequeñas verdades prácticas y momentáneas; verdades sin principio ni fin, verdades en desplazamiento, verdades provisorias y perentorias de orden pragmático que apenas constituyen un fugaz archipiélago de ritmos regulares en medio del ruido y la turbulencia de la entropía.

Ahora bien, en el supuesto de que se aceptara que la Revolución Industrial no ha resuelto muchos de los problemas de Occidente, del Oriente y del Tercer Mundo; que las ideologías que se ofrecen como remedios perpetuos, como elixires infalibles, en realidad dejan bastante que desear cuando se las intenta poner en práctica; que palabras tales como «bueno», «unidad», «positivo», «justo», no existen autónomamente, sino que flotan como globos cautivos que se arriman a quien tire de los cables; que las paradojas de las ciencias aplicadas y las matemáticas tienen mucho que ver con las del lenguaje, y que un libro de historia es bastante más literatura que otra cosa; que se guste de los acertijos, las improvisaciones y el jazz intelectual de la paralogía y el *brain-storm*; en fin, en el supuesto de que aceptáramos vivir dentro de la psicología de la posmodernidad, ¿bajo qué razones y conforme a qué cánones vamos a observar y a concluir sobre un fenómeno económico-social o cultural que ocurra en el Caribe, una parte del mundo que los mismos filósofos posmodernos excluyen implícitamente de su patio de juego,³ en fin, una parte del mundo que apenas roza la modernidad y cuya cultura ha conservado perseverantemente los sacrificios de sangre y las creencias del vodú, de la santería, de la pocomanía, de la macumba?

No sé si este preámbulo era necesario para referirme al *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, de Fernando Ortiz, pero sucede que este texto propone una respuesta caribeña al asunto de la modernidad y la posmodernidad. En todo caso, si se rechazara el planteamiento de Ortiz a estos efectos —el cual analizaré enseguida—, quisiera advertir al lector que no estaría solo. Por ejemplo, en la bibliografía comentada que Manuel Moreno Fragnals incluye en la segunda edición de *El ingenio*, dice del *Contrapunteo*: «Muchas de sus afirmaciones son brillantísimas y sugerentes; otras muchas no resisten el menor análisis crítico.»⁴ Claro, Moreno Fragnals nos habla desde su óptica de historiador moderno del azúcar, la cual implica una «verdad» científica y también una «verdad» ideológica. Aquellas afirmaciones de Ortiz que convengan a estas «verdades» serán «brillantísimas» y «sugerentes»; aquéllas que no, no resistirán «el menor análisis crítico». Es el juicio típico de un investigador científico-social moderno; el juicio de una voz especializada, ideologizada, autorizada y legitimada por su fidelidad a ciertos metarrelatos de la modernidad. Y digo

esto sin ironía. Todos sabemos que *El ingenio* es uno de los textos más fascinantes que ha dado al mundo la literatura del azúcar. Pero, ciertamente, también lo es el *Contrapunteo*. Sobre todo si no se lee tan sólo como un estudio económico-social sobre el tabaco y el azúcar, sino más bien como un texto que desea hablarnos de lo cubano y, por extensión, de lo caribeño.

Por supuesto, aquí no es factible hacer un análisis a fondo del *Contrapunteo*. Me limitaré a comentar brevemente algunos de sus rasgos, y, de momento, sólo aquéllos que posibilitan una lectura posmoderna.

EL CONTRAPUNTEO COMO TEXTO POSMODERNO

Tal vez lo primero que llame la atención del *Contrapunteo* sea su índice o tabla de contenidos. Tenemos lo que pudiéramos llamar dos partes. Una se titula «Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar», y la otra «Transculturación del tabaco habano e inicios del azúcar y de la esclavitud de negros en América».⁵ Esta segunda parte está compuesta de veinticinco capítulos, el primero de los cuales se titula «Del ‘Contrapunteo’ y de sus capítulos complementarios». Al leer dicho capítulo, que ofrece ciertas explicaciones generales sobre la obra, nos preguntamos enseguida por qué ese texto no apareció al principio del libro, digamos a continuación de la «Introducción» de Bronislaw Malinowski y como una suerte de noticia del autor. La respuesta que habría dado Ortiz no la sabemos. Pero habría que concluir que, para él, cualquier juicio del autor sobre su obra debía ser leído como un capítulo más, y no como un juicio a posteriori que apareciera firmado con el nombre del autor, o calzado con las iniciales del autor o simplemente con las palabras «El Autor». La decisión de Ortiz de ofrecer sus opiniones sobre el «Contrapunteo» dentro del *Contrapunteo*, y no en una nota o prefacio firmado por el autor, apunta a varios intereses de la crítica literaria posmoderna. Uno de ellos es que no hay razón para establecer una relación de jerarquía semiológica entre dos o más textos, ya que ningún texto tiene la capacidad de abordar la realidad que desea significar, opinión que parece sustentar Ortiz al incluir este singular capítulo dentro de la misma clase que el capítulo VI, que habla del tabaco y el cáncer, o del capítulo

XXIV, titulado «De la remolacha enemiga». Otro de los intereses de la crítica literaria posmoderna consiste en desmitificar el concepto de autor, borrando la aureola de «creador» con que este último es percibido por la crítica moderna. Para el crítico deconstructivista que mira el quehacer literario desde la posmodernidad, el autor, lejos de ser un creador de mundos, es un técnico o artesano cuyo oficio es controlado por una práctica o discurso preexistente; es, simplemente, un *escritor*. En caso de sostenerse esta opinión, un prefacio del escritor carecería de la «autor-idad» suficiente para ocupar en el libro un espacio distinto al del texto que escribió y, por lo tanto, su explicación bien puede aparecer dentro de un capítulo cualquiera de ese texto.

Pero, bien, veamos qué tipo de explicación aparece en este primer capítulo «complementario»:

El «Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar» es un ensayo de carácter esquemático. No trata de agotar el tema, ni pretende que las señaladas contraposiciones económicas, sociales e históricas entre ambos productos de la industria cubana sean todas tan absolutas y tajadas como a veces se presentan en el contraste. Los fenómenos económico-sociales son harto complejos en su evolución histórica y los múltiples factores que los determinan los hacen variar grandemente en sus trayectorias, ora acercándolos entre sí por sus semejanzas como si fuesen de un mismo orden, ora separándolos por sus diferencias hasta hacerlos parecer antitéticos. De todos modos, en lo sustancial, se mantienen los contrastes tales como han sido señalados (p. 91).

En mi lectura de este párrafo, reparo en primer lugar en que el «Contrapunteo» no se propone como un texto autorizado, sino como un vehículo que se sabe insuficiente de antemano y que no «trata de agotar el tema». Dicho de otra manera, se trata de un texto sin destino que no pretende alcanzar la verdad. Más aún, se trata de un texto que tiene conciencia de sí mismo y que nos comunica que aquello que pudiéramos interpretar como verdades son, más bien, decisiones arbitrarias para conformar la estrategia del discurso. Tal estrategia —leemos— consiste en hacer «absolutas y

tajadas» las «contraposiciones económicas, sociales e históricas» entre el tabaco y el azúcar, cuando en realidad no lo son a ese extremo. Esto nos lleva a lo que constituye la médula del análisis literario posmoderno: el cuestionamiento del concepto de «unidad» y el desmantelamiento, o mejor, desenmascaramiento del mecanismo que conocemos con el nombre de «oposición binaria», el cual sustenta en mayor o menor grado el edificio filosófico e ideológico de la modernidad. Según leemos aquí, tales conceptos son meras apariencias que adoptan en su devenir los procesos económico-sociales y, por ende, los discursos disciplinarios que se refieren a ellos. En efecto, estos fenómenos pueden relacionarse entre sí por la vía de sus semejanzas, o bien pueden disponerse como polos antitéticos atendiendo a su antagonismo. Y este relativismo es posible gracias a los «múltiples factores» (léase *diferencias*) que intervienen en la formación de dichos fenómenos. Así, la oposición binaria no es en realidad una *ley* sino una mera estrategia del discurso, puesto que la unidad respectiva de los polos que se disponen en conflicto no sólo es aparente sino que está subvertida por la presencia de «múltiples factores», esto es, por diferencias. Así, claramente, Ortiz confiesa que ha manipulado estas diferencias, excluyendo aquéllas que no harían aparecer «absolutas y tajadas» las contraposiciones entre el tabaco y el azúcar. En último lugar reparo en la frase: «De todos modos, en lo sustancial se mantienen los contrastes tales como han sido señalados.» Frase lapidaria e insoslayable ya que, precisamente, marca el límite del análisis textual posmoderno: no obstante lo dicho, para establecer el punto de vista posmoderno se precisa de analogías y de oposiciones. Por lo tanto no queda otra alternativa que conservarlas, si bien ya no como verdades sino como opciones de valor estratégico que pueden tomarse como una instancia más del juego infinito de las imposibilidades.

Finalmente, para terminar con este singular párrafo, llamo la atención sobre el hecho de que los cuatro centenares de páginas impresas que suman los capítulos complementarios son, según advierte Ortiz, acotaciones a las ochenta páginas del «Contrapunteo». Esto, naturalmente, constituye una seria transgresión aun dentro de los límites más tolerantes del discurso económico-social de la modernidad, y esto no sólo porque acercaría este discurso al de la novela, sino también porque pone en descubierto la

estrategia jerarquizante y excluyente del discurso moderno de las ciencias sociales. El «Contrapunteo», en tanto ensayo científico-social, se remite públicamente, en el mismo libro, a un enorme, variadísimo y denso campo de comentarios, los cuales, a su vez, se refieren a innumerables citas, anotadas o no, que se difuminan dentro de un cúmulo de obras cuyos temas centrales se corresponden con los intereses de todas las artes y disciplinas del saber. Esta red de incalculables conexiones, sin embargo, no aparece construida de acuerdo con el modelo enciclopédico, sino según un código indescifrable cuyo des-orden resiste todo intento moderno de sistematización. Por ejemplo:

Debió de fumar tabacos el burlador Don Juan y de chupar alfeñiques la monjita Doña Inés. También saborearía su pipa Fausto, el inconforme sabio, y sus grajeas Margarita la dulce devota. Los caracterólogos hallarán en el azúcar a un pícnico; en el tabaco a un leptosoma. Si el azúcar fue apetencia de Sancho, el villano glotón, el tabaco pudo serlo de Don Quijote, el hidalgo soñador [...] Quizá Nietzsche pensó que el azúcar es dionisiaca y el tabaco apolíneo. Aquélla es madre de alcoholes que dan la sacra euforia. En los humosos espirales del tabaco hay ilusivas bellezas e inspiraciones de poema. Quizá el viejo Freud llegó a pensar si el azúcar es narcísico y el tabaco erótico. Si la vida es una elipse con sus dos focos en el vientre y el sexo, el azúcar es comida y subsistencia y el tabaco es amor y reproducción (pp. 22-23).

¿Cómo organizar los referentes de estas líneas cuando Ortiz no establece las diferencias entre la glotonería de Sancho y lo apolíneo de Nietzsche, o entre Freud y Doña Inés? ¿No nos recuerda este párrafo la clasificación de perros chinos inventada por Borges o «La bodega del Ñato» de Guillén?

En resumen, al des-organizar «de cierta manera» Ortiz el *Contrapunteo*, alude al vastísimo archivo heteróclito del cual emerge su ensayo —el «Contrapunteo». Más todavía, hace del «Contrapunteo» el centro inalcanzable de toda su obra, no sólo la publicada hasta esa fecha sino, incluso, la que habría de publicar en las próximas dos décadas. Recuérdese que es en este libro donde introduce su conocida noción de

«transculturación», la cual se refiere al archivo supersincrético de la cultura cubana, sobre todo en lo que toca a los sincretismos afroeuropeos. Este archivo caótico y materialmente irrepresentable, cuya promiscuidad está muy lejos de proveer un blasón estable y genuino, es también, en un sentido político, económico y social más amplio, una metáfora de los orígenes imposibles de la Plantación.

Tal estrategia desmitificadora, análoga a la que más adelante seguiría Guillén en *El diario que a diario*, no sólo hace pensar en una posible «proto-posmodernidad» de Ortiz, sino también en las diferencias cruciales que presentan entre sí el *Contrapunteo* y cualquier otro texto científico-social moderno que hable del azúcar en Cuba: *Azúcar y población en las Antillas*, *Azúcar y abolición*, *El ingenio*, *El barracón*, etc. Es fácil constatar que estos libros, estimables todos, han sido escritos a partir de una ideología positivista, incluso los tres últimos declaran que su enfoque es marxista. Pregunto a los lectores de Ortiz, ¿cuál es la ideología del *Contrapunteo*? La respuesta no sería rápida ni breve. Sí, todo texto, como viera Barthes, necesariamente involucra una ideología,⁶ y el del *Contrapunteo* no es una excepción. Sólo que la ideología que lo construye no puede identificarse con claridad, puesto que se trata de una suma heteróclita de ideologías, es decir, una ideología des-ideologizada. Esta diferencia, como dije, es de suma importancia, ya que todos estos textos exhiben las costuras de su propia arbitrariedad, de su propia autosegregación, de su propia autocensura. Intentan sin éxito, como toda tesis moderna, silenciar las trazas de su arbitrariedad con su ruidoso deseo de legitimación; se remiten a *El capital* o a cualquier otro famoso y recto relato que se alinee en contra o a favor de un meta-sistema de poder (tema disciplinariamente difícil de soslayar para el científico social moderno), y se desentienden del descomunal archivo a la fuerza promiscuo que fue manipulado y severamente editado por los «autores» de los relatos que ellos han elegido como centro de sus orígenes; más aún, astutamente, se construyen dentro de una fábula de legitimación, «coherente» y «auténtica», que los inserta de modo directo en el discurso del poder, bien para repetir su comentario o bien para desplazarlo. Así, a juzgar por lo que hemos leído hasta ahora del *Contrapunteo*, podríamos tomar a

Ortiz, junto con Borges, como un precursor de la posmodernidad en Hispanoamérica.

No obstante, el interés que me merece el *Contrapunteo* —el «Contrapunteo» y sus capítulos complementarios— no reside en su habilidad para evadir el canon de legitimación y la dialéctica binaria, de «a favor o en contra» o de «verdadero o falso», que caracteriza a los modelos analíticos más al uso dentro de la modernidad. Me interesa el *Contrapunteo* porque pienso que es uno de los libros más consecuentes con las dinámicas de lo caribeño que se han escrito nunca —lo cual hago extensivo a Ortiz y al resto de su des-ordenada obra—, y también, sobre todo, porque aporta el método para conducir una lectura del Caribe que resulta diferente a las que se harían desde las perspectivas de la modernidad y de la posmodernidad, al fin y al cabo perspectivas estrictas de Occidente, lecturas estrictas de Occidente —dicho esto, como se verá en breve, sin ningún ánimo de confrontación.

Pero dejemos atrás este productivo párrafo del primer capítulo complementario y adentrémonos en el «Contrapunteo». Lo que pronto salta a la vista —como se ha reparado tantas veces— es que el texto no busca su legitimación en el discurso de las ciencias sociales, sino en el de la literatura, en el de la ficción; esto es, se propone de entrada como un texto bastardo, Recuérdese que su discurso parte de la «Pelea que ovo Don Carnal con la Quaresma», del *Libro de buen amor* (1330),⁷ de Juan Ruiz: «Acaso la célebre controversia imaginada por aquel gran poeta sea precedente literario que ahora nos permitiera personificar el moreno tabaco y la blanconaza azúcar, hacerlos salir en la fábula a referir sus contradicciones» (p. 11).

Hasta aquí el *Contrapunteo* seguiría proponiéndose como un temprano texto posmoderno, consciente de su posmodernidad. Sólo que a continuación leemos:

Pero, además, el contrastante paralelismo del tabaco y el azúcar es tan curioso, al igual que el de los personajes del diálogo tramado por el arcipreste, que va más allá de las perspectivas meramente sociales para alcanzar los horizontes de la poesía [...] Al fin, siempre fue muy propio de las ingenuas musas del pueblo, en poesía, música, danza, canción y teatro, ese género dialogístico que lleva hasta el arte dramática la dialéctica de

la vida. Recordemos en Cuba sus manifestaciones más floridas en las preces antifonarias de las liturgias, así de blancos como de negros, en la controversia erótica y danzaría de la rumba y en los contrapunteos versificados de la guajirada montuna y de la currencia afro-cubana (pp. 11-12).

Bien, éstos son los orígenes promiscuos del «Contrapunteo»: el *Libro de buen amor* —que es citado a lo largo del texto—, los rituales de las liturgias «blancas» y «negras», la rumba, y la música, la canción y el teatro populares. Falta algo más: los capítulos complementarios, es decir, la alusión desmitificadora al archivo histórico, económico y social del «Contrapunteo». Todo lo cual hace el *Contrapunteo*. Así, el texto de Ortiz no se ofrece como una fábula monológica, coherente y verdadera al modo moderno; tampoco se ofrece como el relato de un investigador posmoderno, cuya *praxis* de legitimación consiste en establecer diferencias y en remitirse a las pequeñas maniobras —*petit récit*— de la matemática fractal y del mundo paralógico. Tal relato, necesariamente, se construiría con el lenguaje epistemológico propio del conocimiento científico que el mismo relato desea desmitificar (la gran paradoja de la posmodernidad). Y, claro, a su vez, este lenguaje científico arrojaría de su seno a la rumba y a las liturgias afrocubanas por constituir enunciados del lenguaje del Otro, proposiciones de otra forma de conocimiento que, por su premodernidad, no pueden entrar en el juego de la posmodernidad. Entonces, ¿cómo leer el *Contrapunteo*? Mi sugerencia sería: leerlo como un texto dialógico y acéntrico en cuyo pluralismo de voces y de ritmos no sólo se dejan escuchar las más variadas disciplinas y las ideologías más irreconciliables, sino también enunciados que corresponden a dos formas muy diferentes de conocimiento, de saber. Yo diría del *Contrapunteo* que es un texto que tiene mucho de la promiscuidad propia de las cosmogonías paganas, pero que no descarta el monismo teológico, y esto en el sentido que lo significa el culto de la Regla Kimbisa del Santo Cristo del Buen Viaje, propio de Cuba, que da cabida a Cristo, a la Virgen y a los Santos católicos, sin relegar a un segundo plano el *nganga* del congo, el *nkisi* del abakuá, el *orisha* del lucumí. O bien el *Shango Cult*; oriundo de la isla de Trinidad, que cuenta con más de sesenta dioses o

grandes espíritus, llamados *powers* por los creyentes. De ellos, más de treinta pueden identificarse como deidades africanas, en su mayoría yorubas; cerca de veinte son de procedencia católica, es decir hagiográfica; tres de ellos (Samedona, Bogoyana y Vigoyana) son de origen indoamericano, habiendo llegado a Trinidad a través de las Guayanas; otros dos (Baba y Mahabil) fueron traídos a la isla por *indentured servants* de la India, y uno de ellos, llamado Wong Ka, proviene de la China. Además, se observan en el culto ciertos componentes que vienen de la Iglesia Bautista y de la brujería medieval europea.

Tengo la impresión de que es justo este tropo transgresor, esta forma densamente promiscua, lo que de acuerdo con la perspectiva del pensamiento moderno «no resiste el menor análisis», y según la del pensamiento posmoderno se trataría de «otro» juego que no tiene nada que ver con el Juego. Y sin embargo, en mi opinión, es la forma más representativa de lo caribeño. Cuando Ortiz dice que «estudiar historia de Cuba es en lo fundamental estudiar la historia del azúcar y del tabaco como los sistemas viscerales de su economía» (p. 13), nos está sugiriendo un modelo de investigación «otro» cuyo prototipo sería el del *Contrapunteo*.

En las páginas que siguen, intentaré comentar con más detalle esta proposición.

ENTRE EL VODÚ Y LA IDEOLOGÍA

Por supuesto, de acuerdo con los cánones del pensamiento científico occidental, mucho de lo que hay en el *Contrapunteo* es absurdo, irracional, fantástico. Pero hay que convenir en que lo mismo podría ocurrir a la inversa, es decir si se mira hacia los centros del saber disciplinario desde la periferia, aunque habría que señalar que ésta por lo general es tolerante. Sin embargo, dado su carácter logocéntrico, el pensamiento teórico de Occidente descarta este esquema relativista, y se limita a decir que ciertos puntos de vista propios del Caribe «no resisten el menor análisis» moderno o son marginales al *brain-storm* de la posmodernidad. Un ejemplo, entre muchos posibles, lo constituye la importancia que le da Ortiz al impacto de las

creencias africanas en el área del Caribe. Exploremos este aspecto antes de proseguir con el *Contrapunteo*.

Al asomarnos al complejo y oscuro cuadro de las creencias que los esclavos africanos introdujeron en el Caribe, hay que tener presente que éstas no sólo contribuyeron a formar cultos supersincréticos como el de la Regla Kimbisa del Buen Viaje, sino que también influyeron decisivamente en esferas distintas a la de la cultura, es decir, incidieron en numerosos campos que, en tanto referentes, son estudiados por un conjunto de disciplinas del saber diferentes a la etnografía, la antropología cultural, etc. Esto se comprende mejor si se repara en que las creencias africanas no se limitan a rendirle culto a un grupo dado de deidades, sino que constituyen un verdadero cuerpo de prácticas socioculturales que se extiende por un laberinto de referentes tan diversos como son la música, la danza, el teatro, el canto, el vestuario, el tocado personal, la artesanía, la literatura oral, los sistemas de adivinación, la botánica medicinal, la magia, el culto a los antepasados, la pantomima, los estados de trance, las costumbres alimentarias, las labores agrícolas, las relaciones con animales, la cocina, el intercambio comercial, las observaciones astronómicas, el comportamiento sexual, e incluso las formas y colores de los objetos. La religión en el África negra no es cosa que pueda separarse del conocimiento, de la política, de la economía, de lo social o de la filosofía; no es posible siquiera distinguirla de la historia, puesto que ella misma es la historia; se trata de un discurso que permea toda la actividad humana e interfiere en todas las prácticas. En África negra la religión es todo, y a la vez nada, puesto que no es posible aislarla del mundo de los fenómenos ni tampoco del ser. Al tener esto en cuenta, podemos decir que, en último análisis, la influencia de África en las naciones del Caribe es sobre todo religiosa en el sentido totalizador que hemos visto. Por tanto, el modelo científico que se adopte para investigar las sociedades caribeñas y predecir sus movimientos y tendencias resultaría obviamente inadecuado si prescinde del *input* de las creencias influidas por las culturas de África. Es fácil demostrar, por ejemplo, que tales creencias suministraron las fuerzas unificadoras —el mito, la ideología— que hicieron posible la prolongada resistencia colectiva del esclavo hacia el sistema de plantación. Fueron estas creencias las que sostuvieron las vidas

desarraigadas de millones de hombres y mujeres, las que proveyeron vínculos de solidaridad entre ellos y, sobre todo, las que los unieron en la conspiración, en la cimarronería y en la rebelión organizada.⁸ Tomemos la rebelión de 1760 en Jamaica, una de las más conocidas de las Antillas. El alzamiento incluía sólo a negros ashanti del grupo lingüístico akán. Su líder, llamado Tacky, contaba con los servicios de un *obeah man* que actuaba en la conspiración en calidad de jefe religioso y cuyos delegados recorrían las plantaciones suministrando a los esclavos el polvo mágico que los habría de hacer invulnerables a las armas de los blancos. Al mismo tiempo, hacían rodar la historia de que Tacky sería capaz de agarrar al vuelo las balas que sus enemigos dispararan contra él. Concluida la fase informativa, los conspiradores tomaron el juramento akán, un pacto de sangre, mediante el cual se comprometían a guardar el más estricto secreto sobre la esperada rebelión. Este tipo de labor organizativa, extendida de este a oeste por toda la isla, duró un año. No obstante, ninguno de los esclavos traicionó el secreto, y el alzamiento ocurrió según lo planeado. Los rebeldes arrasaron varias plantaciones y opusieron una tenaz resistencia a las fuerzas coloniales, pero finalmente fueron derrotados. Concluido el asunto y ahorcados los jefes de la conspiración, entre ellos el *obeah man*, las autoridades proclamaron una ley condenando a muerte o a extrañamiento a:

Todo negro o esclavo que pretenda poseer cualquier poder sobrenatural, o sea sorprendido haciendo uso de cualquier clase de sangre, plumas, cotorras, picos, dientes de perro, dientes de caymanes, botellas rotas, tierra de sepultura, ron, cáscaras de huevo o cualquier otro material relativo a las prácticas de Obeah o brujería, con propósitos de confundir e influir en las mentes de otros.

Este texto constituye la mejor prueba de que, al contrario de lo que piensan muchos científicos sociales hoy día, los hombres prácticos que gobernaban entonces en Jamaica se tomaban muy en serio la importancia política y social de las creencias africanas.

Pero si bien la rebelión de Tacky es ilustrativa al respecto, los casos más espectaculares ocurren en Haití, o mejor en Saint-Domingue, antes de la independencia. En primer lugar tenemos al legendario Mackandal, oriundo de Guinea. Además de ser un temible conocedor de las propiedades tóxicas de las plantas, reclamaba para sí los poderes de predecir el futuro, de transformarse en cualquier animal, de conversar con los seres invisibles y de ser inmortal. Durante seis años vagó por las plantaciones organizando a los esclavos para una rebelión general, y de paso envenenando a algún que otro colono blanco y a centenares de cabezas de ganado. Su prestigio entre los negros era enorme, y multitud de ellos aguardaba con ansia la fecha señalada para el gran levantamiento. Su estrategia era simple pero escalofriante. Los esclavos habrían de envenenar las aguas que bebían los blancos, y mientras éstos agonizaran se prendería fuego a las plantaciones. En 1758, justamente la noche antes de la fecha fijada para el alzamiento y en medio de una ceremonia propiciatoria saturada de sacrificios rituales, libaciones, tambores y danzas y cantos exaltados, Mackandal fue capturado, encarcelado y finalmente llevado a la hoguera. No obstante, el hecho de que por un momento pudiera librarse de sus ataduras y saltar sobre las llamas, hizo que los millares de esclavos a quienes se había obligado a presenciar la ejecución creyeran que sus poderes mágicos habían triunfado a la postre. Producto del alboroto que dominaba la plaza, los presentes no vieron cómo Mackandal era atado de nuevo y lanzado a la hoguera, y el mito de su inmortalidad prevaleció durante muchos años.¹⁰

No hay pruebas históricas de que la Revolución Haitiana de 1791 tenga su antecedente directo en la conspiración de Mackandal, pero habría que convenir en que el mito de su invencibilidad tuvo una influencia psicológica positiva. En todo caso, se sabe con certeza que Boukman, quien hubo de iniciar la insurrección en la región del norte, era un poderoso *houngan* o

sacerdote del vodú. También se sabe que en la noche del 21 de agosto de 1791, en uno de los montes próximos a la ciudad de El Cabo, el líder organizó una descomunal ceremonia de vodú en la que proclamó la guerra sin cuartel contra el poder blanco. Al día siguiente, bajo la advocación de los *loas* mayores del vodú, comenzó la revolución, y 40.000 esclavos, bajo las órdenes de Boukman, emprendieron el largo y sangriento camino hacia la independencia.¹¹

A la muerte de Boukman, el liderazgo de las fuerzas rebeldes recayó sobre Jean François y Biassou, y en el sur y en el oeste sobre Docoudray y Halou. Todos ellos, en mayor o menor grado, dirigieron sus tropas desde posiciones mágico-militares, si se me permite el término. Jean François le aseguraba a sus hombres que, en caso de que murieran en el combate, sus cuerpos habrían de renacer en África. Además, en sus fuerzas había numerosos iniciados del vodú y su mismo aspecto personal, profusamente engalanado con cintas, escarapelas, medallas y amuletos de toda suerte, no sugiere otra cosa.¹² Biassou, por su parte, vivía inmerso en el vodú, y su tienda de campaña siempre estaba llena de altos iniciados y de objetos mágicos, incluyendo huesos humanos y gatos de todos los colores.¹³ Docoudray, otro de los grandes jefes revolucionarios, derrotó en Croix de Bouquets a los dragones de la Guardia Nacional en una famosa carga en la cual, agitando sobre su cabeza la cola de un toro sacrificado, gritaba a sus tropas que la victoria era segura pues las balas francesas habrían de convertirse en polvo en medio del aire.¹⁴ Otro de los grandes jefes, Halou, siempre llevaba consigo un gallo blanco a través del cual se comunicaba con los espíritus del vodú, pudiendo así conocer sus deseos y actuar conforme a ellos.¹⁵ Por último el mismo Toussaint L'ouverture, cuando combatía en el ejército de Jean François, ocupaba en la tropa el prestigioso cargo de médico, por el cual necesariamente tenía que estar ligado a los sacerdotes del vodú y a la medicina tradicional africana, basada en los poderes curativos de las plantas y en prácticas chamánicas que incluían invocaciones, trances, ensalmos y sortilegios. Otro tipo de medicina, la medicina «blanca», tenía por fuerza que ser rechazado por el soldado nacido en el Congo, en Angola, en Dahomey. Más adelante, cuando L'ouverture ya figuraba a la cabeza de la revolución, los soldados lo llamaban Papa

Toussaint y lo asociaban a Papa Legba, uno de los *loas* principales del vodú y de la Revolución Haitiana, ya que se ocupaba de velar por su buen camino y de llevarla felizmente a término. Cuando ya la victoria se pintaba cercana, L'ouverture prohibió el vodú en sus fuerzas. Lo hizo con toda seguridad por razones de política exterior, pues, como se sabe, deseaba ardientemente ser reconocido por Europa como un hombre civilizado al modo de las Luces.¹⁶ Pienso que más de un viejo soldado de los tiempos de Boukman y de Jean François lamentó que un jefe tan excepcional y tan favorecido por los *loas* virara la espalda a las tradiciones de su gente para adoptar los usos de los blancos, circunstancia que a la postre le valieron una prisión humillante y una muerte sin gloria lejos de los suyos.

El vodú, por supuesto, no murió, y hoy podemos ver más claramente el importantísimo rol que desempeñó en la Revolución Haitiana. Los esclavos no sólo se rebelaron porque las condiciones de vida eran insufribles o por la revocación del decreto de la Asamblea Nacional que les había otorgado la libertad, sino también porque los *loas* mayores del vodú (Legba, Ogún, Damballah) así lo querían. Al final de la guerra de independencia, en 1804, se calcula que las tropas haitianas sumaban cerca de medio millón de hombres, la gran mayoría de ellos —como vimos en otro capítulo— oriundos de África. Se hace difícil pensar que tal cantidad de personas, nacidas en el seno de diferentes culturas y grupos lingüísticos africanos, se hubieran lanzado de común acuerdo a la lucha de liberación más sangrienta de América bajo el impulso de una ideología nacionalista a la manera occidental. Así, no veo cómo se puede prescindir del vodú en los modelos historiográficos, científico-sociales y científico-políticos que se propongan estudiar la revolución y el nacionalismo haitianos. A mi modo de ver, con su vasta red de relaciones que abarca casi todas las actividades de la vida social, el vodú fue uno de los primeros factores que llenó el espacio ideológico del esclavo común, y que contribuyó su denso sincretismo panafricano y afroeuropeo a mantener unidos a centenares de miles de hombres durante la esclavitud y la rebelión.

Habría entonces que concluir que, en Haití, y por extensión en las naciones más africanizadas del Caribe, las creencias supersincréticas constituyen un discurso que hace contacto con ramales de otros muchos

discursos; esto es, se organizan en una red discursiva que, subrepticamente, se conecta con el saber disciplinario, con sus instituciones y profesiones. No es raro encontrar médicos, psicólogos, farmacéuticos, naturalistas, sociólogos y antropólogos que se han iniciado en las creencias afrocaribeñas, bien sea por convicción o por deseo de conocer a fondo secretos, prácticas y drogas que el mundo científico ignora. Pero el discurso de las creencias afrocaribeñas no sólo se conecta a discursos disciplinarios, sino también al poder político. La historia del Caribe, desde los tiempos de Henri Christophe, está llena de presidentes, líderes, caudillos, generales, dictadores y hombres influyentes que, asistidos por altos iniciados, alcanzaron y se sostuvieron en el poder.¹⁷ No quiero decir que todos hayan sido verdaderos creyentes —aunque sin duda es el caso de muchos—, sino que sus aspiraciones de poder precisaban del concurso más o menos público de estas creencias para cuajar ellos mismos como figuras políticas en la mentalidad de las masas populares. Del mismo modo que un candidato a la presidencia no debe declararse ateo en el mundo occidental, un político caribeño no puede mostrarse opuesto a las creencias supersincréticas que coexisten junto con las formas de cristianismo más o menos oficiales. Sin embargo, entre uno y otro caso hay una gran diferencia. El cristianismo hace dos siglos que dejó de influir de un modo efectivo en la política de Occidente; la gran significación que tuvo una vez en los mapas políticos, económicos y sociales del mundo, fue reducida, batalla tras batalla, a la esfera cultural; de ello se encargaron, para bien o para mal, el racionalismo cartesiano, las Luces, el positivismo sociológico, el agnosticismo existencialista y el nuevo científicismo de nuestra época. Pero en buena parte del Caribe no es así, o al menos no es así del todo. El Caribe no sólo debe verse como un escenario donde se llevan a cabo *performances* sincréticas de orden musical o danzario, sino también como un espacio investido por formas sincréticas de conocimiento que no sólo se conectan al poder económico y social sino también al político.

Veamos el caso de la Cuba contemporánea. De Ramón Grau San Martín, presidente de 1944 a 1948, se rumoreaba que era espiritista; de Carlos Prío Socarrás, presidente de 1948 a 1952, se decía que frecuentaba a los *babalawos* (altos sacerdotes de la religión yoruba y de la santería). Su

hermano Antonio, alcalde de La Habana durante ese período, le regaló una magnífica casa a un santero de Guanabacoa como muestra de aprecio por sus servicios —información que hace años obtuve por boca de éste cuando investigaba el campo de la santería. Fulgencio Batista, el dictador que arrojó del poder a Prío Socarrás, fue un conocido iniciado que distribuía sortijas con la efigie de un indio a sus hermanos en el culto. ¿Y qué se dice de Fidel Castro? Aquí prefiero citar a Tad Szulc, uno de sus biógrafos de más reputación. Los comentarios que siguen se refieren a la noche del 8 de enero de 1959, cuando Castro pronunció en el campamento militar de Columbia, en La Habana, el discurso de la victoria.

Cuando terminaba de hablar, las luces que lo bañaban iluminaron un par de palomas blancas que de repente se habían posado en su hombro. Este asombroso simbolismo arrancó una explosión de «¡FIDEL!... ¡FIDEL!... ¡FIDEL!», mientras la noche era acariciada por los primeros colores del alba. Los cubanos son gentes que poseen poderosas supersticiones religiosas y espiritistas, tan antiguas como las tradiciones afrocubanas del tiempo de la esclavitud, y aquella noche de enero confirmó su fe: la paloma, en los mitos cubanos, representa vida, y ahora Fidel tenía su protección. Y en adelante había de ocurrir que cada vez que Fidel se dirigiera al pueblo, éste recordaría las palomas posadas en su hombro. La deificación de Fidel Castro en los días que siguieron a su victoria alcanzó a ser un fenómeno generalizado en Cuba, tan profundamente había tocado los corazones y las almas del pueblo. Pronto, la revista Bohemia publicaría un retrato del Máximo Líder de treinta y un años enormemente controversial, mostrando un halo a la manera de Cristo sobre su rostro barbado.

Pero además de simbolizar vida, la paloma blanca está ligada a Obatalá (Nuestra Señora de las Mercedes en la santería), el orisha más poderoso del panteón yoruba-cubano; de manera análoga a Júpiter, es el padre de numerosas deidades. Debido a su alta jerarquía, suele ser representado como una mano empuñando un cetro de plata, significando el más legítimo gobierno. Según Lydia Cabrera,¹⁹ Obatalá es el rey del mundo y de la humanidad, aquél que dio forma a los primeros seres humanos; es el más puro de los orishas y el reconciliador de las discordias; su color es el blanco. En el culto yoruba-cubano el brazo izquierdo representa, como dice Szulc, la fuerza y la vida. Por otra parte, en uno de los mitos fundacionales de origen efik —seguidos en las ciudades de La Habana y Matanzas por la secta Abakuá— aparece una paloma blanca en el momento de la primera ceremonia de consagración. Así, no es de extrañar que, para muchos creyentes, las palomas blancas significaran que Fidel Castro había sido escogido por Obatalá para regir los destinos de Cuba.

Para enfatizar aún más la importancia que todavía tienen las creencias afrocaribeñas en las estructuras de poder político, quisiera regresar al contexto sociocultural haitiano. Como se sabe, recientemente se ha resuelto un tanto el enigma del zombi.

Más aún, gracias a las investigaciones de Wade Davis,²⁰ hoy es posible apreciar las vastas implicaciones políticas y sociales del fenómeno conocido como zombificación. Tras documentar propiamente la zombificación de Clairvius Narcisse, Davis narra los resultados de sus contactos y entrevistas con varios *bocors* (hechiceros del vodú) de distintos puntos de Haití. Dirige su atención, en primer lugar, a los polvos que obran como veneno para convertir en zombi a una persona normal. La toxina más activa del compuesto —que lleva componentes de cadáveres humanos, lagartos, culebras, sapos, tarántulas, plantas urticantes, vidrio molido, etc.— es la tetrodotoxina, presente en la piel y en las entrañas de ciertos peces venenosos (mayormente de los géneros *Sphoeroides* y *Diodon*) que proliferan en las aguas antillanas. Esta toxina es tan poderosa que el hígado de uno solo de estos peces bastaría para matar a treinta y dos seres humanos.

La tetrodotoxina actúa sobre el sistema nervioso, produciendo parálisis total, pérdida del pulso y del ritmo respiratorio y un brusco descenso del metabolismo, síntomas que pueden ser interpretados con facilidad como los de la muerte. En todo caso, después de ser envenenado y enterrado el individuo, su cuerpo es exhumado y frotado con un antídoto. A continuación se le da a comer de una planta llamada *concombres zombie* (*Datura stramonium*), la cual produce confusión, desorientación y amnesia. Después de este proceso la persona queda convertida en zombi y es llevada a otro sitio del país para servir como «muerto vivo» en alguna faena agrícola.

Curiosamente, Davis no experimentó mayores problemas en obtener de los *bocors* las fórmulas de venenos y antídotos usados en el proceso de zombificación. Para ellos lo crucial no reside en los componentes químicos de los polvos y pociones, sino en los complejos rituales mágicos que rodean las fases de preparación y administración del veneno y el antídoto, así como la etapa de «resurrección». Sin ellos la zombificación no ocurriría. Resultará interesante para el lector que desconoce las prácticas del vodú el saber que hay dos tipos de zombi: uno espiritual (*zombi astral*) y otro material (*zombi corps cadavre*), al que me he referido arriba. En el primer caso el *bocor* captura la fuerza vital del individuo (llamada *ti bon ange*), la guarda en un recipiente y la usa de acuerdo a su conveniencia en asuntos de importancia cosmogónica. Según las creencias del vodú, nadie puede vivir sin su *ti bon ange*, de modo que al ser tomado éste por el *bocor* la persona muere. El segundo tipo de zombi, sin embargo, persigue un doble propósito: la captura del *ti bon ange* y la preservación del cuerpo vacío de su antiguo depositario, el cual es entregado por el *bocor* a terceros para que se beneficien de su trabajo. Por supuesto, el *zombi corps cadavre* es difícil de producir, pues requiere minuciosas y complicadas prácticas mágicas donde el menor descuido puede malograr el proceso o matar al individuo.

Pero lo que he comentado hasta ahora de las investigaciones de Davis no es lo más importante. ¿Qué motivos obran para que el *bocor* se preste a ejercer su oficio de tinieblas? La respuesta a esta pregunta constituye a mi modo de ver la parte más interesante de las revelaciones de Davis. Para empezar, si alguien es zombificado no es por azar ni para cumplir un acto privado de venganza. En realidad la zombificación es un castigo o, mejor, un

sacrificio del cual recibe provecho el grupo social. El zombi es un sacrificado (*sacré*). Se trata por lo general de alguien que ha perturbado el orden de la aldea o pueblo donde reside; un individuo que ha violado las reglas de conducta que rigen en la localidad. Esta transgresión puede o no constituir un delito de acuerdo con las disposiciones legales de Port-au-Prince; eso es irrelevante. Lo que importa en este caso es que haya atentado contra el orden de la tradición popular según los códigos vigentes entre el campesinado haitiano, es decir, los códigos del vodú en tanto forma de vida social. Estamos, pues, en presencia de un proceso «pagano» de justicia ajeno al sistema judicial establecido por la Constitución de Haití. Clairvius Narcisse, por ejemplo, se apropió de tierras que no le pertenecían, con perjuicio de su padre y de su hermano. Así, fue juzgado y condenado a ser zombi. ¿Por quién? Por el enorme poder del sistema de sociedades secretas llamadas Bizango. Una de estas sociedades —su lema común es Orden y Respeto de la Noche— juzgó a Narcisse en ausencia, lo halló culpable y lo castigó. A estas sectas secretas, cuyas prácticas son totalmente mágicas, como ocurre con la sociedad Abakuá en Cuba, pertenecen no sólo numerosos *mambos*, *bocors* y *houngans* sino además hombres y mujeres de variadas profesiones, incluso personas influyentes en la sociedad haitiana. Dentro de ellas, los afiliados se ordenan en una jerarquía de dignidades, digamos, «emperador», «rey» o «reina», «presidente» y también ministros de gabinete, diplomáticos y oficiales («general», «coronel», «capitán», etc.), constituyendo así una suerte de gobierno nocturno y secreto cuya estabilidad excede a la del gobierno oficial. Una vez al año, durante la Semana Santa, los miembros de las sectas locales se disfrazan y marchan en procesión por las aldeas, amonestando y amenazando a los que no siguen el patrón de conducta que la comunidad espera de ellos. Este tipo de carnaval se conoce con el nombre de *bande rara* y yo mismo lo he visto ocurrir entre los haitianos que se trasladaban a las regiones orientales de Cuba para emplearse en la zafra azucarera. Quiero decir con esto que las actividades de las sectas Bizango se manifiestan incluso entre los campesinos emigrantes, lo cual habla de su fuerte arraigo popular. Pero, como dije, tales sociedades no sólo comprenden a representantes del campesinado. Hay evidencias, por ejemplo, de que fueron controladas por los Ton-Ton

Macoutes en los tiempos de los Duvalier, y de que el mismo Papa Doc estaba muy cerca de sus más altas jerarquías. Todavía más, la caída del régimen de Jean-Claude Duvalier es atribuida al hecho de que éste perdiera el favor de las sociedades Bizango. Pensar que el presente gobierno haitiano ha terminado el poder ramificado de estas sectas, es desconocer la manera como juegan las dinámicas caribeñas. La red de poder sociocultural construida por tales sociedades es vastísima, y sus conexiones con las esferas políticas y económicas son firmes y numerosas. Téngase presente que fueron fundadas a finales del siglo XVIII y que su prestigio es enorme. Al igual que el zombi, no pueden desaparecer rápidamente del escenario social; sus prácticas mágicas, por inscribirse en las capas más profundas y decantadas del sistema cultural, no son fáciles de dismantelar. (Ver el capítulo 11 de este libro.)

En el caso concreto del zombi, es bueno señalar que no sólo se trata de una sombra patética presente en las realidades del vodú; el zombi es también parte de la tradición y de la manera de ser haitianas, es el *sacré* que garantiza —mejor que la ley copiada de Occidente— la vida de Orden y Respeto fijada por los antepasados. En resumen, el zombi no puede ser borrado ni arrancado en breve plazo de la superficie social de Haiti porque es cultura. Tampoco puede ser estudiado ni explicado propiamente por ningún discurso disciplinario, pues es el producto simultáneo de una toxina aislada científicamente por la psicofarmacología y de las manipulaciones y rituales más secretos de la magia y la etnobotánica; esto es, la paradójica conjunción de los esfuerzos de la ciencia y la hechicería. Pero, sobre todo, porque el zombi es también producto de la predisposición psicológica que porta el pueblo caribeño hacia cualquier forma de creencia tradicional, llámese ésta brujería, vodú, santería, palo monte, obeah o macumba. Como reconoce el mismo Davis, es muy posible que la zombificación sólo sea efectiva entre los haitianos, ya que ellos y sólo ellos poseen la predisposición cultural que hace posible el milagro.

En último término, todo caribeño sabe de un modo casi intuitivo que la única posesión segura que la resaca de la historia le ha dejado es su paradójica cultura. No es casual que en las artes y la literatura más sofisticadas del Caribe el llamado realismo mágico alcance su más

convinciente significación. Es posible que, con el tiempo, la importancia de las creencias afrocaribeñas quede confinada al ámbito cultural, de modo similar a lo que ocurrió en Occidente con el catolicismo romano. Pero a mi modo de ver ese momento no ha llegado para el Caribe.

UN LENGUAJE BAILABLE

En un párrafo suscito y elucidador de *La condición postmoderna*, Lyotard distingue entre las dos clases de conocimientos, de saber, a que he hecho referencia:

En primer lugar, el conocimiento científico no representa la totalidad del conocimiento; siempre ha existido de manera adicional, en competencia y en conflicto, con otra clase de conocimiento que llamaré narrativo [...] Con esto no quiero decir que el conocimiento narrativo puede prevalecer sobre la ciencia, pero su modelo está relacionado a ideas de equilibrio interno y de convivencia, junto a las cuales el conocimiento científico contemporáneo hace una pobre figura.

En principio acepto esta opinión. Pero ¿qué es exactamente lo que Lyotard llama conocimiento «narrativo»? Se trata de la forma de conocimiento propio de las sociedades no desarrolladas en el sentido epistemológico, teórico, tecnológico, industrial, imperialista, etc. Es decir, sociedades que llamé Pueblos del Mar en mi introducción, tal vez dejándome llevar por el hondo sentido primigenio que, genealógicamente, suscita provenir de lo marino: las lluvias torrenciales del Diluvio geológico y mitológico, los sedimentos salinos, el rayo y el trueno de la Creación, la primera proteína en el útero oceánico, el feto que flota en el suero fisiológico, el parto, la sociedad cosmogónica, Orehu, madre arahuaca de las aguas, Obatalá, el orisha-mar de los yorubas, las islas-plantaciones de la periferia, en fin... En todo caso, el discurso que explica el mundo según la modalidad Pueblo del Mar siempre ha existido, sólo que Occidente lo dejó irremisiblemente atrás después de un proceso que va desde los griegos hasta Gutenberg, cuya invención de la tipografía en 1440 marca el *point of no return*, puesto que, a través de ella, el discurso científico pudo propagar de manera efectiva, dentro de su propia transmisión, las «pruebas» que daban fe y certificaban su legitimidad.

He escrito «pruebas» para enfatizar la significación irónica que doy a la palabra: el discurso científico, para decir que la realidad no puede ser probada definitivamente, ha de suministrar pruebas últimas de que la realidad, es esto o lo otro dentro de un juego retórico de supuesta autenticidad. Claro, lo que cuenta no son las pruebas en sí mismas, ya que lo único que se puede probar es lo que no se sabe; lo que verdaderamente importa es la fábula de legitimación. Por otra parte, hay que concluir con Lyotard que todo conocimiento, tanto en Occidente como en los Pueblos del Mar, debe dar muestra de su competencia a través de una fábula de legitimación. Así las cosas, es fácil ver que es precisamente la modalidad retórica bajo la cual se conduce tal relato, es decir, su *praxis*, aquello que más separa el conocimiento de Occidente del saber de los Pueblos del Mar. Doy por seguro que todos estamos bien enterados de los requisitos —voz autorizada, hipótesis, prueba, discusión, consenso, etc.— que regulan el

relato de legitimación científica de Occidente. No estoy tan seguro, sin embargo, de que estemos de común acuerdo con respecto al procedimiento que siguen los Pueblos del Mar, puesto que éste ha sido observado por una vasta constelación de «voces autorizadas» con resultados muy variables y a veces divergentes (¿cómo conciliar a Lombroso con Spengler, problema que confrontó Ortiz?). En todo caso, lo que aquí interesa del conocimiento propio de los Pueblos del Mar es su relación con el ritmo. Partiré del criterio que expone Lyotard, es decir, un punto de vista posmoderno:

La forma narrativa sigue un ritmo; [...] las rimas infantiles son de este tipo, y formas repetitivas de la música contemporánea han tratado de recapturar o al menos aproximarse a ésta. Exhibe una sorprendente propiedad: como el metro toma precedencia sobre el acento, el tiempo deja de ser un soporte para la memoria para convertirse en pulsaciones inmemoriales que, en ausencia de una distinguible separación entre períodos, previene a éstos de ser enumerados consignándolos así al olvido [...] [La] colectividad que tenga en la narración su forma clave de competencia no necesita recordar el pasado. Encuentra la materia prima para mantener su vínculo social no sólo en el significado de los relatos, sino también en el acto de recitarlos. Podría parecer que los referentes de la narración pertenecen al pasado, pero en realidad siempre son contemporáneos al acto de recitarlos [...] Finalmente, no hay duda de que una cultura que dé precedencia a la forma narrativa, no tiene más necesidad de procedimientos especiales para autorizar sus narraciones que la que tiene para recordar su pasado. En un sentido, aquello que actualiza las narraciones son la gente misma: hacen esto no sólo para contarse ellos mismos, sino también para escucharse y recontarse a sí mismos y a través de sí mismos; en otras palabras, poniéndose en juego dentro de sus instituciones, asignándose a la vez los puestos de «narrados» y de diégesis así como el puesto de «narradores» [mis comillas].

Todo esto para decir que la práctica narrativa de los Pueblos de Mar es muy distinta a la del relato de legitimación de Occidente, pues en éste el problema de la legitimidad es el referente de un dilatado proceso de indagación, verificación y comentario, mientras que en aquélla el relato provee su propia legitimidad de manera instantánea, al ser emitido en presente por la voz rítmica del narrador, cuya competencia reside sólo en el hecho de haber escuchado el mito o la fábula de boca de alguien. No obstante, la explicación que da Lyotard es demasiado general para nuestro enfoque. Observemos brevemente las prácticas narrativas de los Pueblos del Mar que más influyeron en la cultura del Caribe; esto es, las del África negra y las de la India.

En el caso de la India habría que recordar que Siva, tercer dios del *trimurt* hindú, es una deidad danzante cuyos pasos y gestos interpretan los ritmos del universo, de la naturaleza, de la cosmogonía. Así, su danza eterna puede verse como un complejo texto —de hecho así lo ve la religión— cuyos signos son mensajes codificados que dejó a la humanidad para que pudieran ser leídos; esto es, una suerte de testamento codificado en la danza. De ahí la importancia que tienen en la danza ritual hindú —y aun en los bailes populares— los distintos ritmos percusivos y los numerosísimos visajes que ejecutan pies, piernas, talles, brazos, manos, dedos, cuello, cabeza, boca y ojos del *performer*. En el África negra la dependencia del ritmo es todavía mayor. Recuérdese la definición de ritmo que da Senghor (ver el primer capítulo); el ritmo es la «palabra eficaz». No se trata del ritmo *à la Western*, es decir, un significante desprovisto de significado; tampoco de la palabra común y corriente —la nuestra— que nunca llega a significar lo que desea significar.

Aquí se trata del Ritmo-Palabra. No es de extrañar entonces que los idiomas africanos sean tan rítmicos y sonoros que puedan ser imitados por el *dun-dun*, el «tambor que habla», cuyas membranas, de modo análogo a las bocinas de un gran sistema amplificador, hacen posible la comunicación de aldea a aldea sin que medie ningún código alfabético. Hay que aceptar el

hecho de que en África, al escuchar el *dun-dun*, cualquiera puede bailar el lenguaje.

En realidad, se puede decir que la cultura genérica africana ha sido codificada de acuerdo con las posibilidades de la percusión; es, sobre todo, una tupida jungla de sistemas de signos percusivos a cuyos ritmos y registros se vive social e interiormente. Cuando un yoruba baila la danza de Changó, por ejemplo, no sólo está bailando el lenguaje de los dioses; está, al mismo tiempo, creando a la deidad misma a través de la danza. El acentuado movimiento pélvico, propio de este baile ritual, remite simultáneamente al carácter erótico de Changó dentro del panteón yoruba, así como a sus atributos de guerrero: la doble hacha en forma de pelvis. También remite al color rojo, a la sangre, al fuego, a la ira, al placer, a la irreflexión, a la fiesta, al vino, a la transgresión, al incesto, al suicidio, incluso al plátano, la fruta fálica que constituye uno de sus alimentos preferidos. Más aún, la danza de Changó porta en sí misma el profuso ciclo de mitos, leyendas y proverbios que hablan de Changó, y cuyo fin en la cultura yoruba es doble: dotar al niño y al adolescente de ejemplos didácticos de lo que se debe y no se debe hacer de acuerdo con la tradición, y servir de referente al sistema adivinatorio del *diloggún*, basado en invocaciones y en sucesivas tiradas de *cauris* (tipo de caracol) sobre un tablero mágico; esto es, narraciones que sirven de referente en términos de pasado y de futuro a la vez. Pero, claro, la danza por sí sola valdría poco, puesto que lo que la hace posible es el toque de los tambores sagrados, en este caso el ritmo de Changó. Así, al individuo bailar Changó e incorporarlo a través del trance danzario al grupo de participantes, toma la posición de «lector», de «leído» y de «lectura» en lo que toca a Changó. Es fácil ver que al existir un número abundante de *orishas*, cada uno con su ritmo, y al interactuar éstos de modo permutativo en las saluciones y los *pataki* (narraciones míticas), la suma de este gran «libro» cosmogónico es una inextricable red rítmica a la que sólo se puede aludir por vía de un lenguaje percusivo profundamente complejo y elusivo. Partiendo de que, como vimos, la religión es algo que en el África tradicional permea todos los discursos, pienso que toda definición de la cultura africana que aspire a ser funcional no puede prescindir de dos palabras: polirritmo y meta-ritmo. Así, la práctica de legitimación inmediata

(tranhistórica) africana no sólo se confina a la narración polirrítmica del *griot*, o recitador —como parece sugerir Lyotard—, sino que se extiende por toda la superficie sociocultural con el resultado de que todo acto, todo enunciado, se refiere de alguna forma u otra a un sistema de *ritmos-langue* que subyace en todo, que precede a todo, que se localiza en la misma raíz de los procesos y las cosas y los seres humanos.

Pero eximir a Occidente del ritmo, como hace Lyotard, no me parece correcto. Si el conocimiento científico no sólo coexiste con la música, sino que al mismo tiempo la incluye en tanto disciplina (la musicología), en tanto tecnología (ingeniería de sonido, producción de instrumentos musicales, reproducción a través de ediciones y grabaciones) y en tanto institución (el conservatorio, el teatro, la orquesta filarmónica, etc.), debe ser por algo. Entonces, ¿cómo distinguir un ritmo occidental de un ritmo africano? Yo diría que, básicamente, el primero es un producto residual, domesticado y sistematizado por la historia de Occidente. Por supuesto que en un tiempo no era así, pero fue vaciado de significación cosmogónica y social durante el proceso europeo de cristianización política. De ahí que, ya silenciado su peligroso ruido pagano y convertido en simulacro de lo que una vez fue, sus signos quedaran sujetos a un reducido número de retóricas —música, baile, poesía— que prefijaban sus diferencias, haciéndolas tan previsibles que en adelante pudieron escribirse en la pauta musical de acuerdo con la notación y las convenciones al uso. El ritmo africano, sin embargo —como vimos—, no se puede escribir con la notación convencional; es ubicuo, fluido, interior y exterior, y responde a una poética simbólica como las sociedades de donde procede; su discurso en presente porta la ley, el mito, la historia y la profecía del grupo; es el intento inmemorial de capturar lo cosmogónico con lo ontológico y lo social, y es, en sí mismo, el sacrificio ritual (no su simulacro) para olvidar pasadas, presentes y futuras violencias.

Pero, claro, es mucho más que eso: se encuentra en toda posible actividad humana y puede ser bailado al escucharse la naturaleza. De ahí que para Senghor el ritmo africano sea «la palabra eficaz», y que para Lyotard el relato rítmico de los Pueblos del Mar esté relacionado con «ideas de equilibrio interno y de convivencia, junto a las cuales el conocimiento científico contemporáneo [es decir, su ritmo] hace una pobre figura». En

resumen, para los Pueblos del Mar, antes del Ritmo estaba el Caos; después de él, el Orden; sólo que con el tiempo, en Occidente, tal Orden comenzó a ser visto como Des-Orden. '

CONOCIMIENTOS EN FUGA

Para el lector del *Contrapunteo* es evidente que la presencia del tabaco y el azúcar en el texto no se refiere exclusivamente a estos productos en el sentido estrecho de la palabra.²³ Tabaco y azúcar tienen un valor metafórico que remite también, entre otros muchos significantes, al mito y a la historia, al negro y al blanco, al esclavo y al plantador, al arte y a la máquina, a la pequeña propiedad rural y al latifundio, al cultivo intensivo y al cultivo extensivo, a la calidad y a la cantidad, al capital nacional y al capital extranjero, a la criollez y al cosmopolitismo, a la independencia y a la dependencia, a la diversificación agrícola e industrial y al monocultivo y la monoproducción, a la soberanía y a la intervención, al discurso de poder y al discurso de resistencia, al deseo y a la represión, a lo revolucionario y a lo reaccionario, a la convivencia y a la violencia... Como es fácil ver, tabaco y azúcar se refieren, además, a las fábulas de legitimación propias de los Pueblos del Mar y de Occidente. Por ejemplo, dice Ortiz, subrayando el carácter ritual del tabaco: «En el tabaco hay siempre algo de misterio y sacralidad. El tabaco es cosa de gente grande, responsable ante la sociedad y los dioses. Fumar el primer tabaco [...] es como un rito de *passage*, el rito tribal de iniciación» (p. 20); o bien: «En el fumar de un tabaco hay una supervivencia de religión y magia. Por el fuego lento que lo quema es como un vehículo expiatorio. Por el humo ascendente hacia los cielos parece evocación espiritual. Por el aroma, que encanta más que el incienso, es como un sahumero de purificación» (p. 25). También enfatiza la idea de armonía social y la presencia de un deseo de conjurar violencia, cuando dice: «Fumar en la misma pipa, aspirar el rapé de una misma tabaquera, brindarse mutuamente cigarros, son ritos de amistad y comunión como beber de un mismo vino o partir un mismo pan. Así es entre indios de América, blancos de Europa y negros de África» (p. 21).

El relato del azúcar, sin embargo, es bien distinto:

La economía del azúcar fue desde sus inicios siempre capitalista, no así la del tabaco. Así lo apreciaron exactamente, desde los primeros días de la explotación económica de estas Indias Occidentales, Colón y sus sucesores en el poblamiento (p. 50).

También observa Ortiz, al aludir al tipo de ritmo inscrito en el relato capitalista del azúcar, que

en la producción azucarera todo está metrificado, casi siempre por standards de valor universal [léase occidental o científico]: medidas de superficie para los cañaverales, de peso para las cañas y los azúcares, de presión para los trapiches, de vacío para bombas y tachos, de capacidad para los guarapos y las melazas, de calor para los hornos y los hervores, de viscosidad para los puntos en las cristalizaciones, de luz para las polarizaciones, de mermas para los transportes, de algebraica proporción para las extracciones, los rendimientos y la economía de cada trámite del proceso agroindustrial, según los análisis de una prolija contabilidad (p. 40).

Así, el tabaco es el carnaval, la palabra-ritmo, el sacrificio ritual, la danza sagrada, el tambor que habla y une, la posibilidad de bailar el lenguaje, la sensualidad inmediata; es el reino del Don Carnal del *Libro de buen amor*, el territorio del arte, de la imaginación y de lo poético; es el supersignificante que remite a las tradiciones más antiguas de África, Asia, América y Europa. Por otra parte, el azúcar alude al ritmo binario de la ley y de la norma, de la jerarquía patriarcal, del conocimiento científico, del castigo y la disciplina, del superego y la castración; es el espacio de la Quaresma del *Libro de buen amor*, el espacio de la producción y la productividad, de la regla y la medida, de la ideología y del nacionalismo, de la computadora que habla y separa; es, sobre todo, el significante que se propone como centro, como origen y destino fijo, para el significante del Otro.

No obstante, como he dicho, para Ortiz lo caribeño no reside sólo en el tabaco o en el azúcar, sino en el «contrapunteo» del tabaco y el azúcar. Mediante esta singular proposición, Ortiz evade caer en la trampa de la

oposición binaria y establece —a diferencia de la estrategia de la modernidad— una relación que nos parecería ser de orden posmoderno. Tal relación, ya apuntada, merece un segundo comentario.

Para empezar, Ortiz acude al término «contrapunteo», el cual nos remite a la música barroca, es decir, a una arquitectura sonora de carácter excesivo y acéntrico.²⁴ Pero, en concreto, nos refiere a una forma musical según la cual las voces no sólo se enfrentan una a la otra, sino que también se superponen una sobre la otra y a la vez se despliegan una tras la otra, paralelamente, interactuando entre sí en una fuga perpetua. Hablo, por supuesto, de la forma *fuga*, en este caso interpretada por las voces del tabaco y el azúcar, o más bien por sus valores metafóricos. Estas voces, al igual que en el sistema de la fuga, no tienen la misma significación. La voz A (Azúcar), la segunda que entra a cantar, intenta dominar sobre T (Tabaco), la que inició el tema. Obsérvese que si existe la fuga es sólo por la presencia de la segunda voz; es ella la que genera propiamente el contrapunto y la que lo hace posible en tanto género polifónico. Puede decirse entonces que A porta una *praxis* o mecánica de carácter técnico que no posee T. Pero, como dije, sería un error pensar que T y A se relacionan sólo en un sentido antagónico o excluyente. Yo diría que lo hacen, también, en un sentido complementario y diacrónico, de interdependencia mutua que recuerda la complejidad de las relaciones de poder. En el ejemplo de fuga que establece el *Contrapunteo*, tal relación sugiere un *interplay* económico-social de carácter genealógico; en el sentido de que primero fue la Madre (modo de producción de la sociedad «primitiva») y luego el Padre (modo de producción capitalista). De ahí que Ortiz, al referirse al relato científico del azúcar, hable del gran poder económico-social que acumula el ingenio:

El central moderno no es una simple explotación agraria, ni siquiera una planta fabril con la producción de sus materias primas al lado; hoy es todo «un sistema de tierras, máquinas, transportes, técnicos, obreros, dineros y población para producir azúcar»; es todo un organismo social, tan vivo y complejo como una ciudad o municipio, o un castillo baronial con su comarca enfeudada de vasallos, solariegos y pecheros. El latifundio no es sino su base territorial, su masa afincada. El ingenio está

vertebrado por una económica y jurídica estructura que combina masas de tierras, masas de máquinas, masas de hombres y masas de dinero, todo proporcionado a la magnitud integral del enorme organismo sacarífero (p. 53).

Al hablar del tabaco, sin embargo, Ortiz descarta toda alusión a su medida de poder capitalista, caracterizándolo sólo en términos de prestigio; se trata pues de un prestigio sin poder económico, el prestigio viejo y secreto de las madres de los ríos, de la veta madre, de la tierra madre, de la lengua madre; esto es, un prestigio vaginal, húmedo, vegetativo; el prestigio de Gea, de Isis, de la Señora de las Plantas. Para Ortiz el tabaco es humo y *humus*, ceniza telúrica, palabra taina, aroma sagrado, y nunca deja de estar en las manos del behíque que una vez lo sostuvo. Ahí radica su inderrotable prestigio ante el poder rastacuero del azúcar, el poder del «nuevo rico», del burgués que se hace pasar por gentilhomme. Lo cubano sólo puede ser «lo mejor del mundo» en términos de tabaco, no de azúcar, puesto que la calidad del azúcar, ya sea refino o mascabado, es pareja en todo el mundo.

Es proverbial en todas las gentes que Cuba es la tierra del mejor tabaco del mundo [...] El tabaco habano es el prototipo de todos los demás tabacos, que lo envidian y se esfuerzan por imitarlo. Esta opinión es de vigencia universal [...] Es tan asegurada la universalidad de la fama del tabaco de La Habana, que el vocable habano ha pasado al vocabulario de todos los pueblos civilizados no tan sólo de su primera acepción de «natural de La Habana», sino para significar «el mejor tabaco del mundo» (pp. 431-433).

Queda claro entonces que en el contrapunto que Ortiz compone, la relación entre las fábulas del tabaco y del azúcar no involucra una paridad, ni tampoco una síntesis derivada de la contradicción tesis/antítesis, sino otro tipo de diferencia; específicamente, la diferencia que hay entre *poder* y *prestigio*, entre historia y mito, entre máquina y mano, entre Revolución Industrial y Revolución Agrícola, entre producción en serie y artesanía, entre computadora y tambor. Se trata de voces que provienen de distintos centros

de emisión, de distintos momentos y discursos, y que coexisten una junto a la otra en una relación compleja y crítica, imposible de clarificar del todo.²⁵

En las últimas páginas del «Contrapunteo» (p. 88), Ortiz da cuenta de la naturaleza de esta singular relación, pues, a través de un consciente tropo irónico —el texto «debiera acabar como los cuentos de hadas»— el tabaco y el azúcar contraen matrimonio y conciben el «alcohol». Este nuevo sonido, lejos de constituir un elemento estable, es un sistema de diferencias en sí mismo y forma lo que Ortiz llama la «Trinidad cubana: tabaco, azúcar y alcohol». Así, en un momento dado tendríamos un sonido resultante que no podría prescindir de los dos primeros, y sin embargo no es ninguno de ellos, sino una diferencia de ellos. Ninguno de estos sonidos podría existir por sí solo dentro de la fuga o de cualquier sistema polifónico; ninguno de ellos es una unidad irreductible dentro del contrapunto; forman entre sí un conjunto armónico de cantos y contracantos que se despliegan, oponiéndose, aliándose, yuxtaponiéndose y persiguiéndose, hasta que sobrevenga el final de la pieza, final siempre arbitrario en el género fuga.

Pienso que un filósofo posmoderno, al leer el *Contrapunteo*, no tendría inconveniente en aceptar esta forma dialógica a lo Bakhtin, cuyo resultado (su «alcohol») sería no sólo la música polifónica sino cualquier pieza literaria que exprese una pluralidad carnavalesca de voces. Su sistema de diferencias pone en entredicho la consistencia de la oposición binaria, y se remite genealógicamente no a algún metarrelato económico-social del pasado, sino al *Libro del buen amor*, un texto ficticio y acéntrico. En el sentido retórico, habría que concluir que el *Contrapunteo* cumple otro canon importante de la posmodernidad, puesto que su relato de competencia se legitima por su propio valor paralógico, por su significación en tanto nuevo e inesperado movimiento dentro del discurso de las ciencias sociales. Además, hay que concluir que el *Contrapunteo* provee un espacio infinito de coexistencia; esto es, donde el significante jamás es «uno», ya que lo que escuchamos (leemos) es la superposición siempre incompleta de voces que marchan *ad infinitum*. Finalmente, tenemos también el hecho indiscutible de que Ortiz, como vimos, se ve a sí mismo como un escritor, no como un «autor» de textos.

Pero, al mismo tiempo, pienso que el hipotético filósofo posmoderno cuya opinión hemos solicitado quedaría confundido al escuchar la fuga que propone el *Contrapunteo*. Más aún, es posible que niegue su validez formal en tanto fuga. Esto podría resultar así porque, si bien quedaría bien impresionado con su sistema de diferencias y con el alarde de promiscuidad ideológica y multidisciplinaria que despliega su texto, no podría conjugar simultáneamente el relato epistemológico del azúcar con el mito cosmogónico del tabaco. Y es que en el cuadro de promiscuidad generalizada que ofrece Ortiz aparecen las creencias africanas junto con la rumba, el carnaval y el teatro de los negros, como formas de conocimiento tan válidas como las propias del conocimiento científico.

En favor de la previsión de Ortiz, habría que decir que el título completo del *Contrapunteo* establece diferencias hacia cualquier otro tipo de contrapunteo, ya proceda éste de la tradición polifónica europea como de la tradición polirrítmica africana. Recuérdese que el adjetivo que define y nacionaliza al *Contrapunteo* es el de *cubano*, léase *caribeño*. Así, la pregunta inicial de cómo leer lo Caribeño desde Occidente la responde Ortiz con el mismo *Contrapunteo*; un modelo que alguna vez fue el de la modernidad y «algo más y algo menos», que ahora es el de la posmodernidad y «algo más y algo menos» y que mañana será el de la posposmodernidad y «algo más y algo menos». Quiero decir con esto que, tanto desde el lenguaje tradicional como desde el lenguaje científico, la fábula de legitimación caribeña siempre ha sido, es y será, a la vez, excesiva e insuficiente; nunca podrá desprenderse del todo de los ritmos rituales de los Pueblos del Mar que contribuyeron a su fundación, ni tampoco alcanzará a asimilar del todo los ritmos científico-tecnológicos que el capitalismo introdujo, como dice Ortiz, a través de «Colón y sus sucesores en el poblamiento». En otras palabras, el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* habla de que lo Caribeño no debe ser buscado ni en el tabaco ni en el azúcar, sino en el contrapunto del mito de los Pueblos del Mar y el teorema de Occidente, cuyo sonido, según Ortiz, sugiere «fuego, fuerza, espíritu, embriaguez, pensamiento y acción» (p. 88), atributos que al final significan todo y nada.

5

CARPENTIER & HARRIS: EXPLORADORES DE EL DORADO

Años atrás, en su conocido ensayo «Problemática de la actual novela latinoamericana», Alejo Carpentier rechazaba para nuestra narrativa el modelo de construcción de la novela naturalista francesa de fin de siglo, en tanto que «escoger un ámbito determinado, documentarse acerca de él, *vivirlo* durante un tiempo, y ponerse a trabajar a base del material reunido».¹ Y a continuación agregaba:

La debilidad de este método está en que el escritor que a él se acoge confía demasiado en su poder de asimilación y entendimiento. Cree que con haber pasado quince días en un pueblo minero ha entendido todo lo que ocurría en ese pueblo minero. Cree que con haber asistido a una fiesta típica ha entendido los móviles, las razones remotas, de lo que ha visto [...] No pretendo insinuar con ello que nuestros novelistas carecen de cultura suficiente para establecer ciertas relaciones de hechos ni para alcanzar ciertas verdades. Pero lo que sí afirmo es que el método naturalista-nativista-tipicista-vernacular aplicado, durante más de treinta años, a la elaboración de la novela latinoamericana nos ha dado una novelística regional y pintoresca que en muy pocos casos ha llegado a lo hondo —a lo realmente trascendental— de las cosas (p. 11).

Podría pensarse que Carpentier excluía sus obras de este pronunciamiento crítico. Pero no es así. Sus reparos iban también, expresamente, contra su primera novela, *¡Ecue-Yamba-0!* (1933): «... al cabo de veinte años de investigaciones acerca de las realidades sincréticas de Cuba, me di cuenta de que todo lo hondo, lo verdadero, lo universal, del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera del alcance de mi observación» (p. 12).

Salta a la vista que estos reparos igualmente obrarían contra su segunda novela, *El reino de este mundo* (1949), nacida tras una corta visita a Haití en 1943. También obrarían contra una de sus novelas mayores, *Los pasos perdidos* (1953), cuya factura, como se sabe, estuvo vinculada a la de *El libro de la Gran Sabana*, texto inconcluso en que Carpentier pensó plasmar las experiencias acumuladas en una excursión aérea sobre el alto Caroní y la región del Roraima (1947) y un breve recorrido por el Orinoco (1948).² Así, *Los pasos perdidos* no sólo comparte la temática de la selva con novelas como *La vorágine* y *Canaima*, sino también sus modelos de construcción, derivados en gran medida de la novela naturalista francesa.

Es interesante observar cómo Carpentier, en su crítica, parece aludir directamente a *Los pasos perdidos*. Al censurar la superficialidad de la llamada «novela de la selva», dice: «Conozco a muchos de sus autores. Sé cómo reunieron su ‘documentación’. *Alguno hay que ha escrito una novela de la selva asomándose a ella durante un par de días*» (p. 12). Las palabras que he subrayado se refieren probablemente a sus propias «exploraciones» selváticas, las cuales fueron recibidas con burla por algunos escritores de Caracas.³

Pero lo que resulta inesperado en el ensayo de Carpentier es que el método que propone a continuación es el del «viaje a la ciudad», a la manera de los recorridos de Joyce por las calles de Dublín. Esto es, después de cancelar la estrategia que le sirviera para escribir sus tres primeras novelas y, de paso, para alcanzar su noción de «lo real maravilloso», nos sugiere ahora tomar la ruta del viaje urbano que él mismo siguiera en su cuarta novela, *El acoso* (1956).

Llegado a este punto, resulta claro que el ensayo de Carpentier parte de una reflexión sobre sus propias experiencias de viajero/novelistas. Pero ¿es

una verdadera solución tal viaje a través de la ciudad? Veamos la conclusión de Carpentier:

Dos años había vivido yo en Caracas y aún no entendía a Caracas. Para entender a Caracas no basta con pasear sus calles. Hay que Vivirla, tratar cotidianamente durante años, con sus profesionales, sus negociantes, sus tenderos; hay que conocer a sus millonarios, tanto como a las gentes que viven en sus míseros cerros', hay que saber de los rejugos de la clase castrense; hay que haber visitado el viejo palacio de Miraflores, descubriéndose, con asombro, que su decoración interior [...] es obra de Vargas Vila (pp. 12-13).

Así, la ciudad resulta tan inaccesible como la selva, si no lo es más, cosa que el mismo Carpentier reconoce: «... nuestras ciudades, por no haber entrado aún en nuestra literatura, son más difíciles de manejar que las selvas o las montañas» (p. 12). Esto —siguiendo la línea de razonamiento de Carpentier— cerraría también las puertas al método del cual surgió *El acoso*. Entonces, ¿qué queda? Un último intento:

Dejar los personajes en libertad, con sus virtudes, sus vicios, sus inhibiciones [...] partiéndose de la verdad profunda que es la del escritor mismo, nacido, amamantado, criado, educado en el ámbito propio [lo cual descarta el método de El siglo de las luces (1962), su última novela en esa fecha), pero lúcido únicamente a condición de que desentrañe los móviles de la praxis circundante. Praxis que, en este caso, se identifica con los contextos de Sartre. Contextos que cabe enumerar aquí, aunque la enumeración tenga mucho de Catálogo de Naves, de Catálogo de Caballos de la Conquista (p. 19).

No obstante, pronto leemos que la adopción del método sartreano cuyos «contextos» —políticos, económicos, culturales, etc.— ridiculiza un tanto Carpentier al compararlos con catálogos atrabiliarios tampoco conduce a la definición veraz de la realidad latinoamericana. Lo que ocurre —concluye Carpentier— es que las gentes de nuestras tierras aún no han cuajado y se hallan todavía «en espera de una síntesis —aún distante, situada más allá del

término de las vidas de quienes ahora escriben» (p. 19). De modo que, para Carpentier, la problemática de nuestra novela reside afuera de ésta, es decir, en sus referentes latinoamericanos. El problema se resolvería en algún momento vago del futuro, cuando las dinámicas caóticas de nuestro espectro sociocultural se ordenen en una «síntesis» que pueda ser leída, interpretada y representada textualmente por los escritores latinoamericanos y caribeños.

EL VIAJE AL ALLÁ

Naturalmente, hoy resulta fácil concluir que Carpentier —al menos en 1964, fecha de su ensayo— seguía un criterio erróneo al enjuiciar nuestra novela e incluso su propia obra. En los años inmediatos estallarían el *boom* de la llamada «nueva narrativa latinoamericana», echando por tierra su pesimismo. No hubo que aguardar por la improbable síntesis sociocultural que él situaba «más allá del término de las vidas de los que ahora escriben», para que se produjera en la América Latina y en el Caribe una novelística de primerísima calidad que hallaría numerosos lectores en todo el mundo. Hay que convenir que si entendemos que una novela dada merece un adjetivo, digamos la etiqueta de infame, subversiva, tremenda, cursi (son opiniones que solemos emitir), lo hacemos a través de criterios que no entran a juzgar su autoridad referencial en términos antropológicos o sociológicos, como proponía Carpentier. En la actualidad se da por sentado, de modo más o menos general, que no hay razones de peso para subordinar el lenguaje de la novela a algún otro lenguaje. Las épocas del metadiscurso racionalista, de los titánicos sistemas propios del romanticismo y de la manía pseudocientífica del pensamiento positivista parecen cada día más lejanas. Para mí resulta suficientemente claro, como dije en el capítulo anterior, que una parte del mundo comienza a dejar atrás la llamada «modernidad» y se adentra en una nueva e imprevista era que se define como «posmoderna», justamente en términos de una actitud de incredulidad con respecto a la vigencia de cualquier metadiscurso.⁴ En ese sentido, a muchos nos resulta hoy banal buscar la legitimación del discurso de la novela por vía de referirlo a alguna de las grandes fábulas filosóficas, económicas o sociológicas del pasado. Estamos en los tiempos del *blow up*. Los términos

«unidad», «coherencia», «verdad», «síntesis», «origen», «legitimidad», «contradicción dialéctica» y otros semejantes se desmantelan en el silencio de las computadoras y de los laboratorios postindustriales mediante la operación de cuadrricularlos y ampliar luego cada cuadrícula como si fueran fotografías. Se alcanza un punto en que la representación «original» se deshace —siempre se deshace—, y entonces se procede a escrutar los dispersos granos de color, sus regularidades ocultas y, sobre todo, las de los espacios vacíos que separan a estos granos; esto es, la nada. Todo parece volverse ficción, juego, experimentación. Para muchos, es el signo de una nueva época.

Es evidente, por otra parte, que todo libro de viajes, género muy anterior a la novela que fundara Heródoto con sus *Historias*, parte de un modelo cercano al que sistematizó la novela naturalista francesa. Es evidente también que notables trotamundos como Marco Polo, Colón, Pigafetta, «confiaron demasiado en su poder de asimilación y entendimiento», como dice Carpentier. Sin embargo, los hondos problemas semiológicos que encontraron en sus travesías y aventuras no han restado lectores a sus obras, las cuales no sólo alcanzaron vigencia en algún lugar del pasado, sino que todavía hoy, a través de una lectura próxima a la de la novela, las disfrutamos con curiosidad y placer.

El libro de viajes actual no ha perdido el encanto que tuvo su predecesor de antaño. Tomo como ejemplos los relatos de Cousteau y las abundantísimas reconstrucciones de las jornadas de los antiguos peregrinos, de las caravanas transcontinentales, de los misteriosos navegantes que poblaron islas desiertas, de los grandes exploradores y conquistadores del pasado. Igualmente, sigue interesando el texto que intenta descubrir por medio del viaje al ser que habita una zona cultural distinta a la nuestra, una sociedad «otra». Entre los numerosos libros de estos viajeros de hoy, quisiera detenerme en uno, más que nada por las relaciones que establece con el ensayo de Carpentier que hemos visto. Hablo del libro donde Roland Barthes narra su visita al Japón. Dice Barthes en una suerte de breve prefacio que aparece bajo el título «Allá» («*Là-bas*»):

Si quisiera imaginar una nación ficticia, pudiera darle un nombre inventado, tratarla abiertamente como un objeto novelístico, crear una nueva Garabagne, de manera de no comprometer a ningún país real [...] Pudiera también —aunque en modo alguno pretendiendo representar o analizar la realidad— aislar en algún lugar del mundo (allá) un cierto número de formas (un término empleado en lingüística), y a partir de estas formas construir deliberadamente un sistema. Es este sistema lo que llamaré: Japón.

Podríamos decir que Barthes se ha curado en salud al establecer de antemano las enormes limitaciones de su texto a los efectos de describir, representar o comentar propiamente la sociedad japonesa actual. Creo, sin embargo, advertir otras intenciones en las palabras de Barthes, tal vez un irónico comentario deconstructivista. Si nos acercamos a su noción «*allá*», vemos que ésta intenta re-velar la experiencia del viajero que salta fuera de *su* espacio para caer en el espacio del Otro, cuyos códigos presupone que no puede descifrar. La noción reclama una paradoja: que el viajero «lea» los signos de este espacio sociocultural distinto al suyo, opacos para él, y que, tomando de aquí y de allá, se forme juicios sobre el mismo. Estos juicios, después de ser articulados con toda deliberación, constituirán un nuevo sistema, necesariamente ficticio, que el viajero tratará de narrar a través de un vehículo que se presta a toda suerte de complicidades y manipulaciones pero que, en un final, no conduce a otro sitio que a sí mismo: la escritura.

La noción «*allá*» encierra la siguiente ironía: da igual que el viajero *sepa* que no sabe o que *no sepa* que no sabe el código del Otro. En el primer caso el texto resultante podría ser una deconstrucción de sí mismo —como lo es el de Barthes—, y en el segundo caso será un texto que, ingenuamente, pretenderá erigirse en representación del sistema del Otro. Esto es, en ninguno de los casos el informe del viajero comunicará una imagen virtual del referente. Y esto no sólo porque su lectura ha sido necesariamente equívoca, sino también, sobre todo, porque la consecuencia de ella ha sido un *texto*, es decir, un significante insuficiente para significar al Otro. De ahí que Barthes proponga en primer término «imaginar una nación ficticia» y «tratarla abiertamente como un objeto novelístico». En el fondo da igual, puesto que «*allá*» obra sobre toda posible escritura sin exclusión de géneros y retóricas. En efecto, tanto el reportaje como la crónica, la relación, el libro de viajes, la carta, el diario, la biografía, la historiografía, en fin, la novela, se hallan a una distancia irreparable, *allá*, de las puertas del Otro; o como concluye Carpentier en su lúcida inocencia: «más allá del término de las vidas de quienes ahora escriben».

Recuerdo el texto de una empinada señora inglesa, una tal Mrs. Houston, que viaja a La Habana hacia 1840. En su libro afirma enfáticamente que las frutas cubanas son nauseabundas, aunque jamás condescendió a probarlas. Su juicio radical se basaba en que, además de comerlas las personas del lugar, las comían los puercos. Es justo ahí, en esa lectura obviamente equívoca, donde reconocemos a Marco Polo, a Colón; también al Quijote. Pero en última instancia no estamos en mejor posición que ellos. Para ellos, para nosotros, el sistema del Otro siempre estará *allá*, puesto que el acto de su lectura supone a su vez el acto, consciente o no, de proyectar *nuestra* significación hacia el significante en fuga del Otro, llámese éste Japón, América, El Dorado, mito, novela... En resumen, Barthes nos advierte que su libro de viajes será tan arbitrario, tan ficticio, tan *suyo*, como cualquier otro que se hubiera escrito o se escribiera. Hay que convenir en que este singular atributo da forma a una incertidumbre nada reciente, ya visible, por ejemplo, en la aporía de Aquiles y la Tortuga: la meta —el significado del Otro, la suma total del movimiento de todas sus significaciones— se halla en un punto siempre inalcanzable, al borde del infinito, *allá*, en un espacio que se desplaza continuamente del acá al allá, de lo posible a lo imposible.

EL CAMINO DE PALABRAS

La perplejidad del escritor que viaja con lucidez al mundo del Otro, la desazón de nombrar deliberadamente lo que sabe que reside fuera de sus posibilidades, marca de alguna manera su escritura. Pienso que Carpentier —cuya única limitación fue entender a nuestra novela como inmadura sin caer en la cuenta de que toda novela, todo texto, es por fuerza inmaduro, y que tal regularidad nada tiene que ver con su calidad estética— es uno de los grandes autores contemporáneos en cuyos textos esta tensión del *allá* se hace más manifiesta. Atrapada su biografía entre Europa y América, se acerca a las islas y selvas de una manera que recuerda a la de Moisés ante la Tierra de Promisión, incluso a la del Colón de su última novela;⁶ esto es, como «descubridor» de un mundo *suyo* que ha sido ya preconcebido, ya pensado, ya imaginado, ya deseado por Europa. Su estilo barroco más representativo —fórmula que probó ser muy eficaz para romper con el naturalismo nativista

— tiene su origen casi confeso en el espacio delimitado por la exigencia propia de reencarnar una suerte de «Adán nombrando las cosas» (p. 39) y, del otro lado, la inquietante certidumbre de que la pérdida de *su* Paraíso había acarreado también el castigo de olvidar el verdadero nombre de las cosas. No debe verse en el barroco carpenteriano una voluntad de ornamentación; tampoco una evasión o una ruptura desinteresada con el criollismo. Para Carpentier la realidad americana, incluso la cubana, es sólo parcialmente suya. En su discurso descriptivo, ya sea de índole ensayística (como *La ciudad de las columnas*) o de ficción (como *Los pasos perdidos*), hay mucho del estupor del viajero que se presta a sitiar la ciudadela del Otro. Tal estado de ánimo lo lleva, recuérdese, a elaborar su noción de «lo real maravilloso» después de su contacto con los códigos des-ordenados de Haití. Pero, sobre todo, lo impele a nombrar cosa tras cosa a modo del explorador que marca señales, para no extraviarse, en los troncos de los árboles que va dejando atrás de sus pasos. El barroco de Carpentier es revolucionario en tanto que asume su propia marginalidad formal, pero al mismo tiempo es un derrotero; la representación textual del laberinto que lleva al centro huidizo de su Otridad caribeña; es el hilo de Ariadna que, por haber sido tendido (nombrado), puede franquearle el camino de retorno al lado de *acá* de su deseo (Europa) después del viaje fallido al lado de *allá* de éste (América). Pero, claro, al fin y al cabo hijo también de América, Europa tampoco puede ser su destino final, y su deseo de identidad oscilará siempre entre los aspectos de Juan el Romero y Juan el Indiano, entre el Musicólogo y Rosario, entre Víctor y Sofía, entre el Arpa y la Sombra. Su barroco no es el metalenguaje desaforado y turbulento de la voluta; es vectorial, metonímico, una suma lineal de agregados; es la constancia de su ruta existencial, de su oscilación pendular entre dos mundos; es, sobre todo, el Camino de Palabras que intenta comunicar a Europa con América, a *su* Europa con *su* América en tanto Otridad. Ciertamente que es un camino que puede abrirse a la aventura (como el discurso retrógrado y mágico de *Viaje a la semilla* —el cual observaremos de cerca más adelante— o los viajes de los protagonistas de «El Camino de Santiago», «Semejante a la noche», *Los pasos perdidos*, *El acoso* y *Concierto Barroco*), pero al final siempre se regresa, como Colón, al punto de partida, a la antesala del laberinto, al lado

seguro, estadístico si se quiere, que linda con la senda engañosa que conduce al caos. El viaje a su Otridad caribeña tiene algo de riesgo calculado, y en este elemento de cautela, propia de Ulises y de Teseo, tal vez radique la diferencia entre su barroco y el de otros escritores del Caribe, digamos Lezama Lima, García Márquez, Sarduy, Cabrera Infante, Arenas, el olvidado Enrique Bernardo Núñez o el guyanés Wilson Harris, cuya obra comentaré en breve.

Claro está, el Camino de Palabras entre Europa y América resulta más confiable si se tiende de modo paralelo a la travesía de algún prestigioso explorador. Esta precaución lleva a Carpentier a adoptar, a manera de cartografía y útiles de navegación, la retórica autorizada de aquéllos que lo precedieron. Así, *El reino de este mundo* debe bastante a las observaciones de Moreau de Saint-Méry; *El siglo de las luces* a la perspectiva científica y política de Humboldt; *El arpa y la sombra* a los papeles de Colón, y *Los pasos perdidos* al libro de Richard Schomburgk sobre la Guayana.⁷ Aquí me interesa detenerme en este último caso. Como se ha demostrado, *Los pasos perdidos* no sólo incluye versiones de varios pasajes del libro de Schomburgk, sino también apropiaciones de su actitud semántica ante una naturaleza no sistematizada, no del todo comprensible.⁸ Carpentier desea que el texto de su novela tenga garantizado el viaje de regreso, y, para ello, en vez de acudir a metáforas demenciales que lo extraviarían irrecuperablemente en el laberinto que circunda al Otro, opta por reinventar la selva por la vía de la reelaboración del lenguaje romántico de Schomburgk.

Pero, ¿por qué Schomburgk y no Humboldt, sobre todo si se tiene en cuenta que el recorrido de Carpentier por el Orinoco fue parte del viaje de Humboldt y no del viaje de los hermanos Schomburgk? Coincido con González-Echevarría en que el texto de Richard Schomburgk —no así el de su hermano Robert—⁹ es mucho más literario que el de Humboldt,¹⁰ y por tanto un modelo de retórica más conveniente a *Los pasos perdidos*. Pero hay algo más. Para Humboldt la naturaleza americana es, sencillamente, parte de la Naturaleza, parte del metadiscurso cósmico en el cual creía y al cual reducía todo otro discurso. Para Humboldt la Gran Sabana no era más que un párrafo de su obra *Cosmos*. Su viaje por el Orinoco no era para él un

«descenso» al caos o una recuperación del Paraíso Terrenal o un retorno al cuarto día de la Creación. Humboldt, a diferencia de Carpentier, no viaja para visitar el lado de *allá* de su identidad, sino para establecer estadísticamente que la naturaleza es una máquina de relojería que, si bien inmensa y compleja, puede ser desmontada y comprendida. Casi se podría decir que Humboldt no viajó por las Américas, sino que las islas, las selvas, las montañas y los ríos viajaron por él. Su viaje no es un proyecto para dialogar con el Otro, puesto que las palabras de éste ya han sido previstas por él (por su *razón*). Cuando entra al Orinoco por un sitio poblado de jaguares y grandes reptiles y saurios, su guía compara el lugar con el Paraíso. Pero Humboldt no se deja impresionar por la apariencia virginal y salvaje del paraje, y a continuación, a manera de respuesta, hace un comentario irónico sobre las «bondades» de aquel paraíso. Más tarde, cuando llega al Río Negro y se adentra en la legendaria región de las amazonas, opina que el territorio podría desarrollarse económicamente a través de un sistema de canales que permitiera el comercio con la costa caribeña, lo cual arrancaría un gruñido de protesta al protagonista de *Los pasos perdidos*. Hablando ya de la leyenda de las amazonas, diría que los primeros viajeros europeos tenían la tendencia a vestir los sitios remotos del Nuevo Mundo con el ropaje mítico que los clásicos griegos ponían a las tierras exóticas. En resumen, en la obra de Humboldt, por más que se busque, jamás se encontrará el estremecimiento de «lo sublime» ni la epifanía de «lo real maravilloso».

En realidad, la diferencia que hay entre la prosa de Humboldt y la de Schomburgk se debe a las distintas fechas en que hacen sus respectivas exploraciones. Entre el viaje de éste y el de aquél median cuarenta años de romanticismo. La voz que narra *Voyage aux régions équinoxiales* conserva mucho de la ecuanimidad y disciplina de la prosa científica neoclásica. De otra parte, la voz que nos cuenta *Travels in British Guiana* es decididamente romántica, y por tanto conviene mejor al espíritu neorromántico de *Los pasos perdidos*. Veamos la lectura que Carpentier hace de Schomburgk en uno de los capítulos publicados de *El libro de la Gran Sabana*. Dice Carpentier:

Cuando Sir Richard Shomburgk [...] alcanzó la base del Roraima, en 1842, se declaró abrumado por su insignificancia ante «lo sublime, lo trascendente, implícito en esa maravilla de la naturaleza». Con retórica de hombre que llamara Hamlet a su sirviente negro, y que ante los arekunas coronados de hojas pensara en la selva de Birman marchando sobre Dunsinane, el romántico descubridor afirma que «no hay palabras para pintar la grandeza de este cerro, con sus ruidosas y espumantes cascadas de prodigiosa altura».

En otro capítulo publicado de su inconcluso libro de viajes, Carpentier vuelve a citar a Richard Schomburgk:

Richard señala, con sentimiento, «que por no haber conocido delicadezas amorosas de una pareja de psittacus passerinus, los poetas alemanes eligieron erróneamente los arrullos de dos palomas como símbolo de idilio». Más adelante, alcanzan un lugar que llaman «el paraíso de las plantas».

He ahí algunos de los fuertes antecedentes románticos a la prosa carpenteriana de *Los pasos perdidos*. Pero, como dije, se trata de un lirismo a la europea, de un lirismo construido con giros y adjetivos ya acuñados, el cual impone el significado de Europa al significante de América de modo deliberado. Es el Camino de Palabras a lo largo del cual se marcha y se retrocede sin peligro de perder el pie y caer en los abismos turbulentos de la muerte poética.

EL VIAJE A EL DORADO

Quizá se piense que niego de plano la «caribeñidad» de Carpentier. Todo lo contrario. Lo único que intento es diferenciarla de otras formas de experimentar el Caribe. A mi modo de ver, el discurso carpenteriano es una entidad ambivalente que, aunque controlada por la presencia indesplazable de Europa en tanto origen cultural del Padre, cumple una de las peculiaridades más visibles del discurso narrativo caribeño. Me refiero a que una de las regularidades que se observan con mayor claridad y frecuencia en la novela caribeña es la reiteración del tema que se ha dado en llamar «búsqueda de la identidad» o «búsqueda de las raíces». Esta dinámica ha sido observada por la crítica desde múltiples ángulos y, por tanto, no es mi intención aquí entrar a comentar lo que inevitablemente sería una historia de la novela del Caribe. Baste recordar que este empecinado discurso en pos del reencuentro del Ser dividido, o mejor, en pos de un territorio utópico en cuya Arcadia sea posible la reconstitución del Ser, podría explicarse por la reconocida fragmentación sociocultural que, como consecuencia de la Plantación, experimenta todo hombre y mujer del Caribe.

Ahora bien, esta búsqueda que suele emprender la novela caribeña recuerda mucho a lo que fue la búsqueda de El Dorado. Como ésta, se lleva a cabo a través de toda una diversidad de rutas y de modalidades de viajar hacia un hipotético centro u origen. Este punto imaginario, construido por el deseo, no es estático ni localizable, sino que siempre se halla en continuo desplazamiento, como observara Humboldt al cotejar las rutas de las

distintas expediciones en persecución de El Dorado. Es *allá*, en esa zona fugitiva, donde el Ser caribeño, violentamente fragmentado y desterritorializado, intuye que puede reencontrar su perdida forma. Tal es el tesoro inagotable que se anhela hallar en este lugar mítico y, a la vez, utópico.

Todo intento más o menos serio de novelar desde el Caribe —*Los pasos perdidos, Paradiso, Cien años de soledad, Tres tristes tigres, De dónde son los cantantes, Cubagua, Cuando amaban las tierras comuneras, La guaracha del Macho Camacho, El mundo alucinante, La noche oscura del Niño Aviles, Los pañamanes*, etc.— implica por la general esta búsqueda. No obstante, como ocurre en la larga historia de las expediciones a El Dorado, hay viajeros/escritores que regresan de la aventura afirmando su imposibilidad. Se trata de viajeros cuya extrema lucidez teórica los previno de adentrarse por la senda engañosa, saturada de espejismos poéticos, que aparece en la jornada. Son viajeros epistemológicos al estilo de Barthes. Hay una segunda categoría que, como Felipe de Hutten, quien contemplara las áureas torres de la ciudad de Manoa —la ciudad de El Dorado—, alcanzaron la estremecida visión de este espacio maravilloso, pero sólo por un instante y jamás lograron repetir la experiencia. Por último, hay una reducida clase de exploradores que regresan de la selva con la razón pérdida —que es lo mismo que no regresar—, pues pretenden no sólo haber alcanzado El Dorado sino que también afirman que su visión se ha quedado con ellos para siempre de tal modo que la llevan impresa en el Ser. Entre los escritores caribeños de la segunda categoría se encuentra Carpentier; entre los de la última, Wilson Harris.

De Harris me interesa, sobre todo, su novela *Palace of the Peacock* (1960)¹³ —tan justamente admirada en el Caribe de habla inglesa—, puesto que su temática es muy semejante a la de *Los pasos perdidos*. La acción transcurre en la selva de Guyana. Un plantador blanco, llamado Donne, emprende un viaje, en un bote de motor, en busca de los trabajadores indígenas que han abandonado su plantación debido a su mano dura. El bote remonta uno de los grandes ríos que llevan al corazón de la selva. Su tripulación está compuesta por hombres de diversas razas y mestizajes. Se trata del territorio que exploraron los hermanos Schomburgk, y no es casual

que uno de los tripulantes, el más viejo de ellos, se llame Schomburgh —el mismo apellido escrito a la inglesa— y que su linaje de mestizo se haya formado en la unión de un bisabuelo alemán y una bisabuela arahuaca.¹⁴ En todo caso, el objetivo de la expedición es llegar a una aldea indígena, una misión en plena selva. Donne sospecha que es allí donde se han refugiado sus fugitivos peones, y tiene pensado hacerlos regresar a la plantación por medio de la fuerza. Sólo que, al llegar la embarcación a la misión, los moradores del lugar huyen río arriba en sus canoas. ¿La causa de la fuga? Los indígenas, espantados, han constatado que aquellos mismos hombres, tiempo atrás, murieron ahogados en los rápidos y en la gran catarata que hace el río más allá de la aldea. Así, el personaje que narra el relato, un hermano de Donne llamado Dreamer, está muerto, y junto con el resto de la tripulación navega hacia su segunda muerte. En efecto, después de pasar la abandonada misión, el viaje hacia la muerte se reanuda, ahora con un nuevo miembro: una anciana arahuaca que vagaba entre las chozas vacías. Finalmente, no sin tropiezos fatales, se cruzan los peligrosos rápidos y se llega a la catarata, salto monumental que corta la posibilidad de seguir remontando el río. Los hombres de la tripulación han ido desapareciendo — muriendo de nuevo—, y los que aún aguardan su segunda muerte empiezan a escalar el acantilado de antiquísimas rocas entre el estruendo de agua irisada y vaporosa. Así, ascienden penosamente hasta llegar al Palacio del Pavo Real, el espectro del arco iris, donde la identidad de los colores se genera a partir de la descomposición del rayo de luz. Es allí, en medio de este espacio primigenio y poético, donde la tripulación se reencuentra en la muerte para renacer otra vez.

Pero, claro, en realidad *Palace of the Peacock* —como ocurre con *Los pasos perdidos*— es mucho más que el simple relato de su trama. Hay, por ejemplo, referencias concretas a la búsqueda de El Dorado —al igual que en el texto de Carpentier— y a la difícil y violenta conquista del territorio, defendido palmo a palmo por los aborígenes. También se habla de la llegada posterior de los africanos, de los indios asiáticos y de los portugueses, como consecuencia de la economía de plantación. Es evidente que Donne, con su nombre de resonancias isabelinas, representa al más temprano colonizador inglés que ha despojado a los aborígenes de sus tierras y ahora los fuerza a

trabajar para él. También está claro que los hombres que forman la tripulación del bote, profusamente mestizos, representan, junto con la anciana arahuaca (la Gran Madre Arahua), la sociedad de Guyana. Teniendo esto en cuenta, pronto vemos que la búsqueda de Donne y sus compañeros es la búsqueda histórica de la sociedad guyanesa por encontrar una raíz que la vincule al vasto e intrincado territorio del país. Tal búsqueda tiene que dirigirse por fuerza a las selvas y altas sabanas del interior, puesto que allí se encuentra El Dorado. Podría pensarse que aludo tan sólo a los tiempos de Walter Raleigh y de los primeros poblados europeos, cuando El Dorado constituía el sueño más desesperado de los exploradores. Pero no es así. En realidad la búsqueda de El Dorado continúa, y sin duda continuará por muchos años. Ahora es conducida por la actual sociedad guyanesa bajo el lema de «*repossessing the interior*», lo que alude a la explotación económica del territorio interior, potencialmente rico en recursos minerales, tanto como al hallazgo de un estado psíquico colectivo que haga posible un sentimiento de identidad cultural, extendido hacia el *hinterland*, del cual ha venido careciendo el Ser guyanés.

Michael Gilkes,¹⁵ un estudioso de la obra de Harris, relaciona el bote de los expedicionarios de *Palace of the Peacock* con la siguiente metáfora de John Hearne: «Las gentes de la costa de Guyana habitan un estrecho bote lleno de tierra, cuidadosamente conservada, anclado en medio de las barreras fronterizas que separan dos océanos».¹⁶ Y en efecto, es así. Durante siglos Guyana, al igual que otras naciones continentales de la cuenca del Caribe, se ha definido en los estrechos términos de una franja de costa que hace equilibrio entre el mar y la profunda selva del interior habitada por el indígena, es decir, el Otro.

Así, el texto de Wilson Harris puede leerle como un viaje para establecer contacto con el Otro; contacto necesario, pues es el Otro quien posee el legítimo derecho sobre la tierra y con quien hay que avenirse a razones si se desea una forma de nacionalidad más amplia, en correspondencia con los límites territoriales del país.

Por supuesto, siempre es posible intentar la aniquilación del indígena, lo cual, por desgracia, no sería cosa nueva en América. Pero nada semejante podría constituir el tema de una novela caribeña. La regularidad o constante

de orden aritmético en el Caribe no es nunca una operación de *restar*, sino de *sumar*, puesto que el discurso caribeño porta, como ya se ha visto, un mito o deseo de integración social, cultural y psíquica que compensa la fragmentación y provisionalidad del Ser colectivo. La literatura del Caribe busca diferenciarse de la europea no a través de la exclusión de componentes culturales que influyeron en su formación, sino al contrario por la vía de lograr un texto etnológicamente promiscuo que permita la lectura de la variada y densa polifonía de códigos propia de la sociedad caribeña. De ahí que, en *Palace of the Peacock*, la figura patriarcal y logocéntrica de Donne no pueda prescindir del elemento indígena, sino que, al contrario, vaya en su busca. Más aún, embarca en su bote a la misma Gran Madre Arahuaca, la mítica Orehu, Señora de las Aguas.

Al mismo tiempo, como ocurre en *Los pasos perdidos*, el viaje río arriba es también un viaje interior, una jornada psíquica. El tránsito demora siete días, es decir, el período de la Creación. El tiempo es contado a partir de la noche transcurrida en la misión desierta. Paralelamente, la tripulación alcanza a conocerse a sí misma como semejante a otra que murió haciendo la misma jornada. Por lo tanto, sabe que su viaje hacia la muerte es también hacia un renacimiento, hacia una segunda oportunidad sobre la tierra, implicando esta regeneración un ciclo de integración psíquica que apunta a disminuir la distancia entre el ego y el inconsciente.

Pero esto no agota el significado alegórico de la novela. Como señala Gilkes, la jornada de siete días no sólo nos remite a una segunda Creación, sino también a las siete etapas del proceso alquímico por el cual la *massa confusa* o *nigredo* se transmuta en *aurum non vulgi* o *cauda pavonis*, estado de perfección espiritual al cual sin duda alude la novela de Harris. De este modo, *Palace of the Peacock* puede leerse también como un texto fáustico. Claro, habría que recordar que para el verdadero alquimista la Gran Obra no residía en transmutar ciertos elementos químicos comunes en oro —lo cual consideraría un mero resultado accesorio—, sino en transmutarse él mismo, paso a paso, con la perseverancia más ejemplar, en la esperanza de llegar a un estado límite donde consiguiera la liberación del espíritu. La regla era trabajar infatigablemente, sufrir en el cuerpo el efecto de las quemaduras, de las explosiones, de los vapores tóxicos, y también sufrir en el alma la

desesperación de la búsqueda y los tormentos del extravío. A lo largo del proceso alquímico el iniciado tenía que contar con el favor de Hermes y, al mismo tiempo, prevenirse del lado «oscuro» de su doble naturaleza, lado proclive al engaño y a la confusión. Al final del viaje alquímico se alcanzaría un recinto mágico que flotaba por encima de las contradicciones, las diferencias; allí caían todos los velos y se estaba en la Libertad.

No se piense que esta lectura fáustica de la novela de Harris es producto de una aventurada especulación. Al contrario, tal lectura resulta bastante obvia, al igual que ocurre en *Los pasos perdidos*, donde el protagonista narra sus sucesivas iniciaciones en su tránsito hacia el Génesis.¹⁷ Por ejemplo, en *Palace of the Peacock* se hace evidente, desde el inicio mismo del texto, que Donne y Dreamer son partes escindidas de una misma entidad. La novela comienza cuando Dreamer sueña que Donne es derribado de su caballo por un disparo y cae muerto a sus pies. Súbitamente la visión de Dreamer es cegada, y éste se da cuenta de que ve a través del ojo muerto de Donne; esto es, el ojo material y muerto de Donne domina sobre el ojo espiritual y vivo de Dreamer: «*his dead seeing material eye*»/«*my living closed spiritual eye*» (pp. 13-14). También, desde el inicio del texto, se establece que Donne es el lado abusivo y ambicioso de poder de esa entidad. Rige despóticamente sobre la sabana y tiene en su puño a los arahuacos que trabajan para él, entre ellos a una joven llamada Mariella, a quien ha forzado a ser su criada y su amante. Consecuentemente, el viaje hacia el Palacio del Pavo Real puede leerse como el difícil y sufrido tránsito del Ser dividido hacia una integración, hacia una reconciliación de sus lados antagónicos, hacia un perfeccionamiento liberador, alquímico. Por otro lado, habría que señalar que la búsqueda de esta reconciliación es un tema repetitivo en la obra de Wilson Harris. Véase, por ejemplo, lo que Harris dice al respecto en uno de sus ensayos más conocidos:

He vivido en sabanas tan expuestas al calor y al fuego, que el sol se convierte allí en un adversario... en uno de los dos principios antagónicos —noche y día—, y sólo una asociación de estos dos principios conduce a la liberación. La arquitectura para liberar las formas que se encuentran subyugadas [...] debe descubrir la verdad de que el sol no tiene un

dominio estable sobre ellas, a la manera en que lo tiene un señor feudal sobre sus siervos.

En *Palace of the Peacock* el principio solar a que alude Harris es representado por Donne. En tanto personaje, su contenido es fálico, práctico, materialista, racionalista, logocéntrico, eurocéntrico... Dreamer, por supuesto, es todo lo contrario, sólo que su mirada poética aún no ha despertado del todo y se halla prisionera de la mirada de Donne.¹⁹ Al final del viaje, cuando se produce la segunda muerte en la catarata, Dreamer, ya «despierto», no vence a Donne en términos de dominación, lo cual ocurriría en la *main stream* de la literatura europea (el héroe subyugado que logra liberarse y someter a su opresor, el triunfo del bien sobre el mal, el dominio del ego sobre el inconsciente, la victoria del orden sobre el caos, el triunfo del proletariado sobre la burguesía, etc.). Lo que ha sucedido en el viaje es que, paulatinamente, Donne se ha vuelto más humanitario, más sensible, más espiritual, más completo. Cuando da el primer paso en su ascensión por el muro de piedra sobre el que resbala la catarata, el recuerdo de la casa que había construido en la sabana y su pasado de colonizador regresan a él como un infierno cuyo propósito era la dominación de la tierra. Al continuar ascendiendo hacia el alto Palacio del Pavo Real, estos recuerdos se desmoronan y caen para siempre al abismo.

Pero la resurrección que aguarda en la música inefable y el aire irisado del Palacio no sólo es un nuevo comienzo para Donne, sino también para Dreamer. Es allá arriba, sobre la cascada, donde se realizará la unión de ambos en un solo Ser, unión que, por otra parte, siempre había sido poéticamente posible, siempre había estado *allá*. Naturalmente, queda claro que esta unión que Harris propone es extensiva a las sociedades caribeñas. En realidad, el bote de los expedicionarios de *Palace of the Peacock* es el mismo bote sobre el cual flota la Virgen de la Caridad del Cobre.

COMENTARIOS A TRES VIAJEROS

Vista la polivalencia que adquiere el tema del viaje en *Palace of the Peacock* —y que responde a la densidad de los códigos caribeños—, habría

que establecer ahora ciertas relaciones entre el texto de Harris y los de Barthes y Carpentier a que he aludido.

Es evidente que Carpentier —al menos cuando escribía su «Problemática de la actual novela latinoamericana»— no pensaba igual que Barthes, puesto que aún mantenía la ilusión de que la novela podía nombrar propiamente al Otro, es decir, viajar al Otro y descubrir geográficamente El Dorado. Claro, su experiencia personal le indicaba que ni él ni los escritores que le precedieron habían conseguido realizar tal hazaña. Esa imposibilidad lo llevó a concluir que las razones que estorbaban la lectura cabal del Otro radicaban en el hecho de que nuestras sociedades, en tanto referentes, precisaban de una síntesis que las hiciera claramente legibles y, por lo tanto, susceptibles de ser interpretadas y representadas. Así las cosas, nuestra novela resultaría inmadura hasta que sus referentes socioculturales pasaran el umbral que va del caos al orden. Como esta inmovilización, o entropía negativa, no se pintaba cercana en el tiempo, Carpentier salió del paso asegurando que quedaba distante no sólo de su momento, sino incluso «más allá del término de las vidas de quienes ahora escriben».

El hecho de que Carpentier planteara la insuficiencia propia de todo texto sólo en términos de nuestra novela y sus referentes, hace pensar que veía a la novela y a la sociedad occidentales como polos coherentes que permitían relaciones recíprocas caracterizadas por la madurez y la estabilidad. Esto, a su vez, presupone que el ego de Carpentier se percibiera a sí mismo como una entidad estructurada por una oposición binaria cuyo modo más simple de involucrarla sería bajo la forma *Europa/Caribe*, dominando el primer término sobre el segundo. Esto explica —como insinué ya— que el ego de Carpentier se reconociera de modo narcisista en ciertos personajes que, a manera de retratos, ofrecía el discurso histórico-cultural de Occidente en su vasta galería: Ulises, Sísifo, Edipo, Heródoto, Marco Polo, Colón, Don Quijote, Humboldt, Schomburgk y tantos otros. La especificidad que ellos comparten es que sus esencias son definidas por su tránsito; todos son concebidos por el viaje, y derrotados por el viaje, puesto que existen en función de sus respectivos viajes. Al escribir a Juan de Flandes oscilando eternamente entre sus aspectos de Juan el Romero y Juan el Indiano,²⁰ Carpentier nos alargó la representación que su ego tenía de sí

mismo. Es fácil ver que dentro de este sistema de representación, estructurado sobre la oposición binaria Europa/Caribe, no había espacio para otra cosa que para ir y volver de un lado a otro como un péndulo, ya que la presencia dominante de Europa impedía que se detuviera indefinidamente en su Otredad caribeña.²¹ El capítulo final de *Los pasos perdidos* es muy ilustrativo a este respecto:

La verdad, la agobiadora verdad —lo comprendo ahora— es que la gente de estas lejanías nunca ha creído en mí. Rosario misma debe haberme visto como un Visitador, incapaz de permanecer indefinidamente en el Valle del Tiempo Detenido [...] Quienes aquí viven no lo hacen por convicción intelectual; creen, simplemente, que la vida llevadera es ésta y no la otra. Prefieren este presente al presente de los hacedores de Apocalipsis [...] He viajado a través de las edades [...] sin tener conciencia de que había dado con la recóndita estrechez de la más ancha puerta. Pero la convivencia con el portento [...] no estaba hecha, tal vez, para mi exigua persona de contrapuntista, siempre lista a aprovechar un descanso para buscar su victoria sobre la muerte en una ordenación de neumas Aquí puede ignorarse el año en que se vive, y mienten quienes dicen que el hombre no puede escapar a su época. La Edad de Piedra, tanto como la Edad Media, se nos ofrecen todavía en el día que transcurre Pero nada de esto se ha destinado a mí, porque la única raza humana que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte [...] Marcos y Rosario ignoran la historia. El Adelantado se sitúa en su primer capítulo, y yo hubiera podido permanecer a su lado si mi oficio hubiera sido cualquier otro [...]

Pienso que este pasaje, pescado por Carpentier de la *main stream* de la novela de Occidente, le sirve de espejo para fijar la imagen de su propia problemática. El polo dominante se reconoce anclado en el tiempo, en el espacio del discurso histórico-cultural de Occidente; el polo dominado de su Otridad caribeña —definido por otra naturaleza, por otra mujer, por otro tiempo y por otra cultura— habla de sí mismo como que sólo puede ser visitado o vivido transitoriamente por el Ser. Es la mirada «viva» de Dreamer a través del ojo «muerto» y dominador de Donne; es el contrapunteo del conocimiento tradicional y el conocimiento científico que compone Ortiz.

Resulta claro que el viaje del musicólogo anónimo de *Los pasos perdidos* remite a los mismos códigos que la jornada de Donne en *Palace of the Peacock*. En realidad, la problemática de ambos personajes es la misma: alcanzar la meta fugitiva del «centro». Es allí donde han de reconciliarse los antagonismos que separan al Ser y al Otro, llámese este espacio poético El Dorado, el Significado, la Resurrección, la Utopía, el Paraíso Perdido, la Piedra Filosofal, la Gran Madre, el Mandala, Santa Mónica de los Venados o el Palacio del Pavo Real.

Del mismo modo que Dante precisa el ideal de Beatriz para investir de lo Femenino el rostro vacío e incognoscible del Otro, Carpentier y Harris precisan, respectivamente, de Rosario y de Mariella. Limitaré el paralelo de *Los pasos perdidos* y *Palace of the Peacock* a un comentario de esta metáfora.

En *Los pasos perdidos* el protagonista se adentra en la selva junto a Rosario, y en la medida en que avanzan hacia lo más recóndito e inaccesible —que es también el viaje al Génesis—, Rosario se va erigiendo en el portavoz del Otro. Finalmente, al llegar a Santa Mónica de los Venados, la pareja adopta una forma bíblica de vida, al punto que representa la Pareja del Edén. Allí Rosario es el Otro, y se llama a sí misma «Tu mujer». La oposición binaria es anulada por un instante, cuando el texto insinúa que el protagonista ha preñado a Rosario. Pero pronto éste abandona el lugar en un inesperado avión que andaba buscándolo por la selva. La novela termina

cuando el protagonista, un tiempo más tarde, intenta regresar sin éxito. En la antesala del laberinto de caños crecidos que guarda la entrada a Santa Mónica de los Venados, se entera de que otro hombre vive ahora con Rosario y de que su hijo le es atribuido a éste. Así, él jamás será su padre verdadero, del mismo modo que Próspero no lo es para Calibán.

En *Palace of the Peacock* tenemos que, en el comienzo, Donne posee a Mariella y dispone de ella como si fuera un «ave de corral» («*like a fowl*»);²³ incluso la joven vive en una choza, apartada de la casa de Donne, y el discurso de la novela la toma cuando da de comer a los pollos, es decir, haciendo un conjunto casi indiferenciado con ellos, o si se quiere, sirviendo de gallina. Luego ocurre la fuga de los arahuacos que trabajan para Donne, en la cual, presuntamente, ha participado Mariella. Al iniciarse el viaje a la misión, donde Donne cree que han ido a refugiarse los fugitivos, el lector se sorprende al saber que el nombre de la aldea es también Mariella, ciertamente un nombre más que improbable para este tipo de establecimiento. Esta inesperada relación nos hace ver que aquello que se busca, el Otro, es perseguido bajo la forma femenina de Mariella. Si quedara alguna duda sobre esto, sería disipada en el capítulo segundo de la novela —titulado «*The Mission of Mariella*»—, cuando los arahuacos de la aldea huyen en sus canoas al reconocer a los «muertos vivos». La misión ha quedado desierta, y Donne resuelve remontar el río en busca de los fugitivos. De repente, como se dijo, aparece una vieja arahuaca vagando entre las chozas, y Donne decide llevarla consigo. Por supuesto, se trata de Mariella. El texto mismo lo confirma cuando, al llegar el bote a los rápidos, la mujer cobra la apariencia de una hermosa doncella. Finalmente, al producirse la segunda muerte de Donne en la catarata, y mientras reside en un breve limbo que precede a la resurrección en el Palacio del Pavo Real, éste tiene una visión: María y el Niño Jesús. *Su* María y *su* Niño, última manifestación de Mariella (María/ella). La novela termina con la siguiente frase: «Cada uno de nosotros, finalmente, ahora tenía en sus brazos aquello que había estado buscando siempre y aquello que siempre había poseído.» (p. 152)²⁴

¿Qué símbolos representan Rosario y Mariella? Pienso que es posible leer en ellas el ideal arquetípico de lo Femenino, es decir, el *anima*, agente por el cual el Ser masculino logra el equilibrio psíquico entre sus planos

conscientes e inconscientes; también, pasando de Jung a Freud, pueden muy bien referirnos al Edipo, en tanto objetos del deseo del Hijo, y cuya posesión por vía de la rebelión contra el Padre (Occidente) y la transgresión del incesto haría posible la fundación de una nueva familia patriarcal en ellas, con lo cual se recomenzaría la historia.

No obstante, las metáforas que se perfilan con más fuerza no son, precisamente, de orden psicológico o psicoanalítico. En mi opinión —tal vez por el hecho de ser un lector caribeño—, los significantes más vigorosos remiten al mito de integración propio del Caribe del cual he hablado. Sobre todo si se considera que ambos protagonistas son étnicamente caucásicos y representan a Europa, y ambas mujeres son de piel morena y representan lo autóctono (Rosario tiene sangre europea, africana y aborigen; Mariella es arahuaca o mestiza). Evidentemente el mito, en su versión patriarcal, desea un desmantelamiento de las oposiciones binarias de tipo racial, cultural, económico, social y político que históricamente han fragmentado y aislado a los pueblos del Caribe. Las fecundaciones respectivas de Rosario y de Mariella legitiman un derecho patriarcal sobre la tierra y permiten el advenimiento de una nueva era y una nueva familia, de una nueva economía (no de plantación) y de una nueva sociedad (no racista) y, al mismo tiempo, de un nuevo ego colectivo y una nueva cultura donde los valores de Occidente den cabida justa a las tradiciones aborígenes, africanas y asiáticas que son desdeñadas por el lenguaje del colonizador.

Así las cosas, habría que concluir que la versión carpenteriana del mito es más desesperanzadora que la de Wilson Harris, cuya novela no se limita a visitar El Dorado sino que logra transmutarse en un intenso texto poético al entrar de lleno en su ámbito resplandeciente para residir en su *allá*.²⁵ No obstante, sería un error pensar que, dada esta diferencia, la novela de Carpentier es menos caribeña que la de Harris. Aquí lo que cuenta es el Viaje, la Búsqueda, y, sobre todo, el hecho de que el deseo de hallar El Dorado sea de orden colectivo; esto es, que en la empresa participen activamente los factores etnológicos que juegan dentro de la nación, especificidad pluralista que no se halla presente en los viajes de Humboldt y de los hermanos Schomburgk al territorio de Caribana,²⁶ ni tampoco en el de Barthes al Japón.

En todo caso, el deseo de integración total que porta el mito caribeño, por supuesto, jamás se realizará en términos de ecuación lineal, de geometría euclídeana. Como ilustra Barthes en su prefacio «*allá*», el viaje imposible hacia el Otro sólo puede ser leído en términos de viaje ficticio, y si llegara el caso de que pensáramos que en su libro estamos leyendo una verdad, es porque en el lenguaje y en la escritura todo puede ocurrir. No obstante, habría que tener presente que la cultura caribeña provee caminos de agua y humo (ritmos) de índole poética a través de los cuales se puede experimentar El Dorado. No hay nada mágico en esto; sólo se trata de entregarse públicamente al des-orden polirrítmico de la rumba o del carnaval, o a la liturgia de algún culto afrocaribeño, o simplemente leer la vida de «cierta manera». En todo caso, mi esperanza —ciertamente no mi razón— no puede descartar la posibilidad de que esta experiencia pueda llegar a ser tan poderosa y tan generativa que alcance a crear en el contexto de la realidad material aquello que se ha estado deseando.²⁷ Es lo que ha ocurrido, precisamente, con El Dorado, cuyas incalculables riquezas en diamantes, esmeraldas y metales preciosos han aparecido de repente en nuestra época.

PARTE III
EL LIBRO

6

LOS PAÑAMANES, O LA MEMORIA DE LA PIEL

En un simposio sobre la cultura caribeña al que asistí hace años, el conocido historiador y novelista jamaicano Víctor S. Reid, ya fallecido, dio inicio a su ponencia con las siguientes palabras:

Nosotros, los del Caribe, somos hoy día el último conglomerado de cultura en llamar la atención. En este espacio de mar se localiza un significativo número de las razas de la tierra, así como unos cuantos híbridos que no han florecido jamás en ninguna parte del orbe.

Estas palabras, por sí mismas, no constituían nada nuevo. Lo interesante de ellas no estaba en su originalidad, sino en el hecho de que Reid las utilizara para movilizar y encauzar sus reflexiones sobre la sociedad caribeña. He aquí un intelectual —pensaba yo— que organiza su definición del Caribe no a partir de premisas políticas, ideológicas o económicas; he aquí un historiador que no habla de historia, como es de esperar; he aquí un escritor que no habla de obras literarias, sino de «razas» y de «híbridos», y de sus relaciones con la cultura. He aquí un perfecto caribeño.

En efecto, en el área del Caribe, escenario de la confluencia de razas más extensa e intensa que registra la historia de la humanidad, no es prudente relegar a un segundo orden disciplinas tales como la antropología y la etnografía. Esto es así porque cada raza y cada híbrido (para seguir con Reid), bajo la bandera de su piel, porta componentes culturales que le son propios en mayor o menor grado, y, además, porta una historia local, una sociología y una economía que, si bien diferentes y anacrónicas entre sí, presentan una turbulencia común. En el Caribe, a cuyos puertos llegaron millones de esclavos africanos y centenares de miles de asiáticos para construir y sostener la economía de plantación, los discursos de la antropología cultural y de la etnografía cortan una multitud de discursos, incluso el económico. De ahí que en su vago ámbito geográfico, delimitado por las rutas marítimas, el concepto de «clase social» suela ser desplazado por el de «raza», o en todo caso por el de «color de la piel».

Simplificar estas diferencias en términos de una contradicción constituida por un polo migratorio «europeo» y otro «africano» no sólo es un acto fútil sino también engañoso a los efectos de alcanzar una imagen o definición que responda a la complejidad etnológica del Caribe. Hay países, como Belice, Venezuela y Colombia, donde la presencia del indoamericano no puede ser soslayada. Eso sin contar con que el indígena tampoco conforma un polo cultural coherente —¿qué tiene que ver un maya con un maquiritare, o un mosquito con un goajiro? En otras naciones, como Guyana y Trinidad, el peso de la población asiática es enorme. Hay que tener en cuenta que, entre 1838 y 1924, entraron al Caribe, principalmente a las

colonias inglesas, medio millón de jornaleros contratados (*indentured servants*) provenientes de la India, Venían por cinco años —como ya vimos en otro capítulo— con destino a las plantaciones de azúcar, necesitadas de mano de obra barata tras la liquidación de la esclavitud en los dominios británicos. La inmensa mayoría de ellos se quedó en el área, introduciendo nuevos componentes culturales, sociales y económicos, pero también nuevas formas de misceginación y, de paso, tensiones raciales que han permanecido vigentes hasta nuestros días, sobre todo en Guyana. La inmigración asiática, como se sabe, no se limitó a la India. En Cuba, por ejemplo, los trabajadores contratados vinieron del sur de China, llegando a representar más del 3% de la población en la segunda mitad del siglo XIX. Estos *coolies*, que contribuyeron generosamente a las luchas independentistas, crearon la base demográfica y sociocultural que hizo posible, ya en nuestro siglo, una sostenida inmigración de agricultores y comerciantes. Muy pronto La Habana tuvo un notable «barrio chino», con sus teatros, restaurantes y tiendas tradicionales, y su influjo cultural se vio enseguida en la cocina, en la farmacopea, en la música, en el lenguaje local y en el sistema de juego llamado «charada china», que competía con la lotería oficial. Pero, sobre todo, un imprevisto tipo racial empezó a crecer en Cuba: la mulata china. En Surinam, en la actualidad, la población de origen javanés, introducida por los plantadores holandeses, domina, junto con la de origen indio, sobre los demás grupos étnicos. En cuanto a «híbridos que no han florecido jamás en ninguna parte del orbe», se encuentran los «caribes negros»² de Belice y los «bushmen»³ de las selvas de las Guayanas, aunque en casi todas las naciones caribeñas hay modalidades de mestizaje que involucran tres razas.

Se dirá que esta concentración multirracial no es única, puesto que hay países, digamos Estados Unidos, cuya población puede tomarse como un verdadero muestrario de las naciones del mundo. Esto, claro está, es incuestionable. La diferencia estriba en que Estados Unidos surgió de su pasado colonial como un país significativamente «blanco», anglosajón y protestante. Quiero decir con esto que en el acta de la Declaración de Independencia no aparecen firmas que nos remitan a África, Asia o Indoamérica; ni en los ejércitos de la Unión había escuadrones de caballería china ni regimientos de granaderos negros ni artillería iroquesa; ni en el

estado mayor de Washington había coroneles mandingas islamizados, hindúes budistas o mohicanos que invocaran a los espíritus de sus antepasados.⁴ Estados Unidos, al romper el yugo colonial, asumió su rol como nación en términos europeos, y bajo los cánones de la tradición y el pensamiento europeos, los cuales ha seguido hasta ahora. El Estado norteamericano ve a sus súbditos de origen africano, asiático, latinoamericano, e incluso a su propia población de origen indoamericano, como «minorías»; esto es, como grupos étnicos ajenos a su naturaleza europea.

En el Caribe, sin embargo, el proceso de definición de la nacionalidad y el logro de la independencia fueron la obra común de hombres y mujeres ya divididos por diferencias raciales y culturales —aun en el caso de Haití, donde las tensiones entre «negros» y «mulatos» se manifestaban ya antes de la revolución, y continuaron manifestándose durante y después de la revolución, hasta nuestros días. Así, en el Caribe el color de la piel no representa ni a una «minoría» ni a una «mayoría»; representa mucho más: el color impuesto por la violencia de la conquista y la colonización, y en particular por el régimen de la Plantación.

Sea cual fuere el color de la piel, se trata de un color no institucionalizado, no legitimado por la estirpe; un color en conflicto consigo mismo y con los demás, irritado por su propia inestabilidad y resentido por su desarraigo; un color que no es el del Yo ni tampoco el del Otro, sino una suerte de tierra de nadie donde se lleva a cabo la batalla permanente por la fragmentada identidad del Ser caribeño.

PENÚLTIMA PIEZA DEL ROMPECABEZAS

La literatura del Caribe, como dije antes, se refiere por lo general, de una manera u otra, a este doble conflicto de la piel. Cada isla, cada faja de costa, ha hecho poesía, drama, ensayo, cuento y novela a partir de las diferencias etnológicas presentes en sus respectivas localidades. Así, poco a poco, ha ido completándose una geografía literaria del Caribe que atiende al tema de la piel o, más bien, al tema de su irreductible memoria, expresada ésta en términos etnográficos, económicos, políticos y sociológicos. En la

actualidad, puede decirse que el lector dispone de un conjunto de obras que representan los fragmentos de mayor tamaño del vasto rompecabezas del Caribe. No obstante, aún hay vacíos importantes que llenar. Claro, ya se sabe que se trata de un rompecabezas que, en rigor, es imposible de completar, puesto que carece de un marco propiamente dicho. Pero, aun cuando acudiéramos a una geografía menos furtiva, habría que reconocer que todavía faltan por encajar algunas islas, ciertas ciudades y puertos, tramos costeros, penínsulas y golfos cuya ausencia configura huecos de bordes irregulares en la superficie azul turquesa del Caribe.

Uno de los más recientes fragmentos encajados representa, en sí mismo, un minúsculo archipiélago, situado a unas cien millas al oeste de Nicaragua y conocido con el nombre de San Andrés y Providencia. Esta rara pieza del rompecabezas caribeño ha sido colocada gracias a *Los pañamanes*, una novela de la colombiana Fanny Buitrago.⁵ Una apretada versión de la historia de estas islas indicaría que Providencia (antes Santa Catalina) fue colonizada en 1629 por puritanos de alcurnia, entre ellos Lord Brooke, el Vizconde de Saye-Sele, el Conde de Warwyck y John Pym (los dos últimos aparecen como antecesores de un personaje de la novela). La Providence Company, nombre de la empresa colonizadora, no sólo pobló Providencia, sino también, poco después, San Andrés, situada a cuarenta y cinco millas de ésta, y también la famosa Tortuga,⁶ junto a la costa noroccidental de La Española. Sus primeros habitantes fundaron una comunidad laboriosa y austera, que muy pronto se dedicó a cosechar algodón, maíz y tabaco, para lo cual trajeron africanos. En 1638 se produjo una rebelión de esclavos —la primera que tuvo lugar en los territorios caribeños colonizados por Inglaterra—, pero ésta fue rápidamente sofocada. Con los años, sin embargo, los colonos puritanos cayeron en la cuenta de que la posición del breve archipiélago facilitaba en mucho las incursiones contra las ciudades españolas de las islas y costas vecinas, así como los ataques a los grandes galeones y barcos de cabotaje que, gracias a las previsiones de Menéndez de Avilés, hacían el tráfico entre el Golfo de los Mosquitos y el Golfo de Honduras. De manera que, relegando a un segundo término el negocio de la plantación, cambiaron de hábitos y adoptaron un tipo de vida más aventurada, empeñándose en armar expedición tras expedición contra las

colonias españolas más cercanas. Esto, claro está, no podía ocurrir impunemente en un mar que España consideraba entonces de su exclusiva propiedad, y una mañana los tornadizos colonos fueron sorprendidos por el tronar de los cañones de las naves españolas. Tomado transitoriamente el archipiélago y puestos en fuga sus pobladores, la ley inexorable del Caribe cayó sobre el puñado de islas y cayos, los cuales fueron ocupados en sucesión por portugueses, franceses, holandeses, bucaneros y piratas, hasta pasar de nuevo a manos británicas. Entre sus más conocidos visitantes de esa turbulenta época se encuentran Henry Morgan, de quien la leyenda cuenta que dejó oculto en San Andrés —otra versión afirma que en Providencia— los tesoros que obtuvo cuando el saqueo de Panamá, y también el famoso Capitán Bligh, introductor del árbol del pan e interpretado perseverantemente en el cine por Charles Laughton, Trevor Howard y Anthony Hopkins, en conexión con el sonado motín del *Bounty*. Por último virtud de un tratado, las islas fueron cedidas a España en el siglo XVIII, pasando a ser parte de Colombia en 1821. En la actualidad, cualquier guía turística nos diría que San Andrés es puerto libre, que hay buenos hoteles y altas plantaciones de cocoteros, que se permite el juego, que hay maravillosas playas, hermosos arrecifes para bucear, precios moderados y acceso aéreo desde Estados Unidos, Colombia y varios países de Centroamérica. Se les sugiere a los turistas que tomen agua mineral y que, en lugar de alquilar un automóvil, recorran la isla en bicicleta.

Sin embargo, los manuales de historia del Caribe y los folletos de propaganda de las agencias turísticas son insuficientes para describir la vida cotidiana en San Andrés, la psicología de sus habitantes, sus contradicciones, sus sueños y miserias, sus logros y frustraciones, en fin, los problemas de la piel. *Los pañamanes* intenta llenar este espacio con la fluida sustancia del discurso de la novela.

Tanto Enrique Bernardo Núñez como Alejo Carpentier han dicho que en el ámbito del Caribe una etapa histórica no cancela a la anterior, como ocurre en el mundo de Occidente. Tal peculiaridad de vivir la historia sincrónicamente no depende de la voluntad de los pueblos del Caribe; es una circularidad impuesta por el aislamiento y, sobre todo, por la repetición implacable de las dinámicas económico-sociales propias del sistema de

plantación. No existe un solo país del Caribe que haya podido romper del todo el mecanismo repetitivo de la Plantación. La producción de azúcar, de café, de cacao, de tabaco, de frutas, incluso de coco como la de San Andrés, es cosa que en el Caribe siempre está *ahí*, como si se tratara de algo establecido desde el principio de los tiempos por la naturaleza misma del meta-archipiélago. Como ya vimos, puede decirse que la historia del Caribe, en buena medida, es la historia del sistema de plantación en el Nuevo Mundo, pues las metrópolis que ejercieron su poder económico en el área organizaron los diversos territorios, bien insulares o continentales, de acuerdo con sus propios fines de lucro, y en el Caribe no había otro negocio más lucrativo que el de la plantación. Cuando una isla era tomada en virtud de las armas o de las negociaciones por una potencia colonialista rival —en las Antillas no existe ni una sola isla que fuera administrada ininterrumpidamente por la misma nación europea—, la plantación existente no desaparecía, sino que era reorganizada según las características mercantiles de la nueva metrópoli. Esto en modo alguno implicaba cambios profundos. Más bien puede decirse que la vieja estructura permanecía en términos de componente de la nueva estructura; es decir, no se establecía una sustitución de lo «viejo» por lo «nuevo», sino una coexistencia más o menos crítica en el mismo espacio histórico. Así, el pasado se conectaba al futuro por diferencias de orden circular, es decir, de manera semejante a la conexión que establecen los peldaños de una escalera de caracol.

El texto de Fanny Buitrago asume con perspicacia este enfoque. Nos muestra a los habitantes de San Andrés agrupados en tres conjuntos socioculturales, cada uno de ellos representativo de la metrópoli que lo organizó; esto es, Inglaterra, España y Colombia. El orden de su disposición es puramente accidental; es la consecuencia de los azares de la historia del Caribe.

Según nos dice la propia novela, cuando los españoles llegaron en 1793 había en la isla un total de 446 habitantes, de ellos 278 esclavos. La mayoría de los colonos descendía de ingleses emigrados de Jamaica —no es probable que existieran muchos cuya ascendencia pudiera remontarse a la colonia puritana original. Esta inmigración jamaicana se produjo en los años posteriores al Tratado de Madrid (1670), mediante el cual Inglaterra se

había comprometido a terminar la piratería y a cesar de prohijar en Port Royal a hombres de la calaña de Henry Morgan y sus filibusteros de la Hermandad de la Costa. Era una sociedad que, además de las fundamentales diferencias de lengua y de religión con respecto a la nueva metrópoli, se había formado en la disciplina del odio a España, de la guerra pública o privada contra sus flotas y sus posesiones en el Caribe; una sociedad que, posiblemente, había dejado Jamaica por motivos relacionados con la prohibición del corso y la piratería.

Es lógico pensar que los españoles que llegaron a la isla en 1793 mirarían con malos ojos a estos ingleses. Seguramente los tildarían de «herejes» y rehuirían su trato en lo posible. Por supuesto, tal sentimiento debió de ser retribuido con creces por los isleños, quienes sumidos en el más amargo despecho habrían de maldecir por mucho tiempo al falso monarca que los entregara como súbditos a los odiados «papistas». El término *Spanish man*, con el cual los isleños designaron a los recién llegados, pasó a significar algo más que forastero, algo más que intruso; para el antiguo súbdito inglés —blanco, negro o mulato— *Spanish man* significaría hombre oprobioso, descastado, en resumen, lo más bajo a que la condición humana pudiera descender. Al sustituir Colombia a España en el dominio de las islas, el término se aplicaría con renovado desprecio a los colombianos que, después del ruinoso período independentista, emigraban al lugar con ánimo de echar raíces. Con los años, por vía de la apocopación caribeña, *Spanish man* devendría en «pañamán». De ahí el título de la novela.

DESPLAZAMIENTO HACIA EL MITO

Fanny Buitrago, por suerte, siguió otro camino que el histórico para explicar las connotaciones del término «pañamán». Empleó —como era de esperar en una novela caribeña— la forma del mito. Esta deliberada ahistoricidad hace que en el texto la isla de San Andrés aparezca con el nombre de San Gregorio, y la de Providencia con el de Fortuna, aunque al mismo tiempo se ofrece información más que suficiente para descubrir los

nombres ocultos de ambas islas. Pero veamos el mito de *The Spanish man* según lo narra el texto:

[...] un naufrago español —The Spanish man— surgió de las aguas de la vecina isla Fortuna, imponiéndose con su regia apostura a los descendientes de una próspera colonia puritana cuyos espíritus tradicionales continuaban ejerciendo discriminación entre negros y blancos, repartiéndose en poblaciones separadas, aunque la mayoría poseyera el color del tabaco quemado. La áspera trayectoria del Imperio Español en la trata de esclavos, el pánico de sus celosos inquisidores ante los seguidores de la reforma y su precaria condición de forastero, no le impidieron a The Spanish man agregar a su vocabulario las suficientes palabras inglesas para seducir a una mujer. El proceso que permite al semen fecundar un óvulo y transformarlo en feto cumplió normalmente su ciclo, en un silencio culpable, deshonroso. En el forcejeo de la criatura por nacer y la ira de una muerte segura envileciendo sus entrañas, la parturienta gritó ese The Spanish man! colérico, pleno de odio contenido, que sonó a pañamán al apretujarse en la garganta enronquecida. Grito que reemplazó a todos los gritos de rechazo y desprecio contra el inmigrante colombiano —turco-judío-amarillo-piel blanca— de todas maneras extraño invasor. The Spanish man... paña pañamán hijo de mala madre —en memoria de un hombre que fuera cazado como una comadreja y colgado para escarmiento de los huéspedes ingratos (pp. 21-22).

El característico lenguaje del mito se deja escuchar sobre todo en la primera parte del párrafo: «un naufrago español» (un español advenedizo, sin estirpe, de piel blanca, en oposición a la piel «color tabaco quemado» que poseía la mayoría de los isleños; un hombre que viene del Caribe, el mar español, el mar del Otro, o mejor el mar del mal, el Mal que hay que vencer por la religión y por las armas; el Diablo); «surgió de las aguas de la vecina isla Fortuna (léase Providencia, cuna de la primera colonia; el Diablo aparece en los Orígenes, la Serpiente del Paraíso Terrenal); «imponiéndose con su regia apostura» (la belleza de la Muerte, la seducción del Maligno); «a los descendientes de una próspera colonia puritana» (se

alude a una supuesta genealogía ininterrumpida que va desde 1629 hasta 1793; la narración mitifica la legitimidad de la sociedad isleña, obviando la destrucción de la colonia puritana y la ocupación de la isla por portugueses, franceses, holandeses y bucaneros; el adjetivo de «próspero», aplicado a esta primera colonia, sugiere la idea de tiempos arcádicos —el Edén— que hubieron de preceder a la irrupción de los españoles); «cuyos espíritus tradicionales» (los *dupys* [sic.] a los que el texto de la novela se refiere abundantemente; esto es, espíritus tutelares según la creencia sincrética de tipo «adventista» [*revivalist*] tan común en el Caribe de habla inglesa; se evidencia así la raíz afroeuropea del mito, su indiscutible filiación caribeña); «continuaban ejerciendo discriminación entre negros y blancos» (presencia del antagonismo racial y del tabú sexual desde el tiempo de los Orígenes; recuérdese que los puritanos importaron esclavos de África y que éstos se rebelaron y fueron vencidos en 1638; el hecho de que los «espíritus tutelares» blancos y negros favorezcan la discriminación, hace que ésta aparezca como una forma de relación social legítima y necesaria, constituyendo la tradición blanquinegra de la isla); «repartiéndose en poblaciones separadas» (obsérvese que no se habla de esclavitud; el negro aparece históricamente libre, viviendo aparte, el ideal del cimarrón; el blanco también vive aparte, excluyendo al negro de sus límites; no hay duda de que el mito responde a intereses isleños en general, tanto de negros como de blancos, en un intento de silenciar la violencia sociológica que organizó la Plantación); «aunque la mayoría poseyera el color del tabaco quemado» (esta aclaración es clave y expresa dos deseos; se alude a la misceginación como manera de anular las tensiones raciales pero, al mismo tiempo, se niega esta posibilidad puesto que la existencia de una «mayoría» implica necesariamente a una «minoría» de color más claro, lo cual basta para que los *dupys*, los guardianes de la tradición, distinguan entre un grupo y otro y prolonguen indefinidamente el conflicto entre ambos; aquí el mito recoge las proyecciones sociales de los divididos pobladores de la isla: el grupo de los «negros» aspira a una igualdad social, mientras que el de los «blancos», cuya piel por lo general no es blanca, se declara «blanco» por autodefinition y niega con ello la perspectiva de una síntesis racial y social como solución del conflicto). Entonces, en medio de esta forma crítica de coexistencia,

irrumpe *The Spanish man*, el Otro, el violador, el transgresor de los derechos de la sangre. Su muerte en la horca es un escarmiento para aquellos isleños que osen cruzar su vieja piel color tabaco quemado con la piel nueva del forastero, pero también constituye un sacrificio: el pañamán colgado es el chivo expiatorio que encauza el exceso de violencia y de cuyo cuerpo agonizante emana el poder que garantiza la continuidad de la tradición racista en la isla. Tal es el deseo que porta el mito.

En todo caso, el texto citado —bien haya sido construido por la autora o recogido del folklore isleño— debe leerse como una zona insoslayable del libro. Hasta el punto de que, entre las múltiples estrategias posibles de análisis, puede ser tomado como llave para abrir la novela, que se revelaría entonces como la narrativa de una sucesión de ciclos, en cada uno de los cuales opera fatalmente la forma circular y el deseo de conservación del orden viejo proyectado en el mito del pañamán. Estos ciclos, por supuesto, no serían metafóricos en el sentido de que suponen una sustitución, sino metonímicos, y dibujarían la figura de un significante que se despliega sobre la línea de las tres generaciones que coexisten en San Andrés, que a su vez remiten a los tres grupos socioculturales de la isla (ingleses, españoles y colombianos). Cumplido el mito por última vez en la tercera generación, aquéllos que nazcan en el futuro se verían ya libres de su acción fatal.

La primera generación, a la cual se refiere el primer ciclo, está representada en el texto por dos clases de personajes: los de ascendencia isleña y los de procedencia colombiana. Dentro de la primera clase se destacan, por su grado de participación en la novela, las cuatro matronas de la isla: Maule Lever, Marsita Allen, Prudence Pomare y Lorenza Vallejo. Una breve descripción de estos cuatro personajes nos daría las siguientes fichas biográficas, en cuyos datos se lee el feroz proceso de mestizaje ocurrido en la isla:

Maule Lever. descendiente de William Lever y su mujer Elizabeth, uno de los veintisiete matrimonios que encontraron los españoles al hacerse cargo de la isla en 1793. Por sus venas corre sangre de los primeros colonos puritanos junto con la de esclavos de origen masais. Practica la religión adventista con celo extraordinario. Entre sus abuelos se encuentran «el Conde Warwyck y el famoso John Pym, pioneros del comercio y de la

religión protestante en las islas» (p. 39). La acción de la novela la toma ya entrada en años, viuda, y madre de Nicholas Barnard Lever.

Marsita Allen: descendiente de Charles Allen y su mujer Jane, y también de «polacos, escoceses y lituanos, sin que ninguno de sus miembros mencionase jamás la herencia esclavista» (p. 26). Es blanca y católica; madre de Jerónimo Beltrán y de tres hijas solteras.

Prudence Pomare: descendiente de André Pomaire, un francés que soñó convertir la isla en una vasta plantación de algodón. Como el colono no aparece en el censo de 1793, por fuerza debió de llegar a San Andrés con posterioridad a esa fecha, aunque quizá sólo un par de años, pues es probable que formara parte del éxodo provocado por la Revolución Haitiana. En cuanto a Prudence, vivió la mitad de su vida frente a la estación de policía y, a consecuencia de su temperamento ardiente, tuvo una extensa y multirracial descendencia previa a su matrimonio. Es madre de Terranova González, Epaminondas Jay Long y Pinky Robinson, entre otros.

Lorenza Vallejo: «Era el espejo de los pobladores de la isla. Entre sus antepasados se encontraba un negrero portugués, un pastor adventista de rancio origen inglés, un buhonero ruso-judío, una maestra catalana, la descendiente de un holandés y una cuarterona jamaicana, un marinero sueco y la hija de un cocinero chino» (p. 146). Su tatarabuelo paterno fue un calderero español «violentemente enamorado del mar Caribe, obsesionado por la adquisición de tierras, apuesto cincuentón que logró casarse con una de las May (o de las Flower) y de un brazo sedoso entrar en el núcleo de la aristocracia isleña» (p. 157). Contra la voluntad de su padre, don Carlos Vallejo, se casó con el médico Campo Elías Saldaña, pañamán; su único hijo, Emiliano G. Saldaña, murió junto a su esposa en un incendio; su nieto, Gregorio Saldaña, es el personaje principal de la novela. Sabe todo lo que sucede en la isla y conoce de memoria la totalidad del folklore oral isleño.

De las cuatro matronas, dos de ellas violan el tabú de la piel y se casan con pañamanes: Marsita Allen y, como acabamos de ver, Lorenza Vallejo. Marsita se envenena con un mataratas después de haber sido repudiada por Etilio Beltrán, quien le plantea el divorcio después de enamorarse de Sabina Galende. Por otra parte, Lorenza Vallejo toma la muerte accidental de su hijo como un castigo por haber violentado los deseos de su padre al casarse con

un pañamán. Consecuente con su sentimiento de culpa, se separa de su marido y vive sola en la casa de su familia, sumergida en los recuerdos, las viejas tradiciones y una marea de visitantes por quienes se entera de lo que pasa en la isla. Vive dolorosamente.

Los pañamanes que se casan con Marsita y Lorenza, experimentan, a su vez, tribulaciones semejantes a las del legendario *The Spanish man*. Etilio Beltrán, después de abandonar su hogar e irse con Sabina Galende, es arrojado de la casa por ésta y despojado de todos sus bienes. Muere como un mendigo, viejo y enfermo. Campo Elias Saldaña no tiene mejor suerte: es destituido de su cargo de Intendente por intrigas políticas y muere amargado, solo, el organismo quemado por el ron blanco.

La fatalidad del segundo ciclo del mito recae en la descendencia de Marsita y Lorenza, es decir, en Jerónimo Beltrán y en Emiliano G. Saldaña. El primero carga la culpa del suicidio de Jane Duncan, soltera y madre de su hijo Nicasio Beltrán; hombre gastado por las traspasadas, el juego, la droga y el alcohol; alcanza la riqueza pero no consigue nada de lo que realmente le importa en la vida: el amor de Sabina Galende, los terrenos de El Arenal — donde quiere construir hoteles y casinos de juego— y vivir en familia con su hijo Nicasio. Después de ser abandonado por Sabina Galende, muere cuando ésta suscita en Nicasio la pasión irracional de la cual él mismo fuera víctima. En cuanto al hijo de Lorenza, Emiliano G. Saldaña, muere con su esposa en el incendio de la casa de la Intendencia.

Los hijos respectivos, esto es Nicasio Beltrán y Gregorio Saldaña, nietos de Marsita y Lorenza, encuentran el verdadero amor en las pañamanes Sabina Galende y Valentina Cisneros. Pero ambos mueren ahogados en el Caribe, dando así por terminado el ciclo de la tercera generación. Significativamente, su muerte es un retorno al mar del cual un día emergiera *The Spanish man*. Con este final, anulada la acción trágica y fatal del mito por las muertes marinas de Nicasio y Gregorio, las sucesivas generaciones isleñas habrán de vivir libres del tabú de la piel. Así, el texto de *Los pañamanes* parte de un mito caribeño, lo cumple, lo cancela y se erige en un nuevo mito: la posibilidad de alcanzar un tiempo utópico donde el conflicto de la piel no actúe; esto es, donde la piel pierda su antigua memoria y borre las cicatrices de latigazos y hierros al rojo, dé los cepos y grilletos de la

plantación; o bien, lave sus propias manchas de culpa, la culpa de las factorías de negros, del terrible *middle passage*, de la compra-venta de la carne, del mayoral y el barracón.

En todo caso, *Los pañamanes* está dentro de la más reiterada tradición literaria del Caribe: la novela-mito, pero no mito épico, sino mito del desarraigado que sueña con reunir los pedazos de su dispersa identidad más allá de las barreras de la Plantación. *Los pañamanes*, como otras muchas novelas caribeñas, es una *performance* doble; una representación que contiene otra representación. La primera, o mejor, la más visible, está dirigida a seducir al lector de Occidente; la segunda es un monólogo que se vuelve hacia el Yo, hacia el Ser caribeño, intentando mitificar y, a la vez, trascender simbólicamente su génesis contra-natural; esto es, asumir su marginalidad con respecto a Occidente y hablar de su Otridad calibanesca, Otridad derivada de la violencia de la conquista, la colonización, la esclavitud, la piratería, la guerra lucrativa, la ocupación, la E dependencia, la humillación, la miseria, la prostitución e incluso el turismo. El resultado es San Andrés:

Al pie del malecón y alrededor de las bodegas se renueva constantemente una multitud impaciente y vocinglera. Zarandeada a la deriva por llamativos automóviles de último modelo y ruidosas motocicletas corroídas por el salitre. Marineros de diversas nacionalidades, contrabandistas, pescadores, tostados aventureros, vendedores de drogas, mendigos y chanceros. Deambulan altivos isleños de piel melada y luminosos ojos claros, atléticos suecos encandilados por el trópico, comerciantes activos y sudorosos, vagabundos de largos cabellos con las pupilas extraviadas, fanáticos propagandistas de la biblia y —de cuando en cuando— asustados turistas que perdieron a sus compañeros de excursión y las diversiones detalladas en los elegantes folletos de la Corporación Nacional de Turismo. Pregonan los yerbateros pomadas exóticas, raíces medicinales, collares de ajo, pulseras magnéticas y jarabes concentrados teñidos de violeta, mandarina y bermellón. En los tenderetes, cubiertos con planchas de zinc, se mueven con aire somnoliento los vendedores de fruta, como dopados por el furioso zumbido

de las moscas. Se trafica con niñas, copra, ácido, divisas de importación, empleos públicos, carnes congeladas, materiales de construcción, artefactos eléctricos, perfumes y whisky adulterado. Están los adivinos. Las negras de uñas platinadas. Los narradores de cuentos. Los políticos incansables. Y todos los que ignorantes del pasado legendario de la isla emergen del cieno de la historia. Todos. Unidos por el lenguaje común de la gritería. En español, patois, inglés, árabe, ruso, yidish, italiano, hebreo, chino y portugués. Sumados sus olores al corrompido vapor de las mareas estancadas (p. 13).

Ciertamente, no es la escena que uno hallaría en algún cartel policromado de las agencias de viaje. Y sin embargo es uno de los rostros del Caribe, de San Andrés pero también de Kingston, de Georgetown, de Charlotte Amalie, de Cartagena...

LA «OTRA» CIUDAD CARIBEÑA

Toda ciudad caribeña lleva en sus entrañas ciudades minúsculas, fetales, nódulos de turbulencia que se repiten —cada copia diferente— por marinas, plazas y callejones. Es posible agruparlas en grandes clases. Aquí sólo nos interesan dos: el *yard* o *solar*, y el *muelle*, cuya descripción acabamos de leer. Pero ¿qué es un *yard* o *solar*? Se trata de un patio común —a veces el de alguna ruinoso casona colonial— al cual tiene acceso una serie de cuartuchos sin agua corriente y con electricidad de contrabando. Claro, es mucho más que eso. En realidad se trata de una abigarrada célula social, un denso *melting-pot* de culturas en el cual se cocinan religiones y creencias, nuevas palabras y pasos de baile, imprevistos platos y músicas. Aquí suele dominar la raza negra, pero casi siempre se encontrarán representantes de otras etnias e híbridos de toda índole. En modo alguno debe confundirse esta célula, este ombligo que se disemina por la ciudad, con las casas de inquilinato que proliferan en las capitales del mundo. El *yard* o *solar* es el resultado de la plantación, y al mismo tiempo es la anti-plantación. Me explicaré. Este tipo de vivienda se organizó sobre la base de una población marginal de libertos, es decir, negros y mulatos que bien por haber comprado

su libertad, por fuga, por manumisión o por cualquier otro motivo, se liberaba de la esclavitud y acudía a la ciudad para ganarse el sustento. Más tarde, el *yard* o *solar* dio cabida a los asiáticos —chinos, indios, javaneses— que habían cumplido sus contratos de trabajo y decidían permanecer en el Caribe; también dio cabida al «blanco pobre», al *petit blanc* de las colonias francesas, y a las sucesivas inmigraciones de portugueses, árabes, gallegos, judíos, eslavos, yucatecos, antillanos de otras islas, en fin, a todos aquellos que dejaban atrás el hambre, el pogrom, la guerra, la cárcel, las deudas, para probar fortuna en los puertos caribeños. ¿Cuáles son los oficios de estas gentes, de qué viven? Para empezar no son maleantes; no constituyen lo que suele llamarse «la escoria de la sociedad» o el «lumpen». Son personas que raramente se emplean en fábricas, oficinas o tiendas. Su acendrado individualismo y su peculiar sentido de la libertad harían tal cosa improbable. Por lo general se trata de trabajadores por cuenta propia: lavanderas, costureras, comadronas, sastres, remendones, dulceros, pescadores, albañiles y carpinteros de ocasión, cartománticas y curanderos, incluso *iyalochas* y *babalochas* de la regla lucumí o *houngam* del vodú; en fin, vendedores de todo y compradores de nada, *bricoleurs*, diría Lévi-Strauss. Casi siempre poseen tambores, armónicas y guitarras, pues gustan de hacer música, de cantar y de bailar. El patio común sirve de escenario a estos *performances*, y también de parque para los niños; allí se diseña el vestuario para la próxima comparsa de carnaval, se dan reuniones políticas, se cocina y celebran bodas y aniversarios, se interpretan sueños de acuerdo con los códigos africanos o con el de la charada china, y se entrenan futuras estrellas del bolero o del reggae, al igual que futuros boxeadores y jugadores de pelota, de fútbol o de cricket; allí se nace y se muere, se recitan versos y se discute, se escucha la radio y se juega a la baraja y al dominó. Casi siempre hay un hombre entrado en años que funge de alcalde y lleva sombrero, bastón o paraguas; también hay viejos y viejas que, sin proponérselo del todo, transmiten recetas de cocina, oraciones infalibles, buenos consejos en materia de amor y poderosas fórmulas medicinales y pases de mano que curan el sonambulismo y el reuma, la caspa y el empacho; también practican el oficio de los *griots* africanos, y prolongan el curso de las antiguas tradiciones de generación en generación; conocen al dedillo la

sospechosa genealogía de la aristocracia «blanca», los móviles secretos de cuanto enredo, crimen y suceso espectacular ha ocurrido en la ciudad; hablan de la época de la esclavitud, de las guerras y revoluciones, de los fantasmas, cometas, huracanes y terremotos que anunciaron buenos tiempos o épocas de calamidad. Sus relatos des-ordenados, des-hilvanados y des-autorizados, cuyos discursos provienen de mutilaciones y prácticas abusivas ocurridas en todos los espacios y en todos los tiempos del mundo, allí son desinflados de la violencia sociológica que portan, igualados ahistóricamente y escuchados como significantes homogéneos y legítimos que constituyen conocimiento. Al pasar a los géneros de la literatura, este discurso «otro» ayuda a constituir expresiones que se han dado en llamar de lo real-maravilloso, del neo-barroco, del realismo mágico; expresiones que en el fondo son lo mismo, que en el caso del Caribe se remiten al mismo espacio sociocultural, intentando descentrar la violencia de los orígenes con su propio exceso, buscando legitimarse en su propia ilegitimidad.

Por supuesto, el *yard* o *solar* no existe en el centro comercial de la ciudad ni en los barrios residenciales de los ricos y de la clase media. Su enclave es la «ciudad vieja», la sección colonial desde la cual creció la urbe caribeña, o bien el antiguo arrabal amenazado por las nuevas calles y avenidas que llevan a los suburbios elegantes. En todo caso, en *Los pañamanes* hay un área de la ciudad donde aún se sostiene esta suerte de institución antillana; constituye el «barrio negro» y es conocido como El Arenal. Su perdurabilidad pende de un hilo, pues el caserío es codiciado por un proyecto que se propone arrasarlo para alzar allí un conjunto de hoteles, casinos, restaurantes, tiendas y bares para el creciente turismo, el cual acude a la isla alentado por los bajos precios —recuérdese que San Andrés es puerto libre—, por las excelentes playas, por la legalidad del juego y, sobre todo, por la vista gorda de las autoridades para con las drogas, la pornografía y la prostitución. A este respecto el texto informa:

Los tiempos resultaban difíciles para quienes vivían en la zona negra de la isla. En los últimos meses el sector [...] sufría una invasión de indeseables. No sólo la escoria rechazada de casinos y burdeles de alto coturno, sino forasteros de ropas vistosas y sombreros cow-boy

procedentes de Miami, Jamaica, el continente y Centroamérica. Estafadores internacionales, embelequeros de la jeringuilla, distribuidores de ácido y de marihuana-golden, famosos mantenidos, practicantes de abortos, golfas de medio pelo y maricones pintarrajeados. Era prácticamente imposible transitar por las calles después del anochecer sin encontrar bandadas de rufianes armados con cuchillos y manoplas en busca de camorra, presenciar acaloradas disputas entre busconas y exhibicionistas o divisar el lamentable espectáculo de una muchachita enloquecida porque le faltaba su diaria ración de droga (p. 19).

El Arenal es el eje de numerosos episodios de la novela. Sus habitantes son protegidos por Gregorio Saldaña y sus compañeros —llamados los Tiniebls—, quienes luchan a su manera para impedir el desalojo de sus pobladores en favor de las conveniencias del turismo internacional.⁷ Gregorio Saldaña y los Tiniebls manejan los hilos de la isla valiéndose del profundo conocimiento que tienen de sus tradiciones. Unas veces por las buenas y otras por las malas, aunque siempre sin faltar a su código ético de Tiniebls, suelen conseguir sus propósitos. La supervivencia de El Arenal es su mayor preocupación; saben que la destrucción del barrio sería el golpe final a la isla, sus cimientos ya minados por su condición de puerto libre y por la continua avalancha de turistas y gente indeseable. Saben que la generalización del juego, la droga y la prostitución acabaría con las tradiciones isleñas, con el folklore legitimador que fluye de sus *yards*.

El texto de la novela recoge con frecuencia el sabor de la literatura oral que se escucha en San Andrés y se transmite a otras islas del Caribe. Están, por ejemplo, los numerosos cuentos de Anancy —Fanny Buitrago emplea la forma apocopada de «Nancy»— que las ancianas cuentan a los nietos de sus amigas. Estos cuentos tienen su foco en la cultura akán, de la costa occidental de África. Esclavos de esa región diseminaron este vasto ciclo de historias por todo el área del Caribe, principalmente en los territorios colonizados por Inglaterra, Francia y Holanda. Se trata de fábulas semejantes a las de Renard, el zorro de la tradición medieval francesa. Su protagonista, Anancy, es un astuto hombre-araña, quien unas veces sale victorioso de sus aventuras y otras veces resulta malparado. Lo interesante

de estos cuentos es que, a pesar de su indiscutible procedencia africana, pueden considerarse parte del folklore caribeño, ya que el espíritu de las fábulas se ajustó a las condiciones propias del Caribe. También cambiaron algunos de los personajes africanos que aparecían con frecuencia en estas historias; así, la «mujer de cera» pasó a ser la «mujer de brea», material que en el Caribe abunda mucho más que la cera, dado su uso en la construcción y reparación de embarcaciones, aparejos y muelles.

FOLKLORE, NOVELA Y VIOLENCIA

El tema de la piratería y de los tesoros enterrados que, en competencia con el discurso historiográfico, recorre la tradición y la literatura caribeñas desde hace cuatro siglos, también es tocado por el texto de *Los pañamanes*. En San Andrés, por ejemplo, existe la creencia de que cuando alguien muere se lleva consigo a dos personas, pues Henry Morgan mató a tres de sus hombres para enterrarlos, en calidad de cancerberos de ultratumba, junto al tesoro tomado en el saqueo de Panamá. También se da por cierto que una noche de tormenta el mismo Henry Morgan ancló su buque fantasma en El Cove, donde desembarcó para degollar a la familia Duncan. Este hecho de sangre tenía que ocurrir necesariamente, pues así lo exigía el código cultural del Caribe: Morgan había visitado en sueños a los Duncan para indicarles el sitio donde ocultaba parte de sus riquezas, las cuales podrían disfrutar a cambio de ciertos favores y requisitos demandados por el corsario. Los Duncan no cumplieron sus compromisos con el poderoso muerto y, naturalmente, pagaron las consecuencias con la degollina.

Detrás de este cuento de aparecidos está la violenta historia del meta-archipiélago que el propio cuento trata de obviar. Obsérvese que el sangriento crimen de los Duncan queda justificado por la violación de la palabra dada al fantasma de Henry Morgan, que aparece en la leyenda como un guardián de la ley en lugar de su transgresor. Esta mitificación del filibusterismo debe verse como un intento de autentificar por vía de la narración misma —como ocurre, sobre todo, en los casos de los piratas criollos Diego Grillo, Cofresí, etc.— todo un campo referencial, apenas explorado en la crítica literaria, que habla de saqueos y secuestros, de

incendios y botín, de tesoros enterrados y mapas secretos, de la temible bandera negra y los duelos a muerte, de cofres de joyas y piezas de a ocho, de la horca y el tablón, de galeones y fortalezas, de culebrinas y mosquetes, de abordajes al arma blanca y de rescates, de atalayas y campanas a rebato, de ciudades sitiadas y batallas navales, de las tabernas de la Tortuga y las noches de juerga en Port Royal. Repárese que se trata de todo un folklore netamente caribeño cuyo lenguaje manipulado sirvió de materia prima a *Treasure Island*, a *El corsario negro* y a *Captain Blood*. No obstante esta deliberada manipulación, no se ha podido eliminar del todo la violencia medular que subyace dentro de este o cualquier otro tema histórico del Caribe. Puesto a definir a la vez la novela histórica y la narración folklórica del meta-archipiélago con un par de palabras, éstas serían, incuestionablemente, revelar violencia.

La religión, incluso, aparece mezclada con la violencia en el folklore del área, sobre todo en lo que toca a las historias de corsarios «herejes» y españoles «papistas». Paralelamente, ocurre en una muestra temprana de la literatura local, el poema *Espejo de paciencia* —que ya vimos—, escrito por Silvestre de Balboa en 1608, y también ocurre en la vida real, como la matanza de hugonotes perpetrada por Menéndez de Avilés en 1565. En *Los pañamanes* vemos cómo el reverendo Nathan Henry «atravesó todo el Caribe utilizando por nave una imponente iglesia de madera, pintada en un blanco immaculado, a tiempo para predicar la doctrina salvadora de la Iglesia de Jesucristo de los Santos del último Día» (p. 15). Fue esta misma Iglesia la que colgó a *The Spanish man*.

Todo parece indicar que Fanny Buitrago recogió este rico folklore en el propio archipiélago de San Andrés y Providencia. Se trata de una muestra representativa de las mil y una historias en que se forma cualquier caribeño, independientemente de su color, de su clase social y de su sexo. Este conjunto de tradiciones constituye un sistema de diferencias al cual pertenece tanto la fábula de la piratería y el contrabando como la de la rebelión de esclavos y la del cimarrón, tanto el mito patriarcal y racista de *The Spanish man* como el mito de tolerancia y de coexistencia que propone el texto de la novela. Reducir este sistema de diferencias al choque de órdenes contrarios —lo cual suele hacerse con demasiada frecuencia— nos

daría una representación empobrecida del folklora del Caribe. En realidad, este folklora, fuente importantísima de la literatura local (piénsese en *Cien años de soledad*, cuyo mito comienza con el desembarco de Francis Drake en Ríohacha, pero también en *Tres tristes tigres*, en *Concierto barroco*, en *La guaracha del Macho Camacho*) es una suerte de sopa marinera imposible de decantar. Tal vez lo único que podemos sacar en claro de ella es su relación con la violencia. Por ejemplo, en la novela que nos ocupa, la fábula de los tres muertos de Henry Morgan se confunde con el mito de los pañamanes (el que propone el texto), no sólo en el hecho de que deben ocurrir muertes en tres generaciones, sino en que cada muerte que ocurra «afuera» supone dos muertes «adentro» del grupo o generación. Así, obsérvese que los Tinieblas mueren por parejas, como lo hicieron sus padres y abuelos. Por otra parte, estas muertes deben verse como sacrificios semejantes al del *The Spanish man* y al ejecutado por Henry Morgan, pues todas constituyen rituales propiciatorios para erradicar violencia pública.⁸ En el caso de Morgan, los muertos impedirían el hallazgo del inmenso tesoro de Panamá —por cierto, jamás encontrado—, pues de no permanecer oculto dividiría y destruiría la asociación de la Hermandad de la Costa a través de luchas intestinas; en el caso de *The Spanish man*, es fácil ver que de no haberse creado un tabú sexual con el sacrificio de su cuerpo, las rivalidades entre isleños y españoles habrían bañado en sangre a San Andrés. Finalmente, en el caso de los pañamanes, la inmólación de Gregorio Saldaña y Nicasio Beltrán neutralizan futuras violencias en dos direcciones: en primer lugar hacen innecesarios más sacrificios de sangre, pues con sus muertes se cierra el último ciclo del tabú de la piel; en segundo lugar, preservan la existencia de El Arenal, el centro marginal de la cultura isleña, difiriendo su liquidación.

En todo caso, sea cual fuere la lectura que hagamos del vasto y caótico sistema de mitos, leyendas, fábulas, consejos y cuentos populares que flota sobre el Caribe, éste fallará si se pretende utilizar como código o vehículo genealógico para alcanzar un origen cultural estable. Lo mismo ocurrirá si se acude a los sistemas de la danza, la música, las creencias religiosas u otros. En el supuesto de que fuera posible detener las dinámicas en continua transformación de estos discursos de diferencias con objeto de hacer una

lectura total de los mismos, se percibirían flujos y reflujos de significantes que, más allá del Caribe —como las fábulas de Anancy y los cuentos de tesoros y piratas— se diseminan por los confines del mundo. Todo caribeño, al final de cualquier intento de llegar a los orígenes de su cultura, se verá en una playa desierta, solo y desnudo, emergiendo del agua salada como un náufrago tembloroso —*The Spanish man*—, sin otro documento de identidad que la memoria incierta y turbulenta inscrita en las cicatrices, en los tatuajes y en el color mismo de su piel. En última instancia todo caribeño es un exiliado de su propio mito y de su propia historia; también de su propia cultura y de su propio Ser y Estar en el mundo. Es, simplemente, un pañamán.

7

VIAJE A LA SEMILLA, O EL TEXTO COMO ESPECTÁCULO

Pienso que la novela que se hace en el Caribe es una de las más espectaculares del mundo. Tendría que aclarar que cuando hablo de espectacularidad no me refiero al uso de ciertas técnicas de índole experimental que podemos ver aplicadas con éxito en novelas como *Ulises*, *En busca del tiempo perdido*, *Orlando*, *Mientras agonizo*, o bien, en Hispanoamérica, en las obras de Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes, Roa Bastos. Cuando hablo del carácter espectacular de la narrativa caribeña lo hago eligiendo el sentido más estricto que puede tomar la palabra espectáculo («función o diversión pública de cualquier género», dice mi Larousse). Me expreso de un modo tan terminante porque advierto en la novela del Caribe una voluntad a toda prueba de erigirse a sí misma como una *performance* total. Este *performance* (actuación, ejecución, interpretación y «algo más», según vimos al comienzo del libro) puede llevarse a cabo bajo los cánones de varios tipos de espectáculos: *show* de variedades, función de circo, obra dramática, programa radial o de televisión, concierto, sainete, comparsa de carnaval, en fin, cualquier espectáculo que uno pueda imaginar.

Naturalmente, en muchas ocasiones los personajes de estas novelas aparecen literalmente en calidad de cantantes, músicos, bailarinas, travestistas, etc., y en conjunto es fácil identificarlos como miembros de una *troupe*, elenco, *ensemble*, incluso coro de baile o grupo musical. Pero más

allá del virtuosismo que alcancen estos personajes, el gran *performer*, la estrella del espectáculo, es el propio texto. Recuérdese, por ejemplo, el inicio mismo de *Tres tristes tigres*:

Showtime! Señoras y señores. Ladies and gentlemen. Muy buenas noches, damas y caballeros, tengan todos ustedes. Good-evening, ladies & gentlemen. Tropicana, el cabaret MAS fabuloso del mundo... «Tropicana», the most fabulous night-club in the WORLD... presenta...

presents... su nuevo espectáculo... its new show... en el que artistas de fama continental... where performers of continental fame... se encargarán de transportarlos a ustedes al mundo maravilloso... They will take you all to the wonderful world... y extraordinario... of supernatural beauty... y hermoso... oft he Tropics... El Trópico para ustedes queridos compatriotas... ¡El Trópico en Tropicana!

Téngase presente el comienzo de *Cuando amaban las tierras comuneras*, donde Pedro Mir, asumiendo funciones de autor y de director teatral a la vez, ordena descorrer el telón... y por un instante, bañada por el círculo de luz, aparece la actriz-texto detenida en una pose, como una estatua maquillada que al salir de su inmovilidad dará comienzo a la representación. Cito:

Romanita estaba allí de frente ai vertedero y de espaldas a la calle completamente inmóvil extáticamente inerte sin que la más mínima animación de sus manos o de sus mismas pestañas infringiera las normas de rigidez impuesta a toda su figura como si de improviso hubiera sido cristalizada al llegar repentinamente a la última pared del tiempo cósmico y hubiera sido incapaz de adoptar una pose cadavérica más pura o un gesto de eternidad más elocuente...

O bien la «Advertencia» de Luis Rafael Sánchez, en la cual presenta a *La guaracha del Macho Camacho* desde un espacio compartido por la cabina del *disc-jockey* y la máquina de escribir:

La guaracha del Macho Camacho narra el éxito lisonjero obtenido por la guaracha del Macho Camacho La vida es una cosa fenomenal, según la información ofrecida por disqueros, locutores y microfoniáticos. También narra algunos extremos miserables y espléndidos de las vidas de ciertos patrocinadores y detractores de la guaracha del Macho Camacho La vida es una cosa fenomenal para darle un gustazo soberano a los coleccionistas de éxitos musicales de todos los tiempos.

También téngase en cuenta el primer párrafo de *Cien años de soledad*, donde Melquíades y su *troupe* de gitanos despliegan carpas y números circenses, y en medio de «un alboroto de pitos y timbales» dan a conocer las maravillas «de los sabios alquimistas de Macedonia», entre ellas el hielo.⁴

Así, La Habana, Santo Domingo, San Juan y Macondo no sólo resultan escenarios en términos de referentes, sino también en términos de espacios para espectáculos; esto es, en *sancta sanctorum* de misterios colectivos, en «zona sagrada» donde tiene lugar el sacrificio ritual y la representación del misterio de la identidad caribeña. Ciertamente, el discurso del texto, en tanto *performer*, afecta un tono profano. Pero es fácil advertir entre los velos y pliegues de su atuendo de pacotilla la piel oscura del mito, el tatuaje ceremonial, los colgantes ombligos que llevan a África, a Asia, a Indoamérica y a la Europa pagana. Detrás de Farraluke, el danzante priápico de *Paradiso*, hay una conexión con la Hélade; detrás de la torturada zapatilla de Cobra, el travestista, está el afán chino de reducir el pie femenino a un trazo de pincel; detrás del *solo* metafísico de la Estrella está la predisposición africana de no separar la vida de la muerte, y detrás del sueño simbólico de Dreamer, como vimos, está el inalcanzable arahuaco. En resumen, detrás de cada una de las máscaras que portan estos personajes está Minotauro. Así, el *performance* del texto es siempre doble.

Más de una vez se ha dicho que los protagonistas de las novelas caribeñas son excesivos, barrocos, esperpénticos; más aún, que los textos desde donde nos hablan tales personajes son como ellos. Pienso que es cierto, pero sólo si estos textos se leen desde Europa. Quiero decir con esto que la mascarada que en muchas ocasiones dibuja el discurso caribeño no es otra cosa que una concesión a la chapucería de Cristóbal Colón, que tomó al Caribe por Asia y a los «indios» por indios. La imagen que tiene Occidente del Caribe es producto de esa y otras tergiversaciones e invenciones. La aceptación de ciertas formas de la cultura caribeña —digamos, la música, el baile, la literatura— en las capitales del mundo occidental se debe, en buena medida, a que éstas interpretan de alguna u otra manera el papel de la «nativa», de la «india pintoresca», de la «negra jacarandosa», de la «mulata

sensual», de la «criolla barroca»; es decir, el libreto farsesco que Europa ha escrito sobre el Caribe a lo largo de cinco siglos. Sólo que tras las líneas de ese libreto, tras las palabras de *Good-evening, ladies & gentlemen*, tras los pasos pintorescos del *one-two-three-hop*, hay códigos que sólo los caribeños pueden descifrar. Son códigos que remiten a un conocimiento tradicional, simbólico si se quiere, que Occidente ya no puede registrar.

En general, como sin duda he dado a entender, tengo una buena opinión de la cultura del Caribe. La tengo no porque crea que es superior a otras culturas, sino porque veo en ella una capacidad de simulación (pienso en los mecanismos miméticos con que se defienden ciertas especies zoológicas), un virtuosismo histriónico que no veo en otras del mundo contemporáneo. Sería un error tomar el texto caribeño sólo como el gesto rítmico y florido de una rumbera. La novela caribeña es eso y mucho más. Para empezar, como dije, su discurso es doblemente espectacular, y esto no sólo porque asume su propia espectacularidad, sino porque, sobre todo, se trata de un discurso que además de ser escénico es doble en sí mismo; un discurso supersincrético. Este discurso habla a Occidente en términos de *performance* profano y, simultáneamente, habla al Caribe en términos de *performance* ritual; de un lado el conocimiento científico, del otro el conocimiento tradicional. El lector común no caribeño sólo registra la lectura profana, aunque suele entrever que hay «algo más»; el caribeño, las dos, como supo ver Ortiz. Es esta habilidad escénica (pública) de travestista lo que me lleva a pensar que el texto del Caribe es, al igual que el lector del Caribe, un consumado *performer*.

Si alguien me pidiera que explicara qué entiendo por un discurso escénico que habla a la vez en términos de *representación* y de *sacrificio ritual*, y que demostrara mis opiniones bajo el formato analítico de la teoría literaria, procedería a aislar en una docena de novelas conocidas ciertas regularidades que pudiera correlacionar a los efectos de poner en claro el complejo *performance* del discurso narrativo caribeño. Claro, esto supondría llenar las páginas de un grueso libro, incluso tal vez de varios libros, y por lo tanto queda fuera de la modesta perspectiva de este capítulo. Es factible, sin embargo, elegir una pieza breve ya dorada por el prestigio de sus muchas lecturas, y analizarla de una manera espectacular e imprevista.

Digo imprevista porque tal pieza —si pretendo convencer al lector— debe mostrar su virtuosismo travestista de una manera mucho menos obvia que los ejemplos de novelas que he citado arriba. Entre los textos a examinar que reunirían estos requisitos escojo *Viaje a la semilla*, de Alejo Carpentier.⁵

UN CANON LLAMADO CANGREJO

Antes de entrar en el análisis propiamente dicho, debo suministrar alguna información relacionada con la música. Esto es necesario porque gran parte de la obra de Carpentier está construida sobre estructuras musicales, lo cual ha sido advertido tanto por él como por la crítica.⁶ En todo caso, la información que preciso dar aquí es mínima y se refiere concretamente a la forma musical llamada *canon cancrizans* (canon recurrente, *crab canon*, etc.).⁷ En este canon, muy en boga en el período barroco de la música occidental, el tratamiento del tema recuerda la atrabiliaria marcha del cangrejo, el cual parece avanzar retrocediendo.

De acuerdo con las exigencias de este tipo de piezas, la primera voz canta un tema dado mientras la segunda voz canta su copia en retrogresión, es decir, empezando por el final y concluyendo por el principio o, si se quiere, de derecha a izquierda. De esta manera se escucha la primera nota junto con la última, la segunda junto con la penúltima, etc. Las dos secciones de su figura pueden representarse conforme al siguiente ejemplo:

Tema: fa la do mi sol si re

Copia: re si sol mi do la fa

A primera vista notamos algo común entre el *canon cancrizans* y *Viaje a la semilla*: en el texto hay un discurso en progresión normal, al cual llamaré P, y otro discurso en retrogresión, que llamaré R en adelante. Ahora tomaré un párrafo cualquiera del relato con la finalidad de observar el juego de P y R. Para diferenciar un discurso del otro, representaré en cursivas las frases que pertenecen al discurso R.

Y hubo un gran sarao, en el salón de música, el día en que alcanzó la minoría de edad. Estaba alegre, al pensar que su firma había dejado de

tener un valor legal, y que los registros y escribanías, con sus polillas, se borran de su mundo. Llegaba al punto en que los tribunales dejan de ser temibles para quienes tienen una carne desestimada por los códigos. Luego de achisparse con vinos generosos, los jóvenes descolgaron de la pared una guitarra incrustada de nácar, un salterio y un serpentón. Alguien dio cuerda al reloj que tocaba la Tirolesa de las Vacas y la Balada de los Lagos de Escocia. Otro embocó un cuerno de caza que dormía enroscado en su cobre, sobre los fieltros encarnados de la vitrina, al lado de la flauta traversera traída de Aranjuez. Marcial, que estaba requebrando atrevidamente a la de Campo Florido, se sumó al guirigay, buscando en el teclado, sobre bajos falsos, la melodía del Trípli-Trápala.

⁸ *Y subieron todos al desván, de pronto, recordando que allá, bajo vigas que iban recobrando el repello, se guardaban los trajes y libreas de la casas de Capellanías (pp. 89-90).*

Se observa enseguida que el discurso R y el discurso P tienen funciones distintas. En realidad se trata de discursos cuyas diferencias, para distinguirlas mejor, habría que establecerlas desde un punto cercano a la lingüística. Por ejemplo, yo diría que el discurso P es sincrónico y descriptivo; R, en cambio, se muestra como un discurso diacrónico y narrativo. Una frase R, por ejemplo, «bajo vigas que iban recobrando el repello», logra el efecto de retrogresión no por la vía del sintagma, sino por una perturbación de la relación paradigmática o metafórica, la cual consiste en suplantar el verbo transitivo *perder* por un antónimo capaz de invertir la acción del verbo en un sentido vectorial (como *ir* por *venir*, *acercar* por *alejarse*, etc.). En el ejemplo citado cabía sustituir *perder* por *ganar* o *cobrar*, pero, claro, *recobrar* resulta una elección mejor dado el valor vectorial de la partícula *re*, que nos remite velozmente al pasado, *volver a cobrar lo que se perdió*. Se comprende que este tipo de frase no sólo hace estallar el sentido diegético natural del lector sino que, impulsada por la dinámica que le imprime la acción del verbo, cruza como un relámpago, de derecha a izquierda, el ancho sincronismo del discurso P. Esto se ve claramente en la frase citada, puesto que su acción implica años de retroceso, mientras que el transcurso del «gran sarao» supone a lo sumo un par de horas de marcha progresiva. Se puede decir entonces que el discurso R domina al discurso P.

Ahora bien, en atención al estatismo de P, derivó lo que Barthes llamaría un «cuadro» P. Al leer el relato, se observará una serie de cuadros P, los cuales se ordenan en retrogresión desde el de la «muerte» (p. 81) hasta el del nacimiento (p. 105), por ejemplo, «prostíbulo» (pp. 94-95), «crisis mística» (p. 95), «soldados de plomo» (pp. 96-97), «calesero Melchor» (pp. 100-101), «perro Canelo» (pp. 102-104), etc. Pero tal disposición («muerte» hacia el «nacimiento») no constituye en sí misma una dinámica regresiva, sino que es el complemento obligado del discurso R. El efecto de retrogresión que logra este discurso por el desarreglo del paradigma exige que la secuencia de cuadros P adopte un orden regresivo en la línea del

sintagma o eje diacrónico, aunque la acción, dentro de éstos, se desarrolle en sentido convencional. Tomemos por ejemplo la frase R «Los esposos fueron a la iglesia para recobrar su libertad» (p. 88).

Como se comprenderá, la marcha R del discurso plantea la necesidad de que el «noviazgo» de los contrayentes ocurra después de su «boda». Mirado de otra manera: si los cuadros P aparecieran ordenados desde el «nacimiento» hasta la «muerte», no se integrarían con el discurso R, que marcha únicamente hacia el pasado. Este discurso sólo adquiere significación si los cuadros P se ordenan en sentido R. Es lo que hace posible el relato, incluso su título de *Viaje a la semilla*.

Vistos estos aspectos, se puede concluir que los discursos R y P del texto se corresponden con las voces R y P del canon; se trata de dinámicas análogas que son funciones de estructuras análogas. Cabe argumentar que la función R se expresa en el texto de modo dominante, pero esto no aparta al relato del canon: en éste la voz determinante es la R, pues no basta componer cualquier tema P sino dar con uno que pueda plegarse musicalmente en sentido R sobre sí mismo. La función R, pues, es la expresión misma del *canon cancrizans* es la que le confiere su nombre genérico.

También se podría argumentar que en el canon las voces R y P se escuchan simultáneamente, de tal manera que la voz que canta el tema describe una línea melódica, y la que canta su copia en retrogresión entra en una relación armónica (dúo) con aquélla. Tal observación sería pertinente, y no sólo valdría para *Viaje a la semilla* sino también para el *Contrapunteo* de Ortiz. Pero en la escritura no es posible esta simultaneidad. Ni siquiera es posible en el sistema del lenguaje. Puede hallarse una equivalencia relativa entre la nota musical y el fonema, pero en música no existe nada parecido a la palabra, por cuanto un conjunto de notas musicales no porta un concepto. Como dice Lévi-Strauss, «la música es un lenguaje sin significado»,⁹ o, si se quiere, un *ars combinatoria* del significante, donde es factible distinguir las distintas voces en su momento de paradigma mientras discurren por la línea del sintagma. Esto lleva al lector de música a la percepción continua de una «totalidad», de una matriz algebraica que se escucha simultáneamente en sus dimensiones verticales y horizontales al tiempo que se va completando. Posibilita incluso que, al hallarnos frente a la forma musical de *tema y*

variaciones, podamos superponer el recuerdo del tema escuchado a las figuras que hacen las distintas variaciones, y a la vez superponer el recuerdo de la última variación a la que se está escuchando.¹⁰

Pero el hecho de que la música y la escritura sean dos sistemas formales distintos, en modo alguno presupone que ciertas estructuras no sean intercambiables entre ellas, en tanto que haces de dinámicas con funciones análogas de tipo estructurante o transformacional. Por ejemplo, la estructura P/R que estamos viendo no sólo se manifiesta en el *canon cancrizans* y en *Viaje a la semilla*, sino también en las artes plásticas (el conocido *Crab Canon* de M. C. Escher, 1965) e incluso en la biología molecular (la célebre molécula helicoidal del DNA). En cualquiera de estos ejemplos lo que cambia no es la estructura, que sigue siendo P/R; lo que cambia es el vehículo inmediato a la estructura.¹¹ En todo caso, volviendo al texto de *Viaje a la semilla*, al cruzarse vectorialmente los discursos R y P, como hemos visto, se alcanza un efecto de superposición similar al del acorde, al del dúo. Más lejos ya no es posible ir.

Habría que hablar ahora de una rara propiedad de esta estructura. Si vemos el esquema de notas musicales con que ilustré la interacción entre el canto del tema y el de su copia en retrogresión, observaremos que las notas medianas de ambos cantos son idénticas, *mi* en este caso. Esto no es obra del azar. Siempre ocurrirá así, pues se comprende que al progresar de izquierda a derecha las notas del tema, al tiempo que las de la copia van de derecha a izquierda, ambos cantos se cruzarán en sus respectivos «centros», es decir, en la nota común. He escrito centros entre comillas porque es obvio que esta suerte de constante desplaza la noción de *centro*, ya que al llegar al mismo medio de la pieza ambas voces habrán de entonar un *mismo* sonido y a la vez un *no mismo* sonido pues, vectorialmente, una voz es P y la otra R, y propiamente representadas en la escritura, las notas del ejemplo serían *mi* e *im*. Esta inesperada ambivalencia, más allá de las interesantes especulaciones que pudiera suscitar, tiene una derivación bien práctica; el *canon cancrizans* empieza a componerse por este vacío, o *black hole*, y se trabaja desde ese punto hacia afuera, en ambas direcciones.

Está claro que habría que hallar la señales de este paradójico «origen» en los significantes de *Viaje a la semilla*. No obstante, dada la

espectacularidad que de por sí tendría tal hallazgo, prefiero diferir su presentación de modo que ésta cierre mi propio *performance*, sin duda una interpretación de *amateur* que requiere algún brillo final.

Bien, hasta aquí he intentado conducir mis comentarios sobre *Viaje a la semilla* por el camino seguro y bien pavimentado del análisis estructuralista. Lo que he dicho se corresponde con una primera lectura del texto, esto es, una lectura binaria donde R se opone a P, y donde su relación dialéctica conduciría a un resultado previsible: la síntesis (el canon). En adelante, mis intereses de lector caribeño, por lo general renuente a aceptar una primera lectura como definitiva, se aventurarán por otros caminos que propone el sistema de diferencias P/R en *Viaje a la semilla*. Me interesa, sobre todo, alcanzar el punto en que, tras el *duetto* de violín y viola que interpreta el *canon cancrizans* de Carpentier, se revela el rostro del *performer* caribeño, del minotauro o animal fabuloso construido de diferencias que exhibe su bifurcada desnudez bajo la elegante máscara barroca.

SE ABRE LA PUERTA DE LA CASA ENCANTADA

En el primer capítulo del relato encuentro a un *performer* promisorio: se trata de un negro viejo, enigmático, que hace su entrada al escenario portando un cayado. Desde el proscenio hacia el foro se extiende un conjunto de piezas escenográficas que, probablemente, cuelguen del techo por medio de delgadas cuerdas de nylon (así imagino el escenario del texto). Este conjunto representa una vieja casa, mejor, una vasta y desmantelada mansión colonial, que está siendo derruida, entre nubes de polvo y mandarriazos de utilería, por un grupo de jornaleros. El viejo, rodeando una pila de escombros, se acerca a la fachada, aún en pie, y la mira atentamente. Al poco rato, al ser interrogado por los obreros, «el viejo no responde. Andaba de un lugar a otro, fisgoneando, sacándose de la garganta un largo monólogo de frases incomprensibles» (p. 77).

El capítulo segundo toma la llegada del anochecer. Los obreros han terminado su jornada, que seguramente reanudarán el próximo día, pues gran parte de la casa todavía permanece en pie.

El grupo de hombres se deshace, y desaparecen conversando y haciendo gestos tras los bastidores.

Entonces el negro viejo, que no se había movido, hizo gestos extraños, volteando su cayado sobre un cementerio de baldosas.

Los cuadrados de mármol, blancos y negros, volaron a los pisos, vistiéndola tierra. Las piedras, con saltos certeros, fueron a cerrar los boquetes de las murallas. Hojas de nogal claveteadas se encajaron en sus marcos, mientras los tornillos de las charnelas volvían a hundirse en sus hoyos con rápida rotación.

En los canteros muertos, levantadas por el esfuerzo de las flores, las tejas juntaron sus fragmentos, alzando un sonoro torbellino de barro, para caer en lluvia sobre la armadura del techo [...] Y el murmullo del agua llamó begonias olvidadas (p. 80).

Propongo la siguiente descodificación:

Entonces la dinámica R, que aún no había actuado, trasmite su principio de retrogresión —volteando la clave de sol— a los significantes potenciales del sistema de la música.

Las notas musicales, blancas y negras, se disponen a lo largo de las líneas del pentagrama, vistiéndola pauta. Bajo la acción de la dinámica R, los signos propios del sistema de la música se movilizan, traspasan el umbral de las posibilidades y, ya como significantes, integran el flujo sonoro del canon, ajustándose a su armadura tonal [...] Y entra a cantar la voz R.

El fragmento resulta de extraordinario interés. El texto del segundo capítulo no sólo nos remite a la música, sino, concretamente, al *canon cancrizans*. De acuerdo con esta observación, el primer capítulo no estaría conectado a la estructura del canon. En efecto, es así. En el texto de ese capítulo no se halla el cuadro P ni el discurso en retrogresión de R, fácilmente reconocible. En realidad la estructura canónica no empieza a manifestarse hasta la mitad del capítulo II, como se verá enseguida. Antes, sin embargo, quisiera señalar el hecho de que, al devenir el negro viejo en

portavoz del discurso R, se obtiene la explicación de por qué sus palabras del capítulo inicial resultaban «un largo monólogo de frases incomprensibles». Lo que ocurre, simplemente, es que el viejo R ha hablado al revés. Claro, al no haberse aún establecido las diferencias propias, de la estructura del canon, las cuales proveen el espacio para el juego de R y P, sus palabras R cuelgan fuera del marco del capítulo en cuestión, narrado convencionalmente. Al seguir los pasos del negro viejo en el capítulo II, se verá que, después de fundar el discurso R por el cual se reconstruye la casa, o mejor, se canta hacia atrás, éste introdujo

una llave en la cerradura de la puerta principal, y comenzó a abrir ventanas. Sus tacones sonaban a hueco. Cuando encendió los velones, un estremecimiento amarillo corrió por el óleo de los retratos de familia, y gentes vestidas de negro murmuraron en todas las galerías, al compás de cucharas movidas en jicaras de chocolate (pp. 80-81).

Las remisiones al canon son obvias. El sonido «hueco» de los tacones del viejo no es otro que el del canto-discurso R, el cual abre la casa-canon empleando la llave-clave propiamente dicha y funda el canto-discurso P: «gentes vestidas de negro» (las notas P) «murmuraron en todas las galerías» (se dejan oír en las líneas del pentagrama) «al compás de cucharas movidas en jicaras de chocolate» (distribuidas en compases según el tiempo de la pieza).

Pronto leemos (escuchamos) el primer cuadro P, cuyo motivo es el Marqués de Capellanías en su lecho de muerte, con lo cual el texto queda conectado a la máquina del canon. En adelante, hasta el capítulo XII inclusive (el penúltimo del relato), se verá una equivalencia sistemática entre el canto R y el discurso R, y el canto P y el discurso P; esto es, entre el canon y el texto. La función dominante R se expresa en el hecho de que el negro viejo (portavoz R) anima ambos discursos (el R con el cayado invertido, el P con la llave). En el orden práctico, la función dominante de R se expresa todavía con mayor sencillez: de las dos posibles lecturas vectoriales del relato, la convencional, la que se ejecuta de izquierda a

derecha, nos forzará a leerlo desde la «muerte» hasta el «nacimiento», es decir, al revés.

Pero ¿quién es el minotauro que se oculta bajo la máscara del negro viejo? Los códigos culturales del Caribe permiten su rápida identificación: es el *orisha* Elegua, nuestro antiguo conocido de las culturas yoruba y ewe-fon del África Occidental, criollizado en Cuba y en otros sitios del Caribe. Recuérdese que entre sus funciones está la de gobernar las puertas, las llaves, las cerraduras y las casas, y que en uno de sus principales avatares o «camino» adopta la figura de un negro viejo con un cayado. Esta es, tal vez, su manifestación más temible, puesto que entonces gustará de trastornarlo todo. En Cuba este avatar es conocido con el nombre de Eshu (Exiu en Brasil), y el culto de la santería lo representa a veces como el *diablo*; consecuentemente, se dice de Eshu que «habla al revés». ¹² Otras veces, en Haití, es el más grande de los hechiceros, y gusta de vivir en la noche y en los lugares oscuros; es el Legba-Carrefour del vodú, el Maître-Carrefour del *petro*. ¹³ Nadie mejor que él podía desatar las dinámicas retrógradas. El texto que estamos releendo es, en buena medida, el *performance* de un diablo cojuelo cuyos tacones suenan a hueco.

El capítulo IV nos hace reparar en una negra vieja con poderes adivinatorios. Hay señales interesantes. La negra *lee* la próxima muerte de la marquesa en los signos del agua: «¡Desconfía de los ríos, niña; desconfía de lo verde que corre!» (p. 85). Es la única vez que un personaje del relato «habla» ¿Quién será esta negra? Claro, a la legua se ve que algo siniestro ocurrirá. Y así es: la marquesa muere ahogada en el Almendares, un río de las afueras de La Habana. Su muerte, las circunstancias, son obviadas por los discursos R y P. Sin embargo, para el marqués, «transcurrieron meses de luto, ensombrecidos por un *remordimiento* cada vez mayor» (p. 85). Por supuesto el subrayado es mío, y con este gesto he querido involucrar a don Marcial en un asunto turbio, tal vez un crimen, tal vez el asesinato de su esposa. En todo caso, por el momento dejó este cabo suelto.

SE CIERRA LA PUERTA DE LA CASA ENCANTADA

En el capítulo XII sucede una catástrofe imprevista: la casa del marqués desaparece. Es arrebatada hacia sus orígenes por el discurso R, el silbido inquietante de Elegua-Eshu:

Las persianas salieron volando en la noche, buscando sus antiguas raíces al pie de la selva. Todo lo que tuviera clavos se desmoronaba. Un bergantín, anclado no se sabía dónde, llevó presurosamente a Italia los mármoles del piso y de la fuente [las notas en tanto parole y la música en tanto langue] [...] Todo se metamorfoseaba, regresando a la condición primera. El barro volvía al barro, dejando un yermo en lugar de la casa [el canon] (p. 106).

Este capítulo, el penúltimo del relato, consta de dos partes, las cuales se hallan separadas por un espacio en blanco, algo excepcional en el texto. La casa desaparece al otro lado de esta frontera, liberada ya de las fuerzas centrípetas de la máquina del canon, que sólo actúan en la primera parte del capítulo. Es precisamente en esta primera parte donde termina el viaje del marqués a lo largo del texto; es aquí donde don Marcial «nace», constituyendo su nacimiento el último de los cuadros P. Más allá de ese límite, fijado por la acción de las dinámicas del canon, se encuentra el caos: «Pero ahora el tiempo corrió más pronto, adelgazando sus últimas horas. Los minutos sonaban a glissando de naipes bajo el pulgar de un jugador» (p. 105). En resumen, el tiempo es devorado por R, aunque en rigor ya no es R pues se está fuera del *interplay* del canon. En todo caso, al día siguiente, cuando retornan los obreros para continuar su labor de destrucción, descubren con sorpresa que la casa ha desaparecido totalmente, sin dejar siquiera el más mínimo escombros. Claro, este rapto de la casa lo clava a uno en pleno vértigo. De momento no se atina a nada (uno parado ahí, solo y frente al vacío), aunque esta impotencia conlleva al menos una certidumbre: los nuevos significantes no pueden ser descifrados con el antiguo instrumental de descodificación. Habría que hallar nuevas claves que abran otras posibles lecturas. Salto por encima del enigma de la casa esfumada, y continúo.

El capítulo XII, el último del relato, queda fuera de las dinámicas canónicas, al igual que el primero. Al comparar entre sí estos capítulos, es fácil constatar que ambos se equilibran en una estrecha relación paradigmática. Su función es manifiestamente conmutativa, puesto que, como un chuchó eléctrico, encienden y apagan la vida del Marqués de Capellanías, y de paso abren y cierran la figura del canon. No obstante, a pesar de su función auxiliar, el capítulo XII resulta en extremo interesante. Para empezar hay un obrero que, al tratar de explicarse la fuga de la casa, «recordó entonces la historia, muy difuminada, de una Marquesa de Capellanías, ahogada, en tarde de mayo, entre las malangas del Almendares» (p. 107). Definitivamente, hay que regresar al pasaje del texto donde leímos la terrible advertencia de la negra vieja, puesto que se nos indica que entre la desaparición de la casa y de la marquesa hay una conexión.

¿Quién es esta mujer que lee la fatalidad en el agua derramada de una jícara? Lo único que se sabe de ella es que guardaba «palomas debajo de la cama». Esto no es mucho, pero al menos es un indicio. Con seguridad se trata de una *iyalocha* que media entre los *orishas* y los fieles de la santería afrocubana. Las palomas que atesora bajo su lecho pueden ser útiles en un «amarre» para seducir irreparablemente a alguien a quien se desea. Por otra parte, la confianza con que la negra vieja trata a la marquesa —el tuteo, el tratamiento de «niña»— indica no sólo que es una esclava de su exclusiva propiedad, sino también que fue, años atrás, o bien su nodriza o su nana. Estas esclavas domésticas solían acompañar a sus «niñas» a lo largo de su vida, y gozaban de privilegios especiales y de un trato familiar no accesible a otros esclavos. De esto pudiera concluirse que las palomas están siendo «trabajadas» para complacer un capricho amoroso de la marquesa. Todo parece indicar que la Marquesa de Capellanías quiere seducir a alguien. ¿A quién?

La advertencia de la vieja *iyalocha* tiene lugar cuando la marquesa derrama una jícara de agua sobre su vestido, «al regresar del baile aniversario dado por el Capitán General de la Colonia» (p. 85). Entonces dice alarmada: «¡Desconfía de los ríos, niña; desconfía de lo verde que corre!» En estas últimas palabras, «lo verde que corre», hay una clara alusión a la serpiente; ciertamente no a cualquier clase de serpiente, sino a la

serpiente-río, a la culebra-río de los mitos africanos y caribeños. Claro, este significante es supersincrético y su complejidad es enorme. Lo puede remitir a uno a Erúkurubén-Ñangobio, la culebra sagrada del Abakuá y su río mítico (Afocando Oddane Efí, Oddane Efó Yenemumio), que dividía las tierras de Efik y Efó en la tradición de los carabalíes (Calabar, ahora Nigeria del Sur). Este camino conduciría al mito de Sikán, que establece el tabú de la mujer con respecto al tambor, y, si lo seguimos, llegaríamos a que la marquesa transgredió una norma y pagó las consecuencias. ¿Cuál sería la transgresión? En todo caso, otro rumbo a seguir es el mito de fundación de Da (Dahomey), logrado a partir del río-serpiente-arcoiris, es decir, el ser dúal, recto y curvo, la manifestación del movimiento eterno, el movimiento sin tiempo, el Damballah-Wedo del vodú. Pero si bien es posible remitir el poema de Guillén «Los ríos» y el arcoiris de *Palace of the Peacock* a este mito ewefon, no parece factible vincular a éste la muerte de la marquesa, ya que su mensaje habla de vida eterna. Quizá la *iyalocha* aluda a la temible Madre de Agua, que mora en los ríos de Cuba, Brasil, Guyana, Haití. De Madre de Agua hay que esperar siempre la peor cosa, puesto que es una suerte de ofidio-sirena que reclama sacrificios rituales. En Guyana existió el baile llamado *watur-mama*, y en Cuba es muy posible que el baile de *matar la culebra* esté relacionado con esta bestia sagrada. Así, la marquesa habría sido seleccionada como chivo expiatorio para neutralizar futuras violencias de orden público. ¿Funciona esto? Quién sabe, pero sigamos adelante. Bien, hay que tener en cuenta que la advertencia de la *iyalocha* pudo referirse a la boa cubana, el majá, aunque entonces no habría mucho que hacer, pues su mitología es tan amplia que se pierde en un sartal de alternativas. Una de ellas, sin embargo, fue previamente explorada por el propio Carpentier en su cuento «Histoire de lunes»,¹⁴ que se construye sobre la base de las estrechas relaciones que existen entre el majá y la luna, entre el majá y la noche, entre el majá y los fluidos femeninos, entre el majá fálico y la luna vaginal. En el cuento de Carpentier vemos a un negro que, bajo el influjo de la luna, cubre su cuerpo desnudo con sebo y se desliza como una culebra nocturna por las alcobas de las mujeres del pueblo. Esta intertextualidad podría llevarnos a pensar que la muerte de la marquesa ocurrió al ser violentada por un hombre-majá, o mejor, un hombre-falo que la acechaba en la espesura de las

orillas del Almendares. Pero esto no pasa de ser una conjetura; estamos en un terreno tan resbaladizo como la piel lubricada del propio majá.

Otro camino a seguir sería reparar en que la marquesa derrama la jícara de agua al regresar del baile del Capitán General. Podría suponerse que la marquesa conducía un *affaire* con alguien que conoció en el sarao, y que encubría el adulterio bajo supuestos paseos en coche a lo largo del Almendares. Es posible imaginar a don Marcial, loco de celos, ensillar él mismo su caballo y aguardar, entre el denso follaje de las malangas, el paso rítmico y liviano del carruaje de su mujer, sin duda una calesa de enormes ruedas y muelle asiento. Pero todo este asunto, si bien novelesco, es harto improbable. Hay que pensar en la presencia obligada del calesero, concretamente del calesero Melchor, el compañero de juegos infantiles del propio marqués. Melchor resulta un obstáculo insuperable, pues no le pertenece a la marquesa ni disfrutaría de su confianza, y sería la última persona que ésta eligiera como cómplice de sus fugas adúlteras. Además, es muy improbable que don Marcial la asesinara estando Melchor presente. Si alguien sugiriera que al fin y al cabo se trataba de un esclavo, y que el marqués podía hacer lo que le viniera en gana con él, incluso callar su boca para siempre, respondería que, en primer lugar, don Marcial no es esa clase de hombre y, en segundo lugar, que Melchor muere en «Los fugitivos», un cuento posterior de Carpentier.¹⁵ No obstante hay algo oscuro en la muerte de la marquesa. Repárese en que, a la vuelta del trágico incidente, «los caballos de la calesa no traían en las crines más humedad que su propio sudor» (p. 85). Por lo tanto el carruaje no cayó al río y, necesariamente, la marquesa descendió de él o fue arrastrada por alguien antes de morir. Y claro, tenemos el «remordimiento cada vez mayor» de don Marcial, y también algo más: Melchor muere en la plantación azucarera de su amo. ¿Por qué había sido trasladado de la casa de la Habana al ingenio? Esto sólo se hacía cuando un esclavo cometía una grave falta. ¿Qué delito cometería el apuesto Melchor? Ciertamente, cabe imaginar que la marquesa, fatigada de la incompetencia viril de don Marcial (una conjetura), se propusiera seducir a Melchor. De manera que las palomas de la *iyalocha* quizá sirvieran para «amarrar» a un Melchor que se resistía a sustituir a su amo en los brazos de la marquesa. En todo caso, el tema erótico entre blancos y negros, incluso

entre señores y esclavos, ha sido copiosamente trabajado por la novela antillana. Pero, en rigor, al igual que con el asunto de la culebra, lo único que se puede exhibir aquí son sospechas, incertidumbres. Uno se pierde en el intrincado laberinto de los códigos caribeños. En concreto sólo hemos podido establecer el punto de que la desaparición de la casa y la de la marquesa aluden a un término común: violencia, tal vez violencia para conjurar violencia: la forma del sacrificio ritual.

ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT

Después de todos estos tanteos especulativos, es preciso reanudar la relectura del texto. Apenas faltan unas líneas. Teníamos que uno de los sorprendidos obreros, intentando explicar lo inexplicable —el Misterio—, relató la historia de muerte de la Marquesa de Capellanías.

Pero nadie prestaba atención al relato, porque el sol viajaba de oriente a occidente, y las horas que crecen a la derecha de los relojes deben alargarse por la pereza, ya que son las que más seguramente nos llevan a la muerte (p. 107).

Con estas líneas concluye *Viaje a la semilla*.

Es curioso el modo con que al final el mismo texto se descalifica. Nos advierte, desde una posición netamente cartesiana, que hay que leer la vida en un sentido diurno, solar, desde el reloj de sol de la razón. Obsérvese que las líneas de este último párrafo consignan un nuevo orden de escritura, de retórica; tienen algo del didactismo y la rectitud de las fábulas neoclásicas. Intentan convencernos de que la noche de Eshu-Elegua, la noche cruzada a la inversa por la historia de don Marcial y las desapariciones de la casa y de la marquesa, no ha dejado como saldo otra cosa que el vago recuerdo de un sueño inverosímil. Así, este párrafo o coda, muy del Siglo de las Luces, mira al texto que lo precede en términos de Otro, se zafa y se desentiende de él como si se tratara de un pasado turbulento y embarazoso; pretende borrar su aura paradójica, nocturna, lunar, en favor de un comunicado que habla de transparencia, de simetría, de control, de estabilidad, de silencio (*All Quiet in the Western Front*)\ pretende decirnos que *Viaje a la semilla* es sólo el

producto de un ejercicio intelectual, el curioso resultado de aplicar las dinámicas de un canon barroco a una narración barroca, en resumen, un *divertimento*, un alarde de competencia músico-literaria. Sí, pero ese *performance* silencioso está dirigido especialmente a París, a Londres, a Roma, a Nueva York. Tal *performance*, la ocurrencia de construir un cuento al revés sin salirse de un estricto canon a lo J.S. Bach, es lo que espera Occidente de un buen' relato antillano. El «otro» *performance* del texto, el que hace ruido y va enmascarado bajo la pirueta calibanesca, expresa su deseo de reinterpretar de alguna manera la evasiva y fragmentada identidad del Ser caribeño. Aquí el texto se vuelve sobre sí mismo, se busca en su propio espejo, se observa, se cuestiona, se narra y se borra, intenta fugarse de su propio reflejo, inútilmente. Sigue siendo un texto occidental: lenguaje, español; género, relato; estilo, barroco; técnica, vanguardia; corriente, surrealismo; idea, Nietzsche. Sí, pero ese texto que se desdobra y se escruta hace ruido y deja una marca al releerse a sí mismo, y es una marca caribeña, un ruido caribeño para los caribeños.

Muchos años después, cuando Carpentier escribía *El arpa y la sombra* y confesaba su doblez literaria tras la máscara de Colón, decidió entregar el siguiente monólogo:

Cuando me asomo al laberinto de mi pasado en esta hora última, me asombro y ante mi natural vocación de farsante, de animador de antrujos, de armador de ilusiones, a manera de los saltabancos que en Italia, de feria en feria —y venían a menudo a Savona— llevan sus comedias, pantomimas y mascaradas. Fui trujumán de retablo, al pasear de trono en trono mi Retablo de Maravillas [...]

Esta cita apenas requiere comentario. Carpentier, ya herido de muerte por la enfermedad, confiesa que su Retablo de Maravillas —su teoría de «lo real maravilloso»— era una farsa, un *performance* que, vistiendo un pintoresquismo de nuevo cuño, le sirvió para maravillar a los tronos intelectuales de Occidente. Pero, claro, eso no es todo. Enseguida confiesa también que su obra ofrece «otra» lectura, y ésta es la principal, la que intenta afrontar los problemas de «adentro», los problemas del Ser caribeño, en primer término el problema de los orígenes:

Fui el Descubridor-descubierto, puesto en descubierto; y soy el Conquistador-conquistado pues empecé a existir para mí y para los demás el día en que llegué a allá, y, desde entonces, son aquellas tierras las que me definen, esculpen mi figura, me paran en el aire que me circunda [...] Y es porque nunca tuviste patria, marinero: por ello es que la fuiste a buscar allá —hacia el Poniente— donde nada se te definió jamás en valores de nación verdadera, en día que era día cuando acá era noche [...] Más conciencia tiene de ser quien es en tierra conocida y delimitada la posee cualquier monicongo de allá que tú, marino, con tus siglos de ciencia y teología a cuestas. Persiguiendo un país nunca hallado que se te esfumaba como castillo de encantamientos cada vez que cantaste victoria, fuiste transeúnte de nebulosas, viendo cosas que no acababan de hacerse inteligibles, comparables, explicables, en lenguaje de Odisea o en lenguaje de Génesis. Anduviste en un mundo que te jugó la cabeza cuando creiste tenerlo Conquistado y que, en realidad, te arrojó de su ámbito, dejándote sin acá y sin allá. Nadador entre dos aguas, náufrago entre dos mundos, morirás hoy, o esta noche, o mañana, como protagonista de ficciones, Jonás vomitado por la ballena, durmiente de Efeso, judío errante, capitán de buque fantasma...

RUIDO

Es obvio que el título de *El arpa y la sombra* es un texto bifurcado en sí mismo. Se trata de un bifurcación imposible, y el mismo Carpentier quiere que así lo sepamos antes de entrar en la primera parte de la novela. Recuérdese el exergo de *La leyenda áurea* que abre el libro: «En el arpa, cuando resuena, hay tres cosas: el arte, la mano y la cuerda. / En el hombre: el cuerpo, el alma y la sombra.»¹⁸ Así, las palabras «arpa» y «sombra» se refieren a dos órdenes de cosas, y hacen un conjunto de diferencias tan particular y complejo como lo es el del «azúcar» y el «tabaco» en el *Contrapunteo*. Sólo que aquí las voces musicales no aluden a una realidad económico-social, sino humana, ontológica.

En efecto, es obvio que bajo la máscara de Colón hay un hombre dolido, un hombre cercenado entre el Caribe y Europa, un hombre cuya identidad naufragó entre las catedrales de *acá* (el «arpa») y las islas de *allá* (la «sombra»). Pero el hecho de que en el ego de Carpentier domine lo europeo —ya lo vimos páginas atrás— no lo invalida como caribeño. En última instancia la medida de la «caribeñidad» es la búsqueda de lo caribeño, independientemente del puerto o puerta desde donde se emprenda esta búsqueda. En realidad, el Ser caribeño tiene que iniciar el viaje utópico hacia su reconstitución desde un espacio cultural que queda necesariamente «afuera», ya se refiera éste a Europa, África, Asia o América en tanto foco dominante en su sincretismo. El itinerario de tal viaje es una suerte de parchís, o mejor, monopolio inacabable, donde la ficha que representa al jugador adquiere, permuta, negocia, construye y desmantela minúsculos lotes culturales, en medio de la azarosa tirada de los dados de todos los jugadores; se avanza, se retrocede, se vuelve una y otra vez a la línea de partida, se debe y se paga, se reciben premios y multas, se hipoteca y se deshipoteca, pero este monopolio no está hecho para que los jugadores pierdan o ganen sino, simplemente, para que jueguen bajo el incentivo de que tal vez sea posible ganar, dé que quizá se llegue a unir en un mismo lote los

colores diferentes del «arpa» y la «sombra». Es fácil demostrar —como creo haberlo sugerido— que nunca se llega a ser caribeño del todo; siempre se es algo más o algo menos, siempre se está más acá o más allá, siempre se es y está en la búsqueda de la «caribeñidad», y sobre todo, siempre se escribe página tras página de esa búsqueda o de la ilusión de haberla terminado tras alcanzar una «victoria» que a poco se disipa. La frase citada, «Persiguiendo un país nunca hallado que se te esfumaba como castillo de encantamientos cada vez que cantaste victoria», alude directamente a esta búsqueda imposible. Claro, también alude a la mansión colonial de *Viaje a la semilla*: casa de los misterios, de los secretos, de los pactos y fundamentos de lo caribeño, Esta casa, para Carpentier, es el *sancta sanctorum* donde se revela el arcano de la «caribeñidad», la unión hipostática del *acá* y el *allá*, del «arpa» y la «sombra», dos personas en un solo ser; es la Casa de la Gestión, en *El acoso*, donde se negocia la vida y la muerte del Acosado.¹⁹ Pero, tanto en *El acoso* como en *Viaje a la semilla*, la casa está en ruinas y, sobre todo, vacía; la esperanza se ha esfumado en la noche de ambos textos, y ya sólo queda lo invisible, lo incognoscible: la «sombra». Era preciso recordar todo esto antes de proseguir.

En todo caso, *Viaje a la semilla* marca un límite en el viaje de Carpentier en pos de su «caribeñidad». Sin duda comprendió, como Fernando Ortiz y Lydia Cabrera, que Cuba era blanquinegra. Sólo que para él lo blanquinegro suponía no el complejo entrecruzamiento de relaciones de poder que desbordaban el ámbito caribeño y recorrían la historia del mundo en una red de flujos conectados a otros flujos, sino, más bien, una relación exclusivamente antagónica y local que algún día se resolvería por vía sociocultural. No es casual que haya acudido a los significantes blancos y negros del sistema de la música; tampoco es casual que el discurso R haya sido fundado por Elegua-Eshu y que sea narrativo (el mito) y se desplace en retrogresión (la vuelta a África), y que el discurso P sea progresivo, marche de izquierda a derecha según la escritura occidental y se detenga en cuadros de descripciones de la vida del marqués de Capellanías, dueño de ingenio y dueño de esclavos. No tengo dudas de que Carpentier vio a fondo las diferencias de orden racial, económico, social y cultural que alejan al blanco del negro, pero no vio aquéllas que acercan uno al otro. Las dificultades de

Carpentier para navegar más adentro, el Caribe empiezan cuando trata de definir al negro. Su novela *¡Ecue-Yamba-O!*²⁰ es un intento genuino de revelar el mundo interior del negro cubano, pero, como reconociera más adelante, fue un proyecto frustrado. No obstante, en su obra futura ningún personaje negro iría más lejos en la definición de sí mismo que el trágico Menegildo de *¡Ecue-Yamba-O!* Soy del parecer de que Carpentier, quizá deslumbrado por la riqueza y variedad del contexto cultural afroantillano — puesto de moda en las islas por la lectura de Spengler, entre otras cosas—, cayó en el error de dar por sentado que el negro del Caribe podía asumir sin conflicto el color de su piel. Esta asunción no deja de ser curiosa, puesto que tenía a mano los textos del *Harlem Renaissance* y los manifiestos y poemas de la *Négritude*, que se originan, precisamente, en el grito de dolor y de rabia con que el negro desgarrado de África se pregunta: ¿Quién soy? Claro, también Césaire y los poetas de la *Négritude* antillana cayeron por su parte en un error similar, pues presumieron que el blanco caribeño —blanco por autodefinición— llevaba arriba su piel sin mayores problemas, como si ella no fuera una bandera siempre sospechosa de mostrar manchas de sangre negra, salpicadas bien por algún cruce deliberadamente olvidado, o por el látigo del plantador o del negrero. En realidad, todo caribeño, según dije en el capítulo anterior, percibe su piel como un territorio en continuo conflicto; una trinchera que hay que ganar y legitimar para el Yo, o ceder incondicionalmente al Otro. Esta guerra puede ser sorda o abierta, pero se combate sin tregua. En el supuesto de que algún día la población caribeña llegara toda a ser mestiza, no acabaría la batalla de la piel; entonces el conflicto ya no sería expresado en términos de colores «blanco» y «negro», sino de matices. En el Caribe todos somos *performers*. Como vimos en el caso de Guillén, todos tratamos de actuar la parte que nos dicta la piel. Se trata de una regularidad.

En mi opinión, Carpentier alcanzó a ver las inconsistencias del blanco ante el negro —recuérdese el embarazoso momento psicológico de Sofía ante Ogé, y el del Acosado ante la negra vieja—, pero no pudo sentir los conflictos del negro con la piel del blanco, los del mulato con las pieles del negro y del blanco, y los del negro con su propia piel y su propia cultura. En resumen, no pudo, ni siquiera intelectualmente, deconstruir al negro. Lo vio

como el polo coherente de un enfrentamiento etnológico contra el blanco, y presumió que algún día, «más allá de las vidas de los que ahora escriben», sobrevendría una síntesis social liberadora que, de paso, haría posible novelar propiamente el Caribe. Creo que ésa es la razón por la cual sus personajes negros no fraguan bien, no convencen del todo.

En *Viaje a la semilla*, Carpentier tuvo la necesidad ontológica de tomar como portavoz del discurso R a un *orisha* de origen yoruba. Se trataba del discurso de su Otridad, de la «sombra» de sí mismo que tenía que explorar minuciosamente para alcanzar su «caribeñidad»; era el mito sagrado del Otro, que hablaba de dioses zoomorfos y oscuros sacrificios (recuérdese la marquesa y la serpiente-río) y que, escuchado desde Occidente, fluía al revés. Pero, claro, la comunicación con su *allá* había que lograrla a través de un vehículo occidental, una suerte de carabela colombina, es decir, un *canon cancrizans* de la escritura. Otra cosa no era factible, pues el lenguaje occidental no se presta, como el africano, a ser transcrito al tambor. Así, Elegua-Eshu no descendió gloriosamente montado en el toque de santo que le correspondía, sino que llegó en forma de hueca alegoría, invocado por una voz de Occidente que no sonaba a *bembé* sino a música de cámara. Como se ve, ya de entrada el éxito del proyecto ontológico estaba comprometido.

Podemos imaginar las dudas de Carpentier al escribir el plan del relato. Sobre todo, al terminar de transcribir la mecánica del canon a la escritura. ¿Cómo destruir la casa que la dialéctica blanquinegra, iniciada por Elegua-Eshu, había reconstruido tan a conciencia? Repárese que la situación podía haber quedado como estaba; es decir, tras el «nacimiento» del marqués la casa podía haber envejecido y llegado al punto exacto de destrucción en que la habían dejado los obreros. Así, al día siguiente, éstos no hubieran notado nada extraño, y habrían proseguido su tarea de demolición. El relato habría adquirido entonces una total simetría. Pero, claro, esto no era probable. Para Carpentier el canto en retrogresión del *orisha* resultaba más vigoroso, atractivo y consecuente que el canto del discurso epistemológico que se desplegaba de izquierda a derecha. Influida por las ideas del surrealismo y, sobre todo, de Spengler,²¹ Carpentier veía a las culturas africanas en su ciclo de ascenso, dejando atrás los tiempos hegemónicos de la cultura occidental, ya en su período de decadencia. Y, claro, ahora legitimado por

Europa, su lado de *allá* reclamaba un reconocimiento. Esta valoración ya se observa con nitidez en *¡Ecue-Yamba-O!*, cuya publicación precede en once años a la de *Viaje a la semilla*. ¿Cómo era posible volver a encerrar, en la última nota del canon, las poderosas fuerzas cosmogónicas y vitales del discurso africano una vez puesto éste en libertad? Hay que recordar que, apenas unos meses antes, Carpentier había viajado a Haití, y que la experiencia del contacto con el vodú y con los testimonios histórico-culturales de la Revolución Haitiana le había sugerido su noción de «lo real maravilloso».²² Por supuesto, el canon había que concluirlo según sus propias reglas; pero más allá del final podía establecerse un espacio, claramente delimitado, de la estructura canónica, para que el *orisha* desencadenara toda su energía renovadora, regeneradora, volviendo las cosas «a la condición primera» para volver a empezar, para volver a escribir la historia. Téngase presente que, al restituir los materiales de la casa a sus antiguos lugares de procedencia (los mármoles a Europa y las maderas a la selvas africanas), Carpentier restituía de paso un tiempo anterior a la esclavitud y a la Plantación; un tiempo mítico que, dado su inherente ahistoricismo, proveía un espacio utópico, pasado y futuro a la vez, donde era posible edificar una sociedad «total», una sociedad en que el antiguo deseo del mito de la Caridad del Cobre cuajara como síntesis y, también, un estado psíquico donde se reconciliaran los lados contrarios de su Ser dividido por la Plantación, El terreno donde había estado la casa, ahora un yermo vacío, proveía el espacio en blanco para que en el futuro, a través de una reescritura de la historia, tal deseo se instalara cumplido ya materialmente.

Pero la fuga de la casa puede ser explicada de otro modo. Como confiesa Carpentier bajo la máscara de Colón, la proclividad de su ego a radicar en Europa le impedía descodificar ciertos ritmos cruzados que manaban de los rincones y vericuetos de la casa caribeña que quería para sí; la casa donde reverberaba («en lenguaje de Odisea o en lenguaje de Génesis») el relato de Occidente, pero que, sobre todo, servía de recinto a los rituales secretos del Abakuá, de los mayomberos de la Regla Conga, de los *cauris* en el Día de Itá, el gran día de las revelaciones para el iniciado lucumí. Es obvio que para Carpentier la búsqueda de su «caribeñidad» estaba *allá*, en las sombras

de la casa. Sólo que estos umbrales oscuros, que Elegua-Eshu le abría a cualquier «monicongo de *allá*», siempre fueron un enigma irreductible para él; umbrales que, al ser alcanzados, se esfumaban como si estuviera en un «castillo de encantamientos».

En ese sentido la casa —*su casa*— le resultaba un espacio tan fantasmagórico y tan fugitivo como el «centro» del *canon cancrizans* cuya presencia percibimos páginas atrás. Así, la casa incognoscible tuvo que desaparecer de la manera que era de esperar: los mármoles *aca*, las maderas *allá*. Todo volvió «a la condición primera», pero sin que se sacara ventaja de ello; la historia no volvió a empezar, y Colón naufragó entre su *acá* y su *allá*. Tal es el resultado de esta «otra» lectura de la casa, si es que se puede llamar resultado. En todo caso, tal es la lectura que siento más cercana a este libro, incluso a la paradoja del *canon cancrizans*. Esta última referencia, que ha irrumpido de improviso en el texto, me sugiere que ha llegado el momento de localizar en *Viaje a la semilla* el espectacular «origen» del canon.

INSTRUCCIONES PARA LLEGAR AL BLACK HOLE

Entremos rápido en materia: si de los trece capítulos del relato tomamos aquellos once que responden a la estructura canónica, y si disponemos estos capítulos conforme ordenan las dinámicas R y P, tendremos el siguiente esquema:

P: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

R: 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

A simple vista se ve que ambas series se cruzan en la mediana 6. Pues bien, si vamos al inicio del capítulo VI del relato, encontraremos:

Una noche, después de mucho beber y marearse con tufos de tabaco frío, dejados por sus amigos, Marcial tuvo la sensación extraña de que los relojes de la casa daban las cinco, luego las cuatro y media, luego las

cuatro, luego las tres y media... Era como la percepción remota de otras posibilidades. Como cuando se piensa, en enervamiento de vigilia, que puede andarse sobre el cielo raso con el piso por cielo raso, entre muebles firmemente asentados entre las vigas del techo. Fue una impresión fugaz, que no dejó la menor huella en su espíritu, poco llevado, ahora, a la meditación (p. 86).

El texto se ha abierto a la mitad y nos ha mostrado el vacío que genera la estructura del canon. El *performance* es ejemplar: se le informa al lector que el marqués tiene la impresión de que el continuo espacio-tiempo se ha invertido, pero como esto por sí solo significaría que don Marcial viaja hacia su «nacimiento» según la dinámica R, enseguida viene el dato de que «puede andarse por el cielo raso con el piso por cielo raso, *entre muebles firmemente asentados entre las vigas del techo*». Esto es, no se trata de una simple inversión de los planos espacio-temporales, digamos lo que estaba abajo ahora está arriba y lo que iba hacia la izquierda ahora va hacia la derecha, sino que se está arriba y abajo a la vez y se marcha a la derecha y a la izquierda a la vez. En realidad, si el marqués fuera una nota musical, digamos *mi*, sería *mi* y al mismo tiempo *im*, ya que está en el vacío del campo de fuerzas de la estructura del canon, en el punto medio donde se cruzan vectorialmente las voces R y P, suspendido entre un *acá* que se proyecta hacia *allá* y un *allá* que se proyecta hacia *acá*.

En sus confesiones de *El arpa y la sombra*, Carpentier hace suya la paradójica situación del marqués: «... en día que era día cuando acá era noche, en noche que era noche cuando acá era día, meciéndote, como Absalón colgado de sus cabellos, entre sueño y vida sin acabar de saber dónde empezaba el sueño y dónde acababa la vida».²³

Estas palabras encierran cierto patetismo. Digo esto porque, a diferencia de lo que creía Carpentier, más allá del umbral del «castillo de encantamientos» no reside ningún origen de lo caribeño. Sólo hay significantes afrocubanos o, mejor, afroeuropeos, cuyas redes se bifurcan por África y Europa y luego se diseminan por el mundo entero, cancelando el pasado y el futuro, a lo largo y a lo ancho de la fuga infinita de la significación. Ciertamente no hay razón para la desesperanza de Carpentier.

En caso de que hubiera alcanzado a desconstruir el lado africano de su ego caribeño, habría visto que su posición con respecto al *allá* y al *acá* del Caribe y Europa seguía siendo más o menos la misma de antes. Por supuesto, de haber descodificado los ritmos cruzados e irrepresentables en la pauta musical que salían de los rincones de la casa, hubiera conocido más del Caribe, pero igual no habría llegado a su «caribeñidad». No sólo porque aún le faltaría entrar en los sótanos donde los behiques fumaban *tabaco* y se bailaba el *areíto*, o bien en el anexo del fondo, donde las cuerdas desafinaban y las paredes olían a arroz cantonés, sino porque aun conociendo estos recintos no habría sido él mismo más caribeño de lo que fue. En última instancia nadie puede llenar materialmente el denso vacío de lo caribeño; siempre se está en falta. El viaje a su *allá* se puede hacer en términos de deseo y de esperanza, o bien remontando los ríos de lo poético en los vehículos del baile, la música y las creencias, incluso de la escritura, como vimos que hicieron Wilson Harris y el mismo Carpentier. Pero es una experiencia de orden estético y, por lo tanto, más o menos transitoria; una experiencia que, al regresar al plano estrictamente sensorial, se recuerda en calidad de sueño, de visión, de epifanía. De ahí que lo caribeño no pase de ser, precisamente, la búsqueda de ese momento dorado y fugaz, de esa visitación en la que los relojes quedan detenidos. Si la cultura, como dijera Bakhtin, es la memoria colectiva, habría que convenir que la memoria del Caribe sólo recuerda el viaje, puesto que más *allá* de las canoas arahuacas y caribes, de los galeones de la Carrera de Indias y de los barcos negreros que hacían el *middle passage* —entre otros tránsitos—, esta memoria se deshace sin posibilidad de recuperación y se disemina por los confines del globo. Como decía Ortiz al hablar del tabaco, se trata de un ritual de *passage*, de iniciación; una vez pasado el umbral, el tiempo viejo se baraja, y una columna del Partenón sirve de árbol sagrado al baile de Ochún y Changó. En la cultura del Caribe la *cosa en sí* es el Viaje. Esto, ya se vio, es otra regularidad.

En cualquier caso, *Viaje a la semilla* es un relato que, como indica su título, se propone alcanzar los orígenes de lo caribeño desplegándose a lo largo de dos rutas: la que conduce a Europa (el canon) y la que conduce a África (la casa). Pero en este doble viaje en pos de una significación, de una

legitimidad segura, el texto des-cubre que *allá* y *acá* no son otra cosa que agujeros negros en cuyos embudos vertiginosos desaparecen, sin que se sepa de su destino, caudales de formas culturales tan variadas como las que se pueden ver en los anaqueles heteróclitos de la Quincalla del Ñato; en resumen, «centros» blanquinegros que fluyen hacia la nada como las notas invertidas del tema del Marqués de Capellanías. De esta manera *Viaje a la semilla*, desde el escenario cómplice de la escritura, se propone como un espectáculo doblemente espectacular: uno dirigido a Occidente en términos de exceso de inventiva y competencia profesional para impresionar y seguir la corriente), y otro dirigido al lector del meta-archipiélago, bajo un lenguaje ritual que, en su repetición, intenta interpretar dos *performances* de lo imposible: ser caribeño y estar en el Caribe.

8

NIÑO AVILÉS, O LA LIBIDO DE LA HISTORIA

En 1782 el Conde de Floridablanca recibía un manuscrito titulado *Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*. Su autor era Fray Agustín Iñigo Abbad y Lasierra, eclesiástico que había viajado a Puerto Rico en 1771 en calidad de secretario y confeso del nuevo obispo, Fray Manuel Jiménez Pérez. El manuscrito fue impreso en Madrid en 1788, y en adelante sería publicado en varias ocasiones.¹ La obra comenta sucesos ocurridos en la isla entre 1493 y 1776.

En 1984 el escritor Edgardo Rodríguez Juliá publicó la novela *La noche oscura del Niño Avilés*.² El relato comienza en 1797 y pronto se desplaza hacia el pasado en una retrospectiva que lo recomienza en 1772. Así, es posible leer esta novela como un texto que marcha hacia el de la *Historia* de Abbad y Lasierra, penetrándolo por un espacio cuyo temporal es de cuatro años. Más aún, se puede establecer que el texto historiográfico dejó su marca en la novela, lo cual, además de haber sido señalado por la crítica en términos generales,³ lo constataremos de cerca en la nota que sigue.⁴ Este encuentro deliberado plantea, naturalmente, la confrontación de ambos textos, ya que, a ojos del lector, enseguida surge la necesidad de formular una hipótesis que explique el deseo o atracción que parece experimentar la novela por el libro de historia.

Entonces —para empezar a ver cualquiera de estos dos textos— ¿qué opinión tienen los historiadores actuales de la obra de Abbad y Lasierra? En

su nota a la edición de 1959, L.M. Díaz Soler, director del Departamento de Historia de la Universidad de Río Piedras, calificaba el libro como «joya preciada de nuestra literatura histórica» (p. XVII), al tiempo que Isabel Rodríguez del Arroyo, en su excelente «Estudio preliminar», lo consideraba como «el punto de arranque, estimulante y vigoroso, de toda historiografía puertorriqueña posterior» (p. XIX). Por otra parte, el aprecio que suscita la obra se expresa igualmente en los textos escolares. J. L. Vivas Maldonado, en su *Historia de Puerto Rico*, dice: «A pesar de la descripción acertada de O'Reilly sobre Puerto Rico, y de las relaciones de Ledrú y de Miyares González [...] cabe a otra persona la más fiel, detallada y estudiosa observación de la isla puertorriqueña del siglo XVIII: fray Iñigo Abbad y Lasierra».⁵ Si a esto se agrega que la Universidad de Río Piedras ha reimpresso el libro cuatro veces entre 1959 y 1979, lo cual habla de la frecuencia con que es leído en los programas de estudios superiores, es fácil ver que nos hallamos en presencia de un texto fundacional de la historia patria de la isla, es decir, un texto imprescindible para cualquier reflexión de peso sobre los orígenes puertorriqueños.

¿Qué razones han obrado para que este libro mereciera ocupar un lugar tan señalado en el discurso historiográfico local? En primer término está el hecho de que Abbad y Lasierra tuvo el buen tino de examinar cuidadosamente todos los textos de importancia que daban alguna noticia de la isla, lo que le permitió ofrecer el primer resumen de las dispersas fuentes históricas de Puerto Rico. A esto habría que añadir que tal esfuerzo organizador resultó en una edición ecléctica que, como norma, se propuso descartar los juicios extremos. En efecto, como hace notar Gutiérrez del Arroyo, el texto de Abbad y Lasierra está escrito con singular mesura y objetividad, hasta el punto de que exhibe opiniones del Abate Raynal y de William Robertson, cuyas obras estaban prohibidas en España. El libro, encargado por el Conde de Floridablanca, constituye una muestra del eclecticismo alcanzado en ciertos círculos del pensamiento iluminista español, a la vez que refleja el pragmatismo racionalista y la fe en el progreso científico y social que caracterizó la filosofía de las Luces.

Pero, sobre todo, habría que decir que Abbad y Lasierra dedica la segunda mitad del libro a comentar con bastante detalle, a manera de crónica

didáctica, la topografía, la historia natural, la demografía, la agricultura, el comercio, las costumbres propias de Puerto Rico, ofreciendo así el primer cuadro moderno de la sociedad isleña. Claro, obra típica de su siglo, se nos revela escrita con la más tersa, precisa y ordenada prosa neoclásica, la que guarda su compostura aún al narrar episodios de saqueos e incendios sufridos por la ciudad de San Juan en tiempos de corsarios y piratas:

En 1595 el célebre pirata Francisco Drake, después de haber robado e incendiado las costas del Perú, Cartagena y otras provincias, forzó el puerto de la Ciudad de Puerto Rico con una numerosa flota; quemó las embarcaciones que se hallaban en él y saqueó la Ciudad; pero considerando no podía subsistir en ella, sin abandonar el objeto de su empresa, siguió su viaje dejándola destruida. Tres años después el Conde de Cumberland se apoderó de la Isla con ánimo de establecerse en ella; pero el cuchillo de una epidemia, que entró en sus tropas, le quitó en pocos días más de cuatrocientos hombres, precisándole a abandonar la empresa: saqueó e incendió la Ciudad nuevamente, matando a muchos de sus vecinos, y se hizo a la vela llevándose el despojo y setenta piezas de artillería (p. 85).

Así, cabe pensar, al menos en una primera lectura, que el texto de Abbad y Lasierra representa un punto de partida sereno y auspicioso, casi ejemplar, para el discurso historiográfico puertorriqueño.

La noche oscura del Niño Avilés, como se sabe, nos entrega una lectura muy distinta. Tal vez lo primero que salte a la vista en tanto diferencia sea el desfachatado y a ratos demencial barroquismo de su lenguaje. Por ejemplo:

Allí venía una mano gigantesca que caminaba arrastrando, con el dedo índice, un mono muy peludo con cara humana y hábito de monja. Era chiste del mismísimo Lucifer que este mono defecara grandísimos mojones voladores, que luego éstos se convertían, flotando por los aires apestando toda la estancia, en muy serenas y deleitosas margaritas. Por allá, al lado del Obispo, muy campechano venía un hombre hecho miniatura, ya que no encogido enano, y este engendro vomitaba al aire reptiles con bocas en forma de largo fotuto, que tales primores chupaban ai vuelo, por los aires,

las engañosas margaritas. También venían muy voladoras, sobre tantas miseria, unas enormes orejas que chillaban al aire gritos apenas soportables. Sonaban címbalos y tambores unas ratas grises tan grandes como los enanos, a la verdad muy coquetas y aspavorosas las malditas, pues en vez de rabos lucían el muy vistoso plumaje del pavo real. Estas burlonas ratas tenían rostros, pero sin narices, por lo que parecían gritar cuando respiraban (p. 41).

Es cierto que la novela se propone también como texto fundacional, pero se trata del acto de fundación del Otro, concretamente del Niño Avilés, un ser predestinado y monstruoso. Este personaje existió realmente, aunque la leyenda lo rodea de misterio. Se trataba de un niño nacido sin miembros, excepcional circunstancia que le valió ser pintado en 1808 por el criollo José Campeche. El hecho de que su figura haya quedado expuesta a la posteridad en términos de atracción de circo, de gabinete de curiosidades, acentúa hasta lo indecible la dolorosa paciencia con que nos contempla este niño desde el lienzo.

Dos años después de haber publicado la novela, Edgardo Rodríguez Juliá, al comentar la obra de Campeche, nos ofrece su lectura del cuadro:

Según la leyenda en la parte inferior, este niño de Coamo nació el 2 de julio de 1806. Fue traído por sus padres a San Juan, donde recibió Sacramento de Confirmación el 6 de abril de 1808, Entonces fue que el Obispo Arizmendi le ordenó a Campeche este retrato. ¿Cuál sería la motivación del Obispo? Dávila nos señala: «En América y España son corrientes estos gestos de curiosidad de parte de los obispos en el curso de las visitas pastorales, durante la segunda mitad del siglo dieciocho» [...] Si esa fue la intención inicial, Campeche la rebasa prontamente, convirtiendo el retrato en una metáfora del sufrimiento [...] Y este sufrimiento está relacionado con el pueblo: la mirada del pintor — acostumbrada a captar la personalidad y función de la élite criolla y la casta administrativa colonial—, se posa aquí en lo disforme, en un hijo del pueblo [...] El Avilés está atado dentro de su cuerpo, maniatado por la deformidad orgánica La metáfora pictórica asume una expresión temporal

que verbalmente definiríamos como gerundio [...] El niño Pantaleón Avilés esta sufriendo, su acción de sufrir se convierte en pura expresión de tiempo [...] Se revela una incertidumbre en lo tocante a la edad del niño. De repente nos parece que en realidad estamos ante la condición lastimera de un joven amortajado por el cuerpo del infante. La cabeza nada tiene que ver con el cuerpo. Ha envejecido en ese dolor atroz, en ese rabioso sufrimiento [...] El ojo derecho parece más resignado [...] Pero el ojo izquierdo se desespera (...) En esa distancia entre el ojo derecho y el izquierdo residen la obediencia y la rebeldía, la salvación y la maldición, la santidad y nuestra soberbia.

De modo que este *elephant man* es el héroe de la novela de Rodríguez Juliá; es el «otro» Moisés que ha de fundar en los caños y pantanos próximos a San Juan, la increíble ciudad de Nueva Venecia. ¿De nuevo Manoa, la ciudad de El Dorado, paraíso perdido o visión poética de lo Caribeño? Sí, y no. Podría pensarse que Nueva Venecia es para Rodríguez Juliá lo Santa Mónica de los Venados y El Palacio del Pavo Real fueron para Carpentier y Harris, pero esto sólo es parcialmente correcto: lo Caribeño —si se me perdona esta generalización—, también tiene su *acá* y su *allá*, y Nueva Venecia es el *allá* de lo Caribeño, mientras que las visiones de Carpentier y de Harris se refieren a un *acá* de la «caribeñidad», es decir, el espacio más inmediato al *acá* de lo europeo. Rodríguez Juliá, sin embargo, inicia su viaje desde el *allá* cultural del Occidente cristiano; esto es, desde la Torre de Babel, las creencias animistas, el incesto ritual, el culto a los antepasados, el sacrificio de sangre, la encina pagana, los oráculos y presagio, las ceremonias orgiásticas, el aquelarre, en fin, códigos del exorcismo. Rodríguez Juliá no es el primer caribeño en intentar este viaje; Fernando Ortiz, para demostrar que la cultura occidental excedió en irracionalidad a las culturas simbólicas de África, había publicado hacía ya casi tres décadas *Historia de una pelea cubana entre los demonios*,⁷ libro que, visiblemente, constituye una de las fuentes más importantes de la novela. Otra fuente principal es la obra pictórica del Bosco, cuya desaforada imaginación pudo muy bien haber pintado, «sirviéndose de oscuras visiones y paisajes realistas del singular poblado y su fundador, el Niño Avilés» (p. 10). Se trata, por supuesto, de la representación de una ciudad mítica, la ciudad del deseo; no del deseo censurado por el preconsciente, sino de la libido misma cuyo impacto vital y excesivo inviste todo el texto. Tal ciudad ha sido destruida y borrada de los archivos y del recuerdo colectivo; la novela, precisamente, se propone como parte de un manuscrito de dudosa autenticidad que narra su historia olvidada. ¿El motivo de haber caído en esta preteridad? El miedo colectivo a una libertad total, sin ley y sin límites, donde no existe lo marginal. Así, Nueva Venecia puede leerse como el «otro» Caribe, como el subversivo y «oscuro reverso» de la manipulada

historia de las islas: «Era el miedo agazapado tanto en el colono como en el colonizado [...] el peligro implícito en cualquier dominación» (p. 11).

NUEVA VENECIA, UNA CEBOLLA

Naturalmente, Nueva Venecia existe, aunque en estado de invisibilidad. No sólo nos envía a la otra cara de la ciudad caribeña, la que Fanny Buitrago reconoce e intenta desmitificar y mitificar en *Los pañamanes*; es también, como se dijo, la ciudad innombrable que se agita en los calabozos de nuestra mente y cuya visión es reprimida una y otra vez por el mecanismo psíquico de censura. Pero aquí apenas rozaremos los códigos psicoanalíticos; los que interesan, más bien, son los de la búsqueda del lado de *allá* de la «caribeñidad». Y sobre este asunto habría que decir que las crónicas del Niño Avilés intentan alcanzar un origen «otro» que, si bien perturbador, no se pinta en su fugacidad menos legítimo que Santa Mónica de los Venados o el Palacio del Pavo Real. Téngase presente que el relato se remite a los misterios de Dionisos en la primera edad del meta-archipiélago, lo único que tales misterios ya no se comentan en términos de «helenidad» sino de «caribeñidad», y se han hecho más imposibles que nunca, pues todos los delirios subterráneos del mundo se han volcado sobre las islas.

Así, Nueva Venecia, cuya fundación no se alcanza a consumir en la acción de *La noche oscura del Niño Avilés* —primer libro de una trilogía—, ⁸ es el último intento de sacar a flote las tinieblas de *allá* de lo caribeño, tinieblas también supersincréticas donde el exorcismo se mezcla con el «despojo» y la demonología con la brujería africana. No obstante, pensar que Nueva Venecia es únicamente la destrucción del inconsciente de la «caribeñidad» sería un error. Aunque apenas sabemos de ella, el texto informa lo siguiente:

Pero lo que resulta verdaderamente extraño es que el pueblo haya olvidado aquel recinto donde el Avilés pretendió fundar la libertad [...] Al pueblo no le podemos atribuir la gazmoñada de la burguesía criolla, aquella timorata clase, dependiente del poder colonial, que sólo [mi subrayado] vio la Nueva Venecia decadente, la ciudad de la prostitución y

los extraños cultos dionisiacos, el Pandemónium de las herejías y exaltaciones demoníacas, zahúrda donde florecían ensueños y delirios, mercado de hierbas alucinógenas y comunidades imposibles (p. 11).

De modo que Nueva Venecia no es *sólo* producto de una objetivación de la libido, sino de «algo más» que se va por arriba o por abajo del instinto sexual y del placer a pulso. Según el texto, su fundación ha sido precedida por la de varias urbes utópicas y, como Troya, sus escombros se alzan sobre las ruinas de las demás ciudades. Este túmulo de utopías fracasadas no es gratuito. Aníbal González, en su nota crítica a la novela, advierte que cada una de ellas alegoriza lecturas diferentes de la cultura puertorriqueña. Así, una ciudad pone el énfasis en lo africano, otra en lo español, otra en lo criollo, etc.² Habría que concluir entonces que Nueva Venecia se propone ya no como una lectura jerarquizada y excluyente de la cultura insular, condenada al parloteo de los cenáculos, sino como la alegoría de una cultura que responde a una utopía del supersincretismo generalizado, ¿Qué papel desempeña el Niño Avilés en esto? Para empezar, todas las ciudades han sido fundadas bajo su supuesta advocación. Víctima de su tierna edad, ha sido trajinado y apropiado por unos y otros como un talismán que confiere poder; su cuerpo ha sido exhibido como un instrumento de predestinación, como una señal de hegemonía; su cuerpo es, nada más y nada menos, la «verdad». La circunstancia de que fuera el único sobreviviente de un naufragio y que por sí solo flotara en su moisés hasta la playa, impelen a tomarlo como un mensajero del bien o un engendro del mal, como un milagro o como una maldición, según el bando en que se esté. En realidad, como dice Rodríguez Juliá al comentar sobre su triste retrato, sólo se trata de un «hijo del pueblo»; esto es, el Pueblo, esa institución de instituciones que el poder político siempre asegura representar en su relato de legitimación. Así, podemos decir que Nueva Venecia constituye también una utopía social. En efecto, ¿quiénes son los que siguen al Avilés en su empresa de fundación? El texto responde: «esclavos y cimarrones, jornaleros y libertos» (p. 12). Entonces, de repente, tenemos de nuevo el mito de la Virgen del Cobre, o mejor, una variante puertorriqueña del mismo, pero también conformando un complejo sistema utópico de diferencias que implica un deseo de libertad

sexual, cultural, racial y social. Ya se sabe, aquí no hablamos de un sexo, de una raza, de una cultura y de una clase que desea ser liberada; en la perspectiva del meta-archipiélago se trata de la representación de todos los sexos, todas las razas, todas las culturas y todas las clases del mundo que desean un espacio «no solar» —diría Wilson Harris— donde sea posible la liberación, sobre todo la liberación de la memoria de la piel inscrita por la Plantación. Claro, tal deseo no construye propiamente una utopía sino una heterotopía como el *Diario* de Guillén, pues alude a fragmentos de deseos que pertenecen a distintos órdenes y se instalan un tanto asombrosamente en un mismo espacio. Nueva Venecia, sí, pero también el lenguaje, la escritura, la novela, concretamente *La noche oscura del Niño Avilés*, una suma totalizadora del neobarroco: Lezama Lima, Sarduy, Arenas, García Márquez, Carpentier, Sánchez, Guillén, Ortiz, todos ahí revueltos con desmesurados negros y negras, con arcaísmos, neologismos y anacronismos, con el Bosco, Sade, Rasputín, Bataille, Artaud, Buñuel, Fellini, la pintura surrealista y la del nuevo expresionismo: visiones del exceso, la construcción superbarroca de la libido y «algo más».

Sin embargo, no debemos alejarnos demasiado de la idea de que Nueva Venecia es, además, una suma de ciudades transgresoras. No puedo menos que asociarla con la Yaguana, Bahayá y Puerto Plata, las villas heréticas y contrabandistas que sucumbieron a la tea y a la cal viva de las *devastaciones*; o bien Providencia y Tortuga, asientos olvidados del filibusterismo y el libertinaje caribeños; o bien Port Royal, la Gomorra de las Antillas, segunda sede de la Hermandad de la Costa, hundida en el mar durante el terremoto de 1692, dicen que por sus pecados; o bien el fabuloso *quilombo* de Palmares, la ciudad cimarrona más poderosa y duradera de la historia y, claro, Canudos, la ciudad santa de *O Conselheiro* arrasada a cañonazos tras un sitio memorable.

En todo caso, los códigos socioculturales de *La noche oscura del Niño Avilés* remiten, sobre todo, a la comunidad de cimarrones, el palenque. Y esto no sólo porque el relato insiste una y otra vez en nombrar al negro cimarrón —en realidad multitud de ellos, incluso en la fundación de Nueva Venecia—, sino porque de todas las comunidades transgresoras posibles en el Caribe colonial, el palenque era con mucho la más difundida, la más

representativa y también la más peligrosa; era en sí misma la anti-plantación y, por lo tanto, la que había que dismantelar con mayor premura.¹⁰ Pero este punto de vista sería el del poder plantador. ¿Cuál sería el punto de vista del fugitivo, del que huye hacia la libertad?

DE PALENQUES Y CIMARRONES

Huir hacia la libertad... ¿Por qué en el Caribe siempre hay que huir hacia la libertad, o mejor, hacia un espacio que se dibuja en la imaginación como el de la libertad? La respuesta es obvia: las sociedades caribeñas son de las más represivas del mundo. No me refiero necesariamente a la represión política, aunque habría que convenir que la historia del Caribe, tanto la colonial como la contemporánea, exhibe una galería de gobernadores, capitanes generales y Padres de la Patria difícil de superar en lo que respecta a mano dura. En realidad, ya se dijo, las estructuras económico-sociales del Caribe favorecen este tipo de opción política. Pero aquí me refiero a otra clase de represión, y ésta es la que experimenta todo caribeño dentro de sí mismo y la que lo impele a huir de sí mismo y, paradójicamente, en última instancia, la que lo conduce de nuevo hacia sí mismo. Pienso que este destino circular, que partiendo del individuo se difunde por la colectividad, precisa de una explicación, al menos de algún ejemplo.

Tomemos el célebre caso de Enriquillo, uno de los primeros caribeños en las breves décadas de hegemonía colonial que disfrutó La Española. Repasemos su conocida historia a la manera de entrada de diccionario o de *Who's Who*, y eliminemos las fechas para aproximarlos a nosotros. Enriquillo (nacido Gaurocuya). Sobrino de la célebre Anacaona y primo de Higuemota. Su padre fue uno de los caciques asesinados por Nicolás de Ovando en la región de Jaragua. Fue bautizado Enrique y educado en el convento franciscano de Santa María de la Vera Paz. Tal vez aprendería en esos años el manejo de las armas. Casó con Mencía, india bautizada como él. Reconocido su rango por los antiguos súbditos de su padre, pasó con ellos a un *repartimiento* en San Juan de la Maguana. Allí trabajó las tierras de un colono y, al morir éste, continuó al servicio de su hijo, llamado Valenzuela, hombre abusivo y soberbio. Valenzuela, excediendo los límites de su

autoridad, lo despojó de su cabalgadura, insignia de su prestigio, e intentó violar a Mencía golpeándola con una estaca. Enriquillo elevó queja por los canales jurídicos reglamentarios, pero sus reclamaciones fueron desatendidas una y otra vez. Decidió alzarse en armas con un grupo de seguidores en las montañas del Bahoruco, y allí se hizo fuerte durante 13 años. Durante ese tiempo sus fuerzas se acrecentaron gracias a la acogida que dio a otros indios fugitivos, entre ellos el conocido rebelde Tamayo. Jamás perdió un combate. Transformó el Bahoruco en un sistema defensivo de atalayas, trincheras, cuevas, campamentos y rutas de retirada. Su táctica militar era semejante a la de las guerrillas actuales, y derrotó fuerzas españolas de hasta 300 hombres. Con los años, su campaña fue conocida como la Guerra del Bahoruco, y su fama creció tanto que llegó al conocimiento del emperador Carlos. A instancias de sus consejeros, éste emitió una carta de perdón. Bartolomé de las Casas, siempre conciliador, participó activamente en la gestión pacificadora. Al avenirse a términos, recibió el título de Don y se le colmó de regalos, permitiéndosele fundar su propia villa, llamada Boyá, donde se retiró con su gente y su esposa Mencía. A cambio, debía perseguir y capturar a indios y a negros fugitivos, recibiendo una remuneración por cabeza, para lo cual se le dio el derecho de nombrar «aguaciles de campo». El historiador Oviedo dice que murió al año siguiente de sus capitulaciones.¹¹

Algunos investigadores se han preguntado, imbuidos del sentimiento patriótico, por qué Enriquillo traicionó a los suyos en lugar de permanecer invicto en la montaña. Mi respuesta sería: porque Enriquillo, culturalmente, tenía un lado indio y otro español; buscó la libertad de su humillado y reprimido lado indígena en el Bahoruco, pero allí descubrió que su «indianidad» era ya irrecuperable, que los fabulosos areítos que organizaba su tía Anacaona, con sus bailes delirantes y sus vastos cuadros teatrales donde se simulaban batallas entre frutas y flores, jamás podrían volver del pasado, aquel paganismo magnífico de desnudeces que su memoria guardaba como un recuerdo dorado. Pienso que tras los largos años de victorias — años en que el honor quedó vengado con creces— su «indianidad» se le fue haciendo una cárcel insoportable. Así, poco a poco su «españolidad» comenzó a recordar la frescura del patio del convento de los buenos

franciscanos, las dulces armonías de la misa cantada y las lecciones de latín y aritmética, y pronto empezó a rumiar su fuga del Bahoruco hacia la libertad de *allá*. Hay razones para sustentar esta opinión: durante su campaña, Enriquillo devolvió grandes sumas de dinero robado y le perdonó la vida a numerosos cautivos, permitiéndoles retornar a sus hogares. Quiero decir que su «españolidad» se preocupó de no cerrar del todo el camino de regreso. En realidad, Enriquillo se acerca mucho al personaje de Juan en «El Camino de Santiago», atrapado en sus avatares recurrentes de Juan el Romero y Juan el Indiano, cada uno de ellos siempre deseando estar en el lugar del otro. En efecto, al fugarse de las montañas del Bahoruco hacia el llano colonial, Enriquillo asume su «españolidad», e intenta actuar consecuentemente con sus códigos. Ahora es, simplemente, don Enrique. Claro, al perseguir indios y negros fugitivos, su «indianidad» debe haberse hecho presente de nuevo, y quizá alguna noche soñó, entre sudores fríos y jadeos, que se perseguía a sí mismo por los despeñaderos del Bahoruco. Esa noche, de ocurrir, le habría dejado la certidumbre de que el círculo de su vida se había cerrado y que estaba de nuevo en la «antesala del laberinto». No es de extrañar su rápido deceso.

Por supuesto, no ha sido mi intención juzgar la actitud de Enriquillo, que tres siglos más tarde habría de repetirse con singular simetría en el caso de Cudjoe, el indomable cimarrón de Jamaica.¹² He tomado su historia, sin duda espectacular, para ilustrar una vez más que la «caribeñidad», aun en su forma más sencilla y temprana —el *interplay* de lo taino y lo español— es imposible, pues suele irse a buscar, bien con el cuerpo o con la imaginación, a un *allá* que se ofrece sucesivamente como espacio de libertad y espacio de represión. El presente de todo caribeño, por lo general, es un presente pendular, un presente que implica el deseo del futuro y del pasado a la vez. En el Caribe o se oscila hacia una utopía o hacia un paraíso perdido, y esto no sólo en el sentido político-ideológico sino, sobre todo, en el sentido sociocultural —recuérdese el tránsito de Loverture del vodú al iluminismo. De ahí que siempre haya grupos que intenten recuperar lo africano, o lo europeo, o lo criollo, mientras otros hablan de ir hacia una síntesis racial, social y cultural que se dibuja como un mundo «nuevo». Pienso, en verdad, que nunca se alcanzará ni una cosa ni otra; África, Europa, Asia y las

sociedades criollas que precedieron a la Plantación son tan irrecuperables como la «indianidad» de Enriquillo; en cuanto a una interpretación unificadora del mito de la Virgen, lo único que se podrá juntar en el mismo bote es lo mismo que se tiene hoy: diferencias. En resumen, todo caribeño, esté donde esté, se encuentra suspendido en medio del vacío de *Viaje a la semilla*, es decir, entre un suelo que viaja de *acá* hacia *allá* y un cielo raso que viaja de *allá* hacia *acá*.

En todo caso, como dije, en el Caribe el modelo de fugitivo es el cimarrón, y el modelo de la comunidad transgresora es el palenque —también llamado quilombo, mocambo, ladeira, cumbe, mambí, etc.¹³ El adjetivo «cimarrón», usado para designar el ganado salvaje,¹⁴ fue aplicado primero al indio y luego al negro.¹⁵ La palabra «palenque» se refiere a la empalizada que solía rodear la aldea de cimarrones,¹⁶ pero, en realidad, el palenque era mucho más que chozas de negros fugitivos dentro de una empalizada; era todo un sistema defensivo semejante, aunque a escala reducida, al que Enriquillo construyó en el Bahoruco. La vida cotidiana en el palenque promedio de las Antillas transcurría más o menos según la siguiente descripción:

En ellos [los cimarrones] forman su establecimiento de casas provisionales, y de aquellas provisiones más necesarias para el sustento, como son al negro los plátanos, el ñame, la malanga, frijoles y otros granos. Eligen su capitán, al que gustosamente se subordinan todos. La falta de carne la suplen con los puercos cimarrones que cogen con lazos, si antes no han podido hacerse de perros jíbaros, o domésticos, a quienes enseñan en la montería. También tienen mucha facilidad para cazar la jutía; y con la pesca de que abundan los ríos aseguran su alimento. Necesitan calderos para cocinar la comida, de sal, de ropas para vestirse y de armas y municiones para defenderse [...] y para proveerse de esos artículos [...] bajan unidos a las haciendas dominadas por los negreros y se llevan de ellas todo lo que les interesa, y así se van fortificando en sus refugios montañosos. Y para el caso de que se les persiga por una partida de ranchadores o de la Santa Hermandad [...] eligen otros parajes no menos recónditos, de difícil acceso, donde también preparan tierras que

cultivan y limpian, y para llegar allí tienen la precaución de no abrir caminos, sino que buscan las veredas que atraviesan los ríos, por dentro de los cuales siguen por lo regular sus marchas de muchas leguas, sin dejar el menor rastro de sus pisadas [...] Además, toman la precaución de abrir con dirección a sus palenques, en sus proximidades, algunas falsas veredas sembradas de estacas muy agudas del palo de la cuaba [...] y estas trampas las tienen colocadas de tramo en tramo por los caminos que preparan para la fuga [...] Además, cuando el palenque está situado sobre la cima de alguna montaña, agregan a su defensa la preparación de grandes peñascos para arrojarlos en el momento que se empeña el combate [...] Cuando ya se hallan con suficiente acopio de provisiones, destinan una parte de su fuerza de trabajo al cuidado de las colmenas de abejas silvestres en los bosques [...] El primer camino que se encuentran abierto para negociar la cera es el de los negros esclavos de los hatos e ingenios cercanos [...] con quienes estaban de acuerdo a espaldas de los propietarios y mayores de estas tierras [...] la llevan a la ciudad en días feriados donde la venden al marrullero comerciante catalán [quien] sin hacer desembolso en metálico, da a cambio hachas, machetes, pólvora, piedras de chispa, coletas, listados, sal y otros artículos que estos negros van transportando al lugar del depósito, donde baja el cimarrón para llevarlos [...] Cuando existe una mayor actividad por parte del gobierno colonial, y coloca cuadrillas para vigilar los campos e impedir ese comercio clandestino [...] entonces se dirigen al otro extremo del lugar [...] y caen como halcones sobre el descuidado hacendado, a quien le saquean cuanto necesita [...] Se llevan con ellos a los esclavos de ambos sexos, chapean o inutilizan las plantaciones, dan fuego a los cañaverales, e imponen el pánico en las ricas haciendas de la zona invadida.

La historia de los cimarrones y de los palenques constituye un reciente interés de los científicos sociales que se ocupan del Caribe.¹⁸ A pesar de la enorme cantidad de documentos que se ha sacado a la luz en las últimas décadas, la investigación todavía está en su etapa inicial, es decir, fragmentada por localidades. Tal vez Jamaica sea el país más trabajado en ese sentido, pero aún faltan muchas piezas del rompecabezas que colocar dentro del marco huidizo del Caribe. Se trata, claro está, de un rompecabezas de nunca acabar. Digo esto porque aun en el supuesto caso de que súbitamente los archivos de la cuenca del Caribe entregaran toda la información al respecto, y de que ésta fuera transcrita, estudiada, anotada, editada y traducida uniformemente a los idiomas oficiales para luego ser publicada y comentada, no se podría dar por terminado el asunto. La fuga de los cimarrones va mucho más allá de los límites que la geografía lineal impone al Caribe: cimarrones de Jamaica fueron transportados a Nueva Escocia y Sierra Leona; cimarrones de las tres Guayanas (Surinam, Cayena y Guyana) huyeron a la selva, se mezclaron con indígenas, inventaron idiomas y creencias y se hundieron profundamente en los territorios del interior de América del Sur, hasta dónde, no se sabe; cimarrones de Cuba capturaron la goleta *Amistad* y navegaron hasta Nueva Inglaterra, donde fueron juzgados, absueltos y devueltos a África; cimarrones de La Florida participaron en la Guerra de los Seminolas, se mezclaron con ellos y su sangre corre hoy por los Estados Unidos; cimarrones de Bahía y Recife huyeron a la vasta soledad del sertón y sus descendientes transformaron el folklore y formaron parte de las bandas de *cangaceiros*; cimarrones de todas las islas, a lo largo de tres siglos, integraron tripulaciones de buques piratas, corsarios, contrabandistas, negreros, mercantes y balleneros; finalmente, cimarrón fue el negro Diego, protegido de Francis Drake, a quien acompañó en su viaje de circunvalación del globo, hazaña marítima a escala mundial que le confiere un aura emblemática.¹⁹

Sí, la fuga del cimarrón hacia la «libertad» no tiene fronteras, a no ser la del meta-archipiélago. Alguna vez, cuando se emprendan investigaciones globales sobre este tema, el propio Caribe se asombrará de lo cerca que

estuvo de ser una confederación de estados cimarrones. No exagero, en la última década del siglo XVIII ocurrieron rebeliones de esclavos y fugas masivas literalmente en casi todas las islas y costas de la zona. Se diría que hubo una descomunal conspiración, de la cual la Revolución Haitiana fue sólo una parte, la parte que triunfó visiblemente. Además, parece haber personajes misteriosos que viajaban de aquí a allá, portando palabras y cartas secretas, como el famoso mulato Vincent Ogé,²⁰ cuya interesante personalidad captó Carpentier en *El siglo de las luces*. Ciertamente, habría que investigar con mayor profundidad la participación de los cimarrones en las luchas independentistas y sociales de la región. En Cuba tenemos el testimonio de Esteban Montejo,²¹ veterano de la guerra contra España, pero ¿cuántos esclavos fugitivos y palenques enteros se incorporaron al Ejército Libertador, o bien, por qué este ejército fue llamado «mambí», palabra africana que se hizo sinónima de palenque y que quiere decir «salvaje»?²² Debe de haber habido una gran cantidad de cimarrones y negros entre los cubanos que peleaban contra España para que esto ocurriera.

Hay que concluir que la historiografía del Caribe, en general, se lee como un largo e incongruente relato de legitimación del plantador blanco — la lombriz que Guillén intentó largar en las páginas de su *Diario*. En todo caso, pienso que la historia «otra» del Caribe ha comenzado a escribirse a partir del palenque y del cimarrón y que, poco a poco, estas páginas construirán una enorme narración arbórea que servirá de alternativa a las «historias plantadoras» que conocemos. Ya se está investigando el impacto del cimarrón en la gran ciudad,²³ y la literatura y el cine hace rato que lo han tomado como personaje representativo de la región. Claro, todo esto se hace instalándolo en un contexto histórico preciso y cerrado, pero pienso que con el tiempo se comprenderá que los códigos del *allá* del Caribe tienen mucho en común con los del cimarrón. No me refiero sólo al instinto de huir hacia la «libertad» de que he hablado, sino también a códigos defensivos, a la complejísima y enrevesada arquitectura de rutas secretas, trincheras, trampas, cuevas, respiraderos y ríos subterráneos que constituye el *rizoma*²⁴ de la psiquis caribeña. Es precisamente la representación irrepresentable de esta ciudad «otra», imaginada como una urbe barroca, laberíntica, promiscua, monstruosa, libre y cautiva, libertina y torturada, invisible y

estante, fugitiva y ahí, lo que ha fundado el Niño Avilés con el nombre de Nueva Venecia.

Pero, por supuesto, Nueva Venecia en tanto palenque o *rizoma* ha descubierto que su propio *allá* no es ninguna salida; desearía escapar de sí misma y huir hacia la «libertad» de *acá*. Quiero decir que Nueva Venecia, la cimarrona, la que existe en los miasmas nocturnos de los pantanos al otro lado de San Juan, quisiera ser San Juan; sueña con tener un Capitolio, una Catedral, un Castillo del Morro, una Universidad, una Biblioteca, una Bandera. Por su parte, el Niño Avilés, su ojo desesperado y su ojo triste, su deformidad de minotauro, desea despegarse de su indescifrable retrato y estar *acá*, en el lugar de cualquier niño; tal vez, incluso, pasa la noche eterna de su ahistoricidad desvelado por las ganas de someterse a la disciplina del Padre, de la Patria, de la Escuela, Podemos suponer que ya está más que aburrido de vivir dentro de su imaginación elemental e instintiva, y anhela una vida civil, un vida *histórica*. Tal vez, como el axolotl del cuento de Julio Cortázar, espera con minuciosa paciencia a que su lado de *acá*, el Niño Avilés «otro», asista a la galería donde él está expuesto con la pintura de Campeche, y lo mire fijamente a los ojos, a los muñones apenas perceptibles, a su sexo de infante, y vuelva al otro día, y al otro, mirándolo cada vez más rato hasta que se produzca el milagro. Para él, la vida reglamentada y jerarquizada de la sociedad de *afuera* dibuja la misma figura que Segismundo sueña desesperadamente en su torre. Entonces, ¿por qué pensar que el Niño Avilés, sin renunciar a su desmesurado y lascivo lenguaje mudo, quisiera escribir las páginas mesuradas y racionalistas de Abbad y Lasierra, las que se estudian y se estiman como el origen historiográfico de lo puertorriqueño de *acá*? O lo que es análogo, ¿por qué no pensar que el texto de *La noche oscura del Niño Avilés* quisiera estar, como la Cenicienta, disfrazado de Disciplina del Saber y danzando ordenadamente en el gran sarao que organiza el Conocimiento? Esto explicaría el deseo de la novela de penetrar el espacio de la *Historia* de Abbad y Lasierra.

Claro, se trata de algo imposible, pues las ciencias sociales no se ocupan de lo ficticio. En este asunto los campos parecen estar delimitados, y los científicos sociales son los primeros en hacer la distinción. Es interesante

observar que las reseñas adversas de *La noche oscura del Niño Avilés* no fueron escritas por críticos literarios, sino por historiadores escandalizados ante los anacronismos de la novela, incluyendo al propio Niño Avilés.²⁵ En realidad, pienso que estos historiadores escandalizados hicieron lo que cabía hacer. Actuaron dentro de los códigos de su haber profesional, comportándose un poco como los guardianes de los zoológicos; esto es, cuidan de la preservación de las bestias-novelas, pero también cuidan de que éstas no escapen a la «libertad» y ocupen el mismo *acá* de ellos. Es cierto que el relato de legitimación de la historia, como el de cualquier disciplina del saber, es laborioso, arbitrario y paradójico. Pero hay que convenir en que es más previsible y llevadero vivir de acuerdo con las normas del mundo historiográfico que según los azares de la ficción, donde todo lo imaginable tiene licencia para ser y estar.

Sin embargo, el asunto no deber ser despachado tan rápido. Una primera lectura del problema, ya sabemos, es sólo el primer paso de toda una larga marcha. En todo caso, me propongo demostrar que no es sólo la novela la que quisiera cambiar de lugar, sino que, recíprocamente, la historia desea ocupar el sitio de la novela. Veamos.

LAS TENTACIONES DE FRAY AGUSTÍN

Es fácil ver que el discurso de las ciencias sociales no acude a un método ni a un lenguaje preciso, uniforme y reglamentado que lo caracterice en términos de una sola voz, al contrario de lo que ocurre, digamos, en las matemáticas, en la física o en la química. El discurso de las ciencias sociales, como ha demostrado Hayden White,²⁶ se enuncia a través de una pluralidad de voces o tropos narrativos comunes a la ficción que responde, en sus diferencias, a los distintos temas ideológicos donde los textos desean instalarse por anticipado. Quiero decir que la idea de la historia, en tanto disciplina del saber, carece de un lenguaje que la defienda y la exponga como tal, sino que es argumentada a través de un conjunto de diferentes lenguajes ideologizados y ficcionalizados —Michelet, Ranke, Burckhardt, Nietzsche, Marx, Croce, etc.— que de escucharlos juntos en un mismo espacio, digamos en un escenario teatral, nos daría algo así como una

increíble ópera cómica donde Aída, Sigfrido, Carmen, Tosca, el Duque de Mantua, Fausto, Juana de Arco y Porgy y Bess, cantan y actúan concienzudamente sus partes. Este enfoque, por supuesto, pone en crisis la distinción entre historia y filosofía de la historia, pero también muestra un deseo de las ciencias sociales de no sistematizarse, de «carnavalizarse» — diría Bakhtin—, que lo aproxima al lugar de la novela.

Esto, sin embargo, no es todo. Quizá lo más importante falte por decir. Sea cual fuere la voz narrativa que elija el texto como la más ideológicamente efectiva para construir su relato, ésta, irremisiblemente, no sonará como una sola voz sino, más bien, como un conjunto de voces diferentes, al menos un dúo, intentando cantar una armonía imposible. Tomaré como ejemplo el libro de historia de Abbad y Lasierra, que es el que nos ocupa en este capítulo. En una primera lectura percibiremos sus páginas como un ejemplo del didactismo y la contención de la mejor prosa iluminista. No obstante, en una relectura del texto se verá que hay áreas o arias que son cantadas por otra voz. Compárese el pasaje de los desembarcos de Drake y Cumberland que transcribí arriba con el siguiente:

El Gobernador de la isla de Tortuga, Beltrán Ogeron, de nación francés, contruyó un navío de guerra y con 500 «filibusteros» se hizo a la vela para atacar la isla de Puerto Rico; pero al llegar a sus costas le sobrevino una borrasca, que lo estrelló sobre las isletas Guadanillas al suroeste de la Isla, y aunque los más se salvaron del naufragio, cayeron en manos de los españoles, que les salieron al encuentro, cargando reciamente sobre ellos; pero viéndolos indefensos, y que pedían cuartel, se lo concedieron contentándose con llevarlos atados. Preguntáronles por su capitán y respondieron que se había ahogado en el naufragio; pero Ogeron, que estaba entre sus compañeros, se fingió loco, y los españoles, no reconociendo el stratagema, lo desataron juntamente con el cirujano [...] Estos dos, llegada la noche, huyeron al abrigo de los bosques; salieron a la costa del mar, en donde empezaron a cortar madera para formar una balsa, con que transportarse a la isla de Santa Cruz, que era de franceses y estaba cerca. Estando ocupados en esta maniobra, descubrieron a lo lejos una canoa, que bogaba hacia ellos. Ocultáronse

entre la maleza y cuando atracó a tierra, vieron que sólo traía dos pescadores; entonces resolvieron matarlos y apoderarse de la canoa. Uno de pescadores, cargado de algunos calabazos y pescados, tomó el camino por donde estaban los franceses ocultos; diéronle de improviso un fuerte golpe de hacha en la cabeza, y cayó muerto; acometieron ai otro, que procuró salvarse en la canoa; pero lo mataron dentro de ella, y para que no se encontrasen las pruebas de su infamia, los echaron en alta mar; tomando rumbo para la isla de Santo Domingo con la misma canoa [...] Luego que llegaron al puerto de Samaná en aquella isla, Ogeron dejó a su compañero con el encargo de recoger todos los corsarios que pudiese, y él pasó a la Tortuga al mismo intento, con el fin de volver a Puerto Rico y rescatar a sus compañeros y destruir la Isla, y como el ejercicio de los habitantes de Tortuga era éste, en poco días pudo formar una escuadra para verificar su proyecto, y se hizo a la vela en vuelta de Puerto Rico. Luego que avistaron sus costas aferraron las gavias y juanetes, sirviéndose sólo de las velas bajas para no ser descubiertos tan breve de los isleños; pero éstos, que estaban amargos de sus asaltos repentinos, tenían buena guardia, y con el primer aviso, se pusieron en defensa. Salió luego la caballería a oponerse al desembarco y se apostó en la playa en que intentaban hacerlo [...] Ogeron atracó sus navios a la costa y empezó a barrerla con su artillería cargada de metralla. Ésta precisó a los caballos a retirarse al bosque de inmediato, en donde estaba oculta la infantería. Ogeron, en estas circunstancias, ignorando la emboscada no dudó desembarcar; echóse desde luego en tierra con sus compañeros y empezó a marchar por la playa, que cubierta de arboleda y maleza ocultaba la infantería; cuando ésta vió a los franceses a tiro los embistió con la furia que les dictaba la sed de la venganza. Los piratas, aunque sorprendidos, procuraron defenderse; pero no pudieron resistir el combate, se vieron precisados a reembarcarse precipitadamente, dejando muchos muertos y heridos que no pudieron tomar las lanchas Ogeron, herido y derrotado, se hizo a la vela con su escuadra, lleno de confusión y sentimiento de ver frustradas sus dos expediciones contra Puerto Rico, perdido su caudal y el de sus amigos, quienes lo abandonaron, eligiendo por jefe a otro antiguo pirata, llamado Sieur Maintenon, que los llevó la

isla de Trinidad y costa de Paria, en donde hicieron los robos y barbaries acostumbradas. Los de Puerto Rico, después de entrar victoriosos en la Ciudad con sus prisioneros, los dedicaron a los trabajos de las fortificaciones que estaban haciendo (pp. 92-94).

Comparados ambos pasajes, mi pregunta sería: ¿por qué Abbad y Lasierra construyó todo un relato sobre las insignificantes y fracasadas aventuras de Ogeron en Puerto Rico y no así sobre los importantísimos y triunfales desembarcos de Drake y de Cumberland, proyectos serios que apuntaban a la posibilidad de una colonización británica de la isla, y a los cuales ni siquiera dedicó media página? Pero, en realidad, habría que hacerse otras muchas preguntas. Está el asunto de la autoridad de la fuente: las invasiones de Drake y de Cumberland fueron recogidas por crónicas oficiales y por los papeles de Estado tanto de Inglaterra como de España, mientras que las aventuras de Ogeron provienen del testimonio de un habitante de Tortuga, el bucanero John Esquemeling.²⁷ Además, ¿cómo explicar el abandono de la prosa neoclásica para caer de repente, sin transición, en un lenguaje novelístico que tiene mucho de un romanticismo a la Scott todavía por llegar, el cual hace de Ogeron más un héroe en desgracia que un enemigo? ¿Por qué ese tratamiento antididáctico de Ogeron?

Primero veamos qué tipo de hombre era este Ogeron. La Tortuga, como se dijo, había sido colonizada por los ingleses poco después de Providencia, sólo que muy pronto cayó en manos de los bucaneros y filibusteros de la Hermandad de la Costa, quienes eligieron entre ellos a sus propios gobernadores hasta 1664. Hacia esa fecha las rivalidades y desórdenes, así como la falta de un comercio estable con Europa, hacían peligrar la continuidad del establecimiento. Es en ese momento cuando aparece en escena Bertrand Ogeron, representante de los intereses franceses de la Compañía de la Indias Occidentales, quien valiéndose de argumentos persuasivos logra convencer a la aventurera población internacional de la isla para que se coloque bajo la protección de Francia. Su popularidad y su genio político se ponen de manifiesto en dos sucesos de gran repercusión en el lugar. El primero de ellos fue conseguir de la Corona Francesa que ordenara una gran recogida de prostitutas con el fin de transportarlas a

Tortuga en calidad de contraparte amorosa de los bucaneros y filibusteros. El segundo fue su victoria contra los millares de perros salvajes que había en la isla, para lo cual importó de Francia, durante varios años, enormes cantidades de veneno.²⁸ Así, prostitutas de un lado y veneno del otro establecieron su prestigio de gobernador en la Hermandad de la Costa, hasta el punto que se le tiene como el verdadero colonizador de la Tortuga. Éste es el protagonista de la narración de Abbad y Lasierra.

Ahora bien, al leer la narración intercalada de Abbad y Lasierra, no puedo menos que pensar en los flujos y reflujos del deseo prohibido y, sobre todo, en la tenacidad y en las astucias de que éste se vale para regresar una y otra vez en su afán de instalarse como algo fijo, aspirando a hacer de la vida un perpetuo acto transgresor. Digo esto porque pienso que Ogeron, además de ser un personaje histórico, aquí aparece en calidad de portavoz de un deseo reprimido. Se hace pasar por loco, se escapa, mata de un hachazo en la cabeza a un lugareño y regresa sigilosamente; es derrotado por los españoles y se esconde en el olvido, pero regresa al leerlo Abbad y Lasierra en el libro canalla de Esquemeling, y regresa de nuevo bajo su pluma de historiador, un regreso ciertamente inexplicable si atendemos únicamente a razones historiográficas.

Abbad y Lasierra dice de Ogeron: «se fingió loco, y los españoles, no reconociendo el stratagema, lo desataron». En realidad, lo que leyó en el libro de Esquemeling fue:

Pues Monsieur Ogeron, siendo desconocida su persona para los españoles, se comportaba entre sus compañeros como si fuera un tonto y no tuviera uso de razón [...] imitando muy bien las caras y acciones mímicas que pudiera hacer cualquier inocente tonto. A causa de esto no permaneció atado como el resto de sus compañeros, sino que fue soltado de sus amarras para servir de diversión y chacota a los soldados comunes. Éstos le dieron mendrugos de pan y otros alimentos mientras el resto de los prisioneros nunca tuvo suficiente para satisfacer el estómago hambriento.

Es fácil imaginar a Ogeron haciendo visajes, sacando la lengua y dando saltos y cabriolas por la playa, agarrando al vuelo una corteza de pan por aquí y un pedazo de queso por allá, bajo las burlas y carcajadas de la soldadesca. Son los disfraces a que acude un amoral, algo que está más allá de lo previsible para un hombre de su poder político. También resulta fácil imaginar a Ogeron en su fortaleza de la Tortuga, señor de perros, prostitutas y venenos; señor de todos los placeres de la carne y de aquella infame ralea de piratas, bucaneros y fugitivos de todas las banderas. Creo que podemos convenir sin mayor dificultad que Bertand Ogeron es el Otro, el Interdicto, para Abbad y Lasierra, fraile benedictino y doctor en teología. Es la entidad elemental, ineludible, deseada y temida que gobierna el lado «negro» de su psique —nótese que Ogeron ' es anagrama de «negro», *O Negro*, El Negro—, el lado de donde emerge el deseo del placer prohibido. Además, si Abbad y Lasierra con toda conciencia fundaba la historiografía puertorriqueña, su contrapartida subliminal era Bertrand Ogeron, fundador de la Tortuga, la ciudad de la violencia y del placer sin límites.

Para mí resulta obvio que en este singular pasaje pseudohistórico (o pseudoficticio), tomado del libro de un marinado —como dan fe las notas al pie—, Abbad y Lasierra intentó legitimar el espacio de sus deseos prohibidos, siempre recurrentes, dando cuerpo literario a las aventuras del loco libertino que habitaba el lado de *allá* de su Otredad occidental y cristiana. Aquí, por supuesto, aparece el lugar para hacer una reflexión. Y ésta es: el discurso de la historia, subliminalmente,³⁰ quisiera ocupar el sitio del discurso de la novela; quisiera abandonar el canon normativo que construye su relato «verídico» para vagar por la azarosa infinitud de los mundos ficticios y las eras imaginarias, de las ágoras poéticas donde todo puede ocurrir y concurrir. Así, podemos hablar de que la historia y la novela desean recíprocamente cambiar de lugares, con lo cual surge una forma imprevista de coexistencia entre sus respectivos discursos. Obsérvese que se trata de una relación no metafísica (no excluyente), sino metonímica, en la cual la historia y la novela marchan separadas pero cogidas de la mano. En realidad, cuando Abbad y Lasierra escribía su *Historia* sobre Puerto Rico,

no podía evitar dejar una línea abierta para que algún día el texto se comunicara, precisamente en la cuestión de los orígenes y el momento fundacional, con el texto de la novela de Rodríguez Juliá. Podemos concluir diciendo que Ogeron encontró a su deseado autor en Rodríguez Juliá, y que el Niño Avilés lo halló en Abbad y Lasierra. Así, el círculo se cierra una vez más, y San Juan de Puerto Rico, en busca de la «libertad» de su *allá*, completa la oscilación caribeña entre la Tortuga y Nueva Venecia, entre el bucanero y el cimarrón; esto es, entre la marginalidad del placer prohibido y la del fugitivo de la Plantación. Una última regularidad.

PARTE IV
LA PARADOJA

9

NOMBRANDO AL PADRE, NOMBRANDO A LA MADRE

En un montaje de entrevistas hechas a Alejo Carpentier y editadas por Salvador Arias,¹ se le formula a aquél la siguiente pregunta: «¿Cómo surgen en usted esas obsesiones por el tiempo que se advierten en su obra?» Carpentier responde:

*No diría que la preocupación por el tiempo me venga por el camino de la filosofía [...] En mí, la preocupación por el tiempo, los distintos tratamientos del tiempo, vienen de una preocupación de novelista, en cuanto a la manera de conducir un relato [...] Siendo adolescente me llamó la atención, lo recuerdo, una novela de Anatole France, *Les dieux ont soif* (Los dioses tienen sed), donde un mismo capítulo se repite, casi textualmente, en dos latitudes del relato. Algo semejante ocurre en dos momentos de mi «Camino de Santiago», donde el relato precisa de una recurrencia (p. 25).*

La respuesta de Carpentier es interesante por más de una razón. En primer lugar informa que sus experimentos con el tiempo no parten de una indagación Filosófica, sino de la búsqueda de una expresión literaria. En segundo término el autor establece una conexión entre la lectura de *Les dieux ont soif*,² publicada por Anatole France en 1912, y la escritura de su cuento «El Camino de Santiago», iniciada en 1954.³ Aunque ambos datos son

importantes a los efectos de este capítulo, quisiera explorar primero la conexión entre France y Carpentier.

¿De qué trata *Les dieux ont soif*? La acción transcurre en París entre 1793 y 1794; esto es, durante el Terror. El protagonista es un joven pintor llamado Evariste Gamelin, alumno de David, que se ve arrastrado a la política por la fuerza de los acontecimientos. Su ídolo es Robespierre, y pronto pasa a ser miembro del Tribunal Revolucionario. En él no hay ambición ni oportunismo. Procede de buena fe, y aunque piensa que la guillotina es aborrecible, la ve como un mal necesario que desaparecerá en cuanto se aplaquen los «enemigos del pueblo». No obstante, violentando su naturaleza generosa y apacible, hace lo que se espera de él y envía a la muerte a numerosas personas, entre ellas a varios amigos de su madre y a su propio cuñado. Finalmente, cae con Robespierre en los sucesos del 9 de Thermidor y, como éste, muere en la guillotina. La obra termina cuando la amante de Evariste, después de llorarlo unos días, entabla relaciones con un apuesto militar. El recuerdo de Evariste, junto con la época del Terror, ha quedado atrás, y ya nadie se interesa en revivirlo. Como se ve, se trata de una novela donde el protagonista es presentado como un joven de buenas intenciones que, en lugar de permanecer fiel a sus pacíficos principios, se dejó llevar demasiado lejos por el carro de la revolución. El título de la novela alude al sacrificio de sangre; aquí un sacrificio vano, pues sólo sirve para calmar por un instante la insaciable sed de violencia que France le atribuye a la historia.

En cuanto al capítulo que se repite, es difícil advertirlo. Es cierto que puede hablarse de una recurrencia del capítulo 11 en el 14 pero yo diría que fue involuntaria en France y en modo alguno cabe el «casi textualmente» con que Carpentier la califica. En realidad, lo que sucede es que los cargos criminales que se les hacen a varios acusados en el capítulo 14, se refieren a sucesos que ya se han leído en el capítulo 11. Más que una recurrencia, hay una tergiversación de tales sucesos, ya que, aunque los acusados son inocentes, el tribunal los halla culpables y los condena a la guillotina.

EL FANTASMA DEL PADRE

Esta confusión de Carpentier es en extremo curiosa. La recurrencia de la historia es una conocida técnica literaria de procedencia oriental tomada por la narrativa europea en el medioevo. Recuérdese, por ejemplo, el cuento del infante don Juan Manuel titulado «De lo que aconteció a un deán de Santiago con don Illán, el gran maestro de Toledo». ¿Cómo es posible que Carpentier asocie la casual recurrencia del texto de France con la deliberada repetición de la historia en «El Camino de Santiago»? ¿Por qué no refirió formalmente su relato a los de *Las mil y una noche* o a los de *El conde Lucanor* de Juan Manuel o, incluso, a los cuentos de hadas de Perrault y de los hermanos Grimm, donde abundan pasajes que se repiten «casi textualmente»? ¿Por qué France y no otro autor a estos efectos más representativo, digamos Jan Potocki en su *Manuscrit trouvé à Saragosse* (El manuscrito de Zaragoza), donde el protagonista regresa involuntariamente, una y otra vez, a la venta encantada?

Pienso que las respuestas a estas preguntas están contenidas en la siguiente declaración de Carpentier: «[M]i padre leía enormemente. Y, caso raro para un hombre de formación francesa, consideraba que la literatura francesa había entrado en un período de irremisible decadencia después de Flaubert y Zola, exceptuando tan sólo [...] a Anatole France» (p. 16). Ésta preferencia del padre de Carpentier por France también sale a relucir en su entrevista con César Leante: «[S]us escritores predilectos eran españoles: Baroja, Galdós, Blasco Ibáñez... Con excepción de Anatole France, los consideraba muy superiores a los escritores franceses de aquella época» (p. 57). Curiosamente, en esta misma entrevista, leemos: «[E]mpecé a escribir muy joven, a los doce años. Mis primeros escritos fueron novelas a imitación de Salgari; después escribí cuentos influido por France» (p. 58). Años más tarde, en el citado montaje de entrevistas, informa: «Empecé a escribir cuentos —cuyos originales se han perdido— a la edad de quince años. Anatole France, universalmente admirado en aquella época, fue mi primer modelo» (p. 17).

Dada la importancia que el joven Carpentier, siguiendo la opinión de su padre, daba a Anatole France, habría que explorar una posible relación France/Padre.

De Georges Carpentier no se sabe mucho. Escuchemos lo que su propio hijo dice de él:

Mi padre era francés, arquitecto, y mi madre, rusa [...] Vinieron a Cuba en 1902, por la única razón de que a mi padre le reventaba Europa. Estaba convencido de la decadencia europea y ansiaba vivir en un país joven, donde todo estuviera por hacer. Tenía puestos sus ojos en América. Cuba acababa de nacer a la independencia y le pareció el sitio ideal para radicarse. Como arquitecto, mi padre fue autor de multitud de edificios de La Habana, que todavía pueden verse, como la planta eléctrica de Tallapiedra, que si bien se examina es un edificio barroco con cuatro enormes chimeneas; el Trust Company, con sus sólidas columnas de granito como asegurando la solidez de su arca; el viejo Country Club y las primeras casas de este barrio, hacia donde se desplazó la burguesía criolla [...] Mi padre tenía una opípara biblioteca donde me refocilaba a mis anchas (pp. 57-58).

Nótese el carácter fundacional que Carpentier le confiere a su padre: la llegada a Cuba en el mismo año de la independencia, la celebración fálica de las «enormes chimeneas» y las «sólidas columnas de granito»; creador de La Electricidad, La Banca, El Country Club y La Mansión de la naciente burguesía nacional; creador también de La Biblioteca, a la cual llegaban semanalmente los últimos libros de France. Para el joven Carpentier, la figura de su padre Georges debe de haber sido, además de un modelo, una alegoría viviente de los Tiempos Modernos. Su profesión futura no podía ser otra que la de arquitecto: *Carpentier* Carpintero, continuador de la construcción del Arca del Saber iniciada por su padre: «[M]e orienté hacia la arquitectura», dice. «Mi padre me hizo dibujar todo el tratado de Vignola, introducción inevitable al estudio de los órdenes clásicos. Estudié luego el románico, el gótico, lápiz en mano» (p. 16).

Pero, súbitamente, Georges abandona el hogar. Sobre este asunto el escritor siempre guardó reserva y solía referirse a él de modo indirecto. Por ejemplo: «En 1921 ingresé en la Universidad de La Habana con el propósito de estudiar arquitectura. Pero mis estudios fueron interrumpidos por razones

ajenas a mi voluntad» (p. 17). O bien: «Estudié bachillerato y arquitectura, que no terminé por motivos netamente personales» (p. 59). Todo parece indicar que la ruptura de Georges con su mujer fue rápida y radical. En 1922 se produjo la separación, y ese mismo año Georges se fue de Cuba. Para el joven Carpentier esto debe de haber sido una verdadera catástrofe que dividió su vida. No le quedó otro remedio que dejar los estudios y empezar a trabajar para mantener el hogar. Dada su formación libresca y artística, le fue fácil encontrar empleo en la prensa habanera como crítico de literatura, arte, música y ballet, trabajo que consideró «muy útil para mí en aquel momento, porque me pagaban y mi situación económica no era precisamente boyante» (p. 59). Fue, pues, la falta de Georges lo que empujó a Carpentier a tomar las letras en calidad de profesión.

Sin embargo, como ya advirtiera Freud en *Tótem y tabú*, la presencia mítica o simbólica del Padre trasciende su presencia física. Esta presencia irreductible es la que Jacques Lacan reconoce en la noción Nombre-del-Padre y en su derivación en tanto Metáfora Paterna.⁴ Así, es muy probable que la presencia irreparable de Georges hubiera cobrado cuerpo-simbólico en Anatole France. Y esto no sólo porque el prestigio de France le llegara al joven Carpentier a través de Georges; ni siquiera sólo porque France servía de modelo literario a Carpentier mientras Georges posaba de modelo en tanto Padre. Pienso que, para que esta asociación haya ocurrido, era esencial que France fuera el nombre francés de Francia. De esta forma, Anatole France, el glorioso escritor de la lengua francesa que en 1921 recibía el Premio Nobel, se instaló en el subconsciente de Carpentier confundándose, como ocurre en los sueños, con la imagen del Padre en tanto símbolo de la Ley y mito de la estirpe, de la patria vieja, de la cultura y del lenguaje. Además, sabemos por sus entrevistas que el idioma que se hablaba en su casa era el francés,⁵ y que a los ocho años Carpentier había ingresado en un liceo de París, con ocasión de un viaje a Europa de sus padres para reclamar una herencia. Así, Anatole France pasó a ser *La France*, el reino del Padre en el Nombre-del-Padre.

Pero, en este desgarramiento Cuba/Francia, el cuerpo de Carpentier queda del lado de *allá*, visto éste desde la perspectiva del Nombre-del-Padre; queda en el Caribe, en América, en el mundo del Otro. Más aún, la

vida lo pone en la situación de tener que erigirse en la Ley patriarcal a través del idioma español, tanto en lo que se refiere al habla como a la escritura. Se trata, evidentemente, de una situación muy inestable. Esto se ve con mayor claridad si entramos a considerar, aunque sea brevemente, el punto del lenguaje. Claro, este punto es crítico para cualquier autor del Tercer Mundo que escriba en el idioma del colonizador, pero en el caso de Carpentier es aún más crítico. En efecto, si aceptamos que el lenguaje es aquello que como regla general constituye al sujeto dentro del orden que Lacan llama Simbólico, hay que convenir en que el lenguaje en que Carpentier vio su Edipo referido por primera vez, fue el lenguaje del Padre bajo la forma del idioma francés; es decir, el discurso de *La France*.

Ahora bien, es precisamente este discurso que lo constituye como sujeto y como entidad sexual dentro de la Ley del Padre, aquello que tira del Yo de Carpentier hacia el lado de Francia, de Europa, es decir, hacia el *acá* de su padre Georges y de Anatole France. Esto, sin embargo, coloca a Carpentier en el centro de una paradoja, puesto que ha elegido ser cubano y no francés. Se trata de una paradoja que raja de arriba a abajo tanto su identidad como su vida, aunque aquí sólo tocaré las zonas que corresponden al lenguaje, al habla, a la cultura y a la literatura. A ese respecto, hay que tener presente que, aunque Carpentier haya elegido hablar y escribir en español, el lenguaje en sí mismo, más allá de la forma que adopte en tanto idioma, pertenece al orden de lo Simbólico y, por tanto, siempre permanece bajo el Nombre-del-Padre. Así, en el caso de Carpentier, la firma del Padre no sólo quedaba estampada en los libros de Anatole France que guardaba la biblioteca paterna, o en los muros de ciertos edificios principales de La Habana, o en las letras mismas de su apellido, sino también en su propio subconsciente lingüístico, en su propio ego y, sobre todo, en su propio superego, todos ellos constituidos por el lenguaje y sujetos al lenguaje, aunque el idioma y la escritura que escogiera para erigirse en la Ley fuera el español. En todo caso, no es fortuito que su español jamás llegara a adquirir la fluidez de la variante idiomática que se habla en Cuba. Tampoco parece ser casual que no hubiera podido librarse de la erre gutural francesa, la cual se resistía a correr y a rodar en su pronunciación del español.⁶ Además, como se sabe, su

primer cuento de tema cubano, «Histoire de lunes» (*Cahiers du Sud*, 1933), fue escrito directamente en francés.

Hay que concluir que, como era de rigor, Carpentier nunca pudo extrañar de su Yo la presencia del Padre. Su vida entre La Habana y París, de *allá* para *acá* y de *acá* para *allá*, constituye su hoja militar de victorias y derrotas en su larga batalla contra su nombre cultural en tanto que Nombre-del-Padre, en tanto que nombre de France y de *La France*. Y su vida intelectual no es sólo la que oscila de un lado a otro: sus dos primeros matrimonios ocurrieron en París con mujeres de Suiza y Francia, mientras que su último casamiento tuvo lugar en Cuba con una mujer de larga ascendencia criolla. Más aún, de 1928 a 1940 y de 1968 a 1980 Carpentier residió permanentemente en París, ciudad donde también murió. Como se comprenderá, era preciso poner en claro estos detalles antes de intentar establecer relaciones de intertextualidad entre *Les dieux ont soif* y «El Camino de Santiago».

EL CANTO DE LA MADRE

Por supuesto, ya sabemos que la primera conexión entre ambos textos se produce a través de la técnica literaria conocida como recurrencia de la historia. Tal recurrencia, si es cabalmente conducida, hace el relato circular e intemporal. Precisamente, eso es lo que ocurre en «El Camino de Santiago», donde la recurrencia hace oscilar *ad infinitum* el texto, entre Juan el Romero y Juan el Indiano, entre Burgos y La Habana, entre Europa y América, entre *acá* y *allá*. Sin embargo, como dije, no sucede lo mismo en la novela de France. Aquí, repito, la recurrencia es imperfecta, y por lo tanto el texto no se curva sobre sí mismo para cerrarse y cancelar el transcurso del tiempo, de la historia; lejos de eso, se trata de un texto lineal, y la recurrencia, o más bien el eco modificado de un capítulo en otro, se produce porque el discurso describe un proceso judicial donde se retoman asuntos vistos con anterioridad. Claro, lo que importa en definitiva es que Carpentier, en su recuerdo, percibe esta situación en términos de recurrencia circular; esto es, la hace imaginariamente tan circular como la de su «Camino de Santiago». Más aún, dice haber tomado la novela de France

como modelo para su relato. Pero ¿por qué? ¿Qué especial interés tienen para él «El Camino de Santiago» y *Les dieux ont soif*? Veamos.

He analizado «El Camino de Santiago» en otro lugar.⁷ En mi artículo creo demostrar que la estructura de este relato se corresponde con la de un antiguo canon de la música, aún en uso, el cual es conocido por *canon perpetuus*. En realidad esto no es nada excepcional en la obra de Carpentier. Tanto él como la crítica han señalado repetidamente que la música se halla presente en todos sus libros (ver Capítulo 7). En muchos casos es posible identificar estructuras musicales específicas en sus cuentos y novelas. Esto ha dado pie para que *El reino de este mundo* haya sido vista como una rapsodia, *El acoso* como una sonata, *Los pasos perdidos* como una sinfonía y varios de sus cuentos como cánones. No obstante, no ha sido comentado que este intento de Carpentier de referir el sistema del texto al de la música puede verse, precisamente, como un doble gesto que se propone apartar a aquél de la presencia simbólica del Padre y buscar legitimidad en la construcción imaginaria *Música = Madre = América*. Por supuesto, este planteamiento requiere una demostración.

Si bien la escritura puede tomarse como un sistema que tiende a desplazar el logocentrismo de la palabra hablada, la música puede comprenderse como un sistema para aniquilar el flujo del tiempo y el de la significación. Quiero decir con esto que, desde el punto de vista de la música, todo sistema semiológico resulta represivo, al igual que todo tipo de discurso resulta autoritario. Como dije en el Capítulo 7, esto es así porque la música es un *ars combinatoria* del significante; sus múltiples voces pueden leerse verticalmente en el paradigma mientras se despliegan a lo largo del sintagma. En la música no hay diseminación, puesto que no hay significado que desplazar; sus figuras recurren una y otra vez, curvando y recurvando el tiempo, dibujando sus propias recurrencias circulares y transhistóricas. La música es la ausencia de significación misma; es, tal vez, la expresión sonora más acabada que toma la nada.

Así, en el caso de Carpentier —repito— la remisión del discurso narrativo al flujo circular de la música puede verse como un intento de desplazar al texto fuera del control del Padre, la Ley del Padre, el Nombre-del-Padre. Este intento, por supuesto, es inútil. En realidad es doblemente

inútil. Aunque sea estructurado por la música, el texto sigue siendo texto, sigue siendo discurso diseminador dentro del orden Simbólico. Por otra parte, el Padre sigue siendo el Padre, puesto que la Ley de Carpentier es la Ley del Padre expresada a través del lenguaje. Esto permite el análisis de la obra de Carpentier a partir del deseo —necesariamente imposible de satisfacer— de desplazar la escritura hacia un punto excéntrico de la Metáfora Paterna, es decir, hacia un punto *más allá* del lenguaje y del temor a la castración según la Ley del Padre.

Ahora bien, en el montaje de entrevistas que he citado, Carpentier ofrece una información que resulta de gran interés para este punto de mi análisis. Dice el escritor: «Creo, en efecto, que mi relato titulado *Viaje a la semilla*, es decir, el regreso a la madre, anuncia relatos futuros. Búsqueda de la madre o búsqueda del elemento primigenio en la matriz intelectual o telúrica» (p. 26). Ahora bien, he demostrado en el Capítulo 7 que ese cuento seminal de Carpentier, publicado en 1944, toma como modelo una estructura musical muy trabajada por los compositores del barroco, esto es, la del *canon cancrizans* (*crab canon*, canon recurrente). Esto nos da pie para hacer una generalización: las formas circulares de la música representan para Carpentier la posibilidad de referir su identidad a la Madre. Este mecanismo de proyección, que se desata en todos nosotros en la temprana infancia, antes de la adquisición del lenguaje, se ha estudiado ampliamente dentro de la teoría psicoanalítica. Lacan, como se sabe, llama a esta primera etapa del desarrollo del ego «la etapa del espejo», ya que la imagen del niño en el espejo, de índole narcisista, equivale a la Imagen de la Madre —de ahí que Lacan coloque esta etapa dentro de lo que llama lo Imaginario.⁸ Se trata de un momento arquetípico, inevitable, donde *allá* es igual a *acá* y el Ser es igual al Otro; una relación de *proyección* que, eventualmente, es rota por la *introyección* del Nombre-del-Padre, la Ley que prohíbe el incesto dentro del triángulo de Edipo y que construye al lenguaje en tanto sistema a través del cual se reprime el deseo por la madre, desplazándolo sin cesar a lo largo de la cadena de significantes. Entonces, el viaje circular (musical) entre Europa y América que se observa en «El Camino de Santiago» expresa, en el caso de Carpentier, no sólo el deseo por la madre dentro del triángulo de Edipo,

sino también la búsqueda del paraíso perdido de la etapa del espejo, donde el Ser y el Otro constituían un mismo cuerpo.

Esto no quiere decir que, necesariamente, todo intento de remitir un texto a la música aluda a la etapa del espejo. Ocurre, sin embargo, que en las circunstancias de Carpentier tal alusión halla un sólido fundamento en el hecho de que su abuela era una excelente pianista de concierto, alumna de César Franck. Además, su madre no sólo era también una buena pianista, sino que le sirvió de maestra de música y de piano, hasta el punto de que, según sus propias palabras, a «los doce años tocaba páginas de Bach, de Chopin, con cierta autoridad». Y agrega a continuación: «Pero en modo alguno pretendía ser eso que llaman ‘un intérprete’. Utilizaba el piano como medio de conocimiento de la música» (p. 16). «También compuse algo: unas piezas para piano muy influidas por Debussy» (p. 17). Fue, pues, su madre la que le enseñó el lenguaje circular de la música, lenguaje Otro que alcanzó a dominar.

Ahora bien, ¿por qué Carpentier emprende en su obra tal búsqueda? Aquí, es interesante observar que para él la Imagen de la Madre es sustituida por la representación de lo que él mismo llama «la matriz telúrica»; es decir, *su tierra, su Cuba, su Caribe, su América*. No es de extrañar que en su libro *La música en Cuba* (1946) proponga, como fundadora del género popular llamado son, a una tal Ma Teodora. Si bien esta proposición es errónea, nos habla del deseo de Carpentier de legitimarse culturalmente en y a través de la Madre, o si se quiere a través de un juego de espejos donde la Madre se refleja en la música, la música en Carpentier, Carpentier en Cuba, Cuba en el Caribe, y el Caribe en América. Como tal deseo de legitimación —donde todas las imágenes convergen al Yo imaginario— es imposible de satisfacer plenamente dentro del lenguaje, el texto carpenteriano, en general, asumirá la representación de Sísifo intentando transportar la piedra (su deseo) una y otra vez a la cima de la montaña (el seno de Madre América). Pienso que los frecuentes *allás* y *acás* que se observan en la obra de Carpentier se refieren, precisamente, a esta oscilación o desplazamiento, lo cual le confiere a su narrativa un carácter *excesivo*, una densidad estructural que obedece a su obsesión de alcanzar las raíces de lo Americano, su «matriz telúrica», sin poder prescindir del lenguaje y la cultura de Europa.

EL MATRICIDIO INCONCLUSO

Ahora, sólo me queda ofrecer una explicación de por qué Carpentier creyó que en *Les dieux ont soif* la historia recurría casi textualmente, o mejor, por qué asoció equívocamente la novela de France con «El Camino de Santiago». Al leer el texto de *Les dieux ont soif* observamos que la carrera política de Evariste Gamelin aplaza indefinidamente la conclusión de una de sus pinturas. Para el joven atrista no se trata de una pintura cualquiera, sino del primero de sus cuadros que puede ser juzgado como una verdadera obra de arte. El texto toma una y otra vez a Evariste contemplando su trabajo inconcluso, prometiéndose volver a él tan pronto como sea relevado de sus funciones en el Tribunal Revolucionario. Pero ¿cuál es el tema del cuadro, el tema que siempre queda aplazado? Ciertamente, el tema de la celebración del matricidio, pues en la escena vemos a Electra auxiliando a Orestes después de haber matado a Clitemnestra. De esta manera, para Carpentier, ahora identificado, con Orestes, el matricidio en el Nombre-del-Padre no acaba nunca de tomar cuerpo; el matricidio está ahí, en el proyecto del cuadro, en estado de boceto, pero, simultáneamente, la pintura inconclusa nos habla de un aplazamiento indefinido; esto es: Orestes/Carpentier no acaba de cumplir la orden de ejecución firmada con el Nombre-del-Padre para castigar la infidelidad de la Madre. No obstante, al comparar el apellido que según Carpentier llevaba su madre, Valmont —apellido improbable en una mujer rusa—, vemos que la Imagen de la Madre comenzó a ser territorializada por el Nombre-del-Padre (*la France*). Repárese que el personaje central de una de las obras clásicas de la literatura francesa, la novela *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, es el Vizconde de Valmont. Una territorialización semejante, aunque más completa al referirse a la Madre en tanto entidad caribeña, se observa en la siguiente declaración de Carpentier:

Soy, efectivamente, de origen francés y diré que debo al caso Dreyfus el haber nacido en Cuba Mi padre era bretón; mi bisabuelo, Alfred Carpentier, fue el primer explorador sistemático de la Guayana; todos mis antepasados fueron capitanes de altura, o bien marineros, capitanes de

fragata o de corbeta de la marina francesa. El mundo de las Antillas, por el que todos ellos navegaron, formaba parte de mi infancia. Mi padre era dreyfusiano, su familia de vieja cepa francesa, antidreyfusiana. Entonces un día mi padre tuvo una especie de reacción violenta contra una Europa en la que podía producirse un caso como el de Dreyfus...

De esta forma, podemos decir que la Imagen de la Madre pudo haber sido borrada por Carpentier, sólo que éste, a pesar de que llevaba en el bolsillo la orden legalizada de su ejecución, se abstuvo de cumplir la sentencia. En realidad, el cuadro inconcluso de Evariste pudo ser leído por Carpentier como una guillotina cuya hoja remontada espera en vano que la mano del verdugo la descargue contra la Madre, es decir, una metáfora de su propio caso. La amenaza que se cierne sobre la Madre también se observa en la novela de Anatole France: si bien la madre de Evariste no muere, éste manda a la guillotina a sus amigos más cercanos, incluso a su yerno. Quien sí muere en la guillotina es Robespierre, el mentor de Evariste, su Padre, sólo que éste es inmortal en tanto Nombre-del-Padre. Por otra parte, la subsiguiente decapitación de Evariste pudo ser interpretada por Carpentier como un signo de castración (su castración transpersonal), es decir, la imposibilidad de ser uno con la Madre que lo contempla desde el espejo. En términos lacanianos, podría decirse que hay una regresión incompleta a lo Imaginario desde lo Simbólico, o si se quiere, una recurrencia incompleta de la etapa del espejo dentro del lenguaje, o bien, una recurrencia incompleta de Madre América dentro del discurso de Europa, dejando al Yo de Carpentier atrapado sin remedio entre el *acá* y el *allá*, desplazándolo de un extremo a otro como un péndulo, como un metrónomo, como el Juan de Flandes de «El Camino de Santiago», que oscila eternamente entre sus avatares de Juan el Romero y Juan el Indiano. En resumen, pienso que fue la asociación con el Orestes del cuadro inconcluso de Evariste Gamelin lo que hizo que Carpentier «recordara» equívocamente *Les dieux ont soif* como una novela circular, ya que esta situación servía de metáfora a la paradoja de su propia identidad cultural.

Ciertamente, no era posible que Carpentier consiguiera regresar a la «matriz telúrica» por vía de la escritura. El Nombre-del-Padre se interponía como un escollo fantasmal entre el lenguaje y la episteme de Europa, y su ansiada unión con el cuerpo de Madre América. Ni siquiera pudo borrarlo del plano más inmediato de los textos que escribía: la firma del Padre, la firma del arquitecto Georges en tanto Metáfora Paterna, reaparece una y otra

vez en Sans-Souci, el palacio de Christophe en *El reino de este mundo*; en la mansión semiderruida de *Viaje a la semilla*; en las ruinas de la Casa de la Gestión, en *El acoso*; en la Catedral de las Formas de *Los pasos perdidos*; en el cuadro de *El siglo de las luces*, donde la explosión derrumba la bóveda de la catedral, pero no así sus fálicas columnas; en fin, en las innumerables referencias a la arquitectura que se intercalan como citas al Padre a lo largo de su obra.

Oscilando entre la arquitectura y la música, entre la modernidad europea y el primitivismo antillano, entre la novela histórica y lo real maravilloso, el discurso necesariamente barroco de Carpentier reproduce su insoluble dilema cultural: «Nadador entre dos aguas, náufrago entre dos mundos». ¹⁰

No obstante, si bien el nombre-del-padre es indeleble, el deseo de escapar de su llamado deja una huella en la escritura —la cual, evidentemente, se observa en la línea de *El arpa y la sombra* que acabo de citar, constituyendo así una diferencia. Entonces, para concluir, invito al lector a participar en la siguiente reflexión: ¿No son precisamente diferencias de esta índole las que le confieren a la literatura caribeña una manera particular de ser, digamos, un carácter *excesivo* que se advierte en su proclividad a oscilar entre el realismo lineal y las formas no lineales? ¿No tiene mucho en común la problemática de Carpentier, si bien un caso extremo, con la de todo escritor que desee ser reconocido en su obra como caribeño —esto en el sentido de que la literatura caribeña no puede prescindir del lenguaje y la epistema de Europa, como tampoco puede prescindir de su reflejo en la cultura popular, cultura que retiene las tradiciones de Madre América, Madre África, Madre Asia?

Estas generalizaciones, tal vez un tanto apresuradas, nos llevarían a definir la literatura del Caribe a partir de la siguiente premisa lacaniana: una literatura paradójica que inevitablemente se refiere a la vez a dos fuentes legitimadoras, ambas inalcanzables. De una parte la naturaleza y el folklore —la Madre, lo Imaginario, la ausencia de violencia, la «matriz telúrica» y musical de Carpentier. De la otra, el lenguaje y la episteme de Europa —el Nombre-del-Padre, lo Simbólico, la historia, la modernidad, *La France* de Carpentier.

10

REFLEXIONES SOBRE ERÉNDIRA

Al finalizar el capítulo anterior, dije que la literatura del Caribe podría ser definida, a través de un enfoque lacaniano, como una literatura paradójica que oscila entre la episteme y los idiomas de Europa (el Nombre-del-Padre) y la naturaleza y la tradición popular locales (la Imagen de la Madre). Fue una proposición abrupta y apresurada, más fruto de la intuición que de la reflexión. En este capítulo, intentando probar mi hipótesis, me gustaría demostrar que, con independencia del autor u obra que tomemos como caso, llegaremos por lo general a una paradoja semejante. A los efectos de ilustrar mi hipótesis, he escogido un relato de Gabriel García Márquez: «La increíble y triste historia' de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada».¹

Pienso que podemos convenir en que es fácil leer a Eréndira como una heroína que proviene de los cuentos de hadas europeos. ¿No nos recuerda acaso a las doncellas en desgracia que protagonizan las narraciones tomadas del folklore por Perrault o los hermanos Grimm, digamos Cenicienta, la Bella Durmiente o Blancanieves, sólo por mencionar ejemplos archiconocidos? También es fácil leer a la «abuela desalmada» (en adelante la Abuela) como la Madrastra, el Hada Malvada y la Reina Hechicera. Más aún, ¿no nos recuerda el joven Ulises del cuento de García Márquez a los príncipes que rescatan a la hermosa heroína en este tipo de narraciones? Dada la proximidad de los cuentos de hadas a ciertos tipos de mitos, sobre todo a lo que a repetición de situaciones y personajes se refiere, no puedo

menos que pensar en el análisis arquetípico como posibilidad de entrar a comentar el texto. Se dirá que se trata de un análisis formalista, ya rebasado por el lenguaje de la teoría literaria actual, pero tal vez sea precisamente su preteridad y sus visos irracionales los que me incitan a tomarlo, si no ya con devoción, al menos como ejercicio intelectual. En todo caso, al leer el cuento, dos temas arquetípicos se me han hecho muy presentes. Me refiero a las situaciones conocidas como «el combate del héroe contra el dragón» y, sobre todo, «la resurrección de la doncella». Ambos temas, como se sabe, se manejan dentro de lo que se suele llamar el arquetipo de la Gran Madre.² Pero antes de desmontar el sistema alegórico que me propone el cuento, se impone un cotejo de los atributos de los personajes de García Márquez con los de aquéllos que intervienen tradicionalmente en las fases de este arquetipo;

La situación de «el combate contra el dragón», presente en numerosos mitos y cuentos de hadas, incluye un mínimo de tres personajes: la Cautiva, la Bestia y el Héroe.³ Pronto se ve que, en el cuento, tales personajes son interpretados por Eréndira, la Abuela y Ulises. Esta correspondencia no es difícil de establecer. En el caso de la Abuela, las características monstruosas son obvias. Por ejemplo, se trata de un ser «más grande que el tamaño humano [...] tan gorda que sólo podía caminar en el hombro de su nieta, o con un báculo que parecía de un obispo» (p. 98). Dos veces es comparada con una ballena blanca, lo cual nos remite a la figura abominable de Moby Dick. Su voracidad es insondable, y sus atributos fálicos se hacen evidentes, no sólo en su inseparable báculo sino también, por ejemplo, en «su hombro potente, tatuado sin piedad con escarnio de marineros» (p. 97).

Nos hallamos en presencia de una encarnación de la Diosa Terrible, tal como se manifiesta en Astarté, en Kali, en Coatlicue. Es la castrante *dentata* que devora a los héroes incautos y exige a las doncellas la promiscuidad sexual. Apenas ha alcanzado a diferenciarse de Gorgona, del dragón, Mitad mujer y mitad bestia mítica, todavía posee rasgos propios del Uroboros, el aspecto elemental del arquetipo de la Gran Madre.⁴ En su esfera no existe el amor, sólo el culto al falo, el sacrificio de sangre, el ciclo agrícola de vida y muerte. Rige tenebrosa sobre un mundo donde la conciencia y el ego aún no dominan sobre el inconsciente.

El medio ambiental de la Abuela se corresponde con el de la Diosa Terrible. Éste se nos presenta como un paraje «lejos de todo, en el alma del desierto», y en medio de un «clima malvado», donde el único animal de plumas que puede sobrevivir es un avestruz (ave monstruosa y evidente signo fálico). La casa se describe como «una enorme mansión de argamasa lunar» (material de la Diosa); es oscura y retorcida como una cueva y se halla amueblada demencialmente; entre las numerosas estatuas (cadáveres) se encuentran incontables relojes (signo asociado a la muerte), y en el patio hay una cisterna de mármol llena de agua (elemento primigenio). El discurso se inicia justamente cuando Eréndira baña a la Abuela. No se trata de un baño común: «Con una parsimonia que tenía algo de rigor sagrado [Eréndira] le hacía abluciones a la abuela con un agua en la que había hervido plantas depurativas y hojas de buen olor, y éstas se quedaban pegadas a las espaldas succulentas, en los cabellos metálicos y sueltos» (p. 97).

Aquí vemos a la Diosa Terrible sumergida en agua de plantas, uno de sus elementos favoritos y propios de la etapa agrícola del matriarcado. Por otra parte, una imagen visual de los anchos lomos de la Abuela recubiertos de hojas nos trae una figura familiar: la del dragón, cuyo pellejo aparece guarnecido de verdes placas córneas o escamas. Pero el rasgo físico que más permite identificar el dragón en la Abuela sólo se nos revela al final del cuento: ¡su sangre es verde! (p. 161).

De manera que la Abuela-Dragón, sentada en una «poltrona que tenía el fundamento y la alcurnia de un trono», reina en su desolada guarida luciendo «un vestido de flores ecuatoriales», en cuyo jardín artificial de «flores sofocantes como las del vestido» (doble alusión a la Señora de las Plantas en su aspecto negativo) se hallan las tumbas de los «Amadices», su marido y su hijo; esto es, héroes (repárese en la connotación heroica del nombre Amadís) vencidos y devorados por la Diosa Terrible. Aún hay más: la Abuela se pasa gran parte del tiempo durmiendo y velando a la vez (remisión al mundo del inconsciente), y entre el sueño y la alucinación nos cuenta su pasado. Entonces era una mujer hermosa que se ocupaba en un prostíbulo de las Antillas, y allí conoció, antes del primer Amadís, al único hombre con quien estuvo a punto de unirse por amor:

Yo sentía que me iba a morir, empapada en sudor de miedo, suplicando por dentro que la puerta se abriera sin abrirse, que él entrara sin entrar, que no se fuera nunca pero que tampoco volviera jamás, para no tener que matarlo [...] Yo lo previne, y se rió —gritaba—, lo volví a prevenir y volvió a reírse, hasta que abrió los ojos aterrados, ¡ay reina! ¡ay reina!, y la voz no le salió por la boca sino por la cuchillada de la garganta (p. 157).

Se trata de un griego, marinero de profesión, que pronto queda investido por las sagas de Jasón y de Odiseo. En todo caso, hemos visto a la Abuela en acción de castrar a su infortunado y heroico galán, puesto que su condición amazónica le impide entregarse por amor. Es la virgen por excelencia del matriarcado, ya que la «virgen casta», en tanto concepto, surge en la sociedad patriarcal. El antiguo significado del término era «mujer libre» o «mujer independiente», no poseída por ningún hombre en particular. Pero en el cuento la situación que acabamos de describir ocurre muchos años atrás, cuando la Abuela era una sacerdotisa de la Diosa Terrible. Ahora, a fuerza de perfeccionarse en el siniestro camino de la Diosa, ha devenido en una manifestación de la Diosa misma, guardando celosamente la puerta de escape del mundo subterráneo y onírico donde reina: el mundo del inconsciente. Se trata del aspecto terrible del arquetipo de la Gran Madre que el ego ha de vencer en un arriesgado acto liberador —«el combate contra el dragón»— para trascender definitivamente la dependencia que lo ata al mundo vegetativo de la infancia.

LA DONCELLA CAUTIVA

Bajo el dominio de la Abuela está Eréndira. En los comienzos de la narración tiene catorce años, y es «lánguida y de huesos tiernos, y demasiado mansa para su edad» (p. 97). Pesa «42 kilos» y tiene «teticas de perra» (p. 104); su cuarto está «atiborrado de las muñecas de trapo y los animales de cuerda de su infancia reciente» (p. 102). Por todo esto se puede concluir que apenas ha dejado atrás la niñez.

Tal vez la característica más interesante de Eréndira sea que camina y trabaja dormida, hallándose en un estado casi continuo de sonambulismo,

semejante a la Abuela, lo cual se subraya en el texto: «Se había dormido, pero siguió dando órdenes, pues de ella había heredado la nieta la virtud de continuar viviendo en el sueño» (pp. 101-102). Esta «virtud» que corre por la sangre de la familia y que identifica a Eréndira con la Abuela nos confirma que la zona donde habitan ambas está dominada por el inconsciente, el reino natural del sueño, también de la intuición, de ahí la relación onírica que une a una y a otra, y que queda al descubierto en el hecho de que Eréndira interpreta los sueños premonitorios de la Abuela. Pero el sueño y la muerte son vasos comunicantes, y así, la Abuela suele recomendarle a Eréndira que dé de beber a las tumbas de los Amadises y que, si acaso vienen, «avísales que no entren» (p. 102). De este modo, en el cuento, los muertos y los vivos comparten un mismo espacio cerrado que remite todo lenguaje al plano subliminal. Eréndira y la Abuela viven el sueño urobórico del inconsciente donde no hay oposiciones binarias y todo se hace circular.

Sin embargo, es evidente que la situación jerárquica de la Abuela y Eréndira no es la misma. La Abuela, en su calidad de dragón, tiene sujeta a Eréndira y ha de impedir a toda costa que su ego se individualice y se desarrolle. De esta manera, la doncella aparece cumpliendo hasta el desfallecimiento incontables tareas domésticas, o si se quiere, cuidando el orden demencial y caótico del templo de la Diosa Terrible. Pero el servicio es aún más exigente, pues Eréndira tiene que alimentar, bañar y vestir diariamente a la Abuela. Se trata de un verdadero ritual hecho con «parsimonia» y con «rigor sagrado». Ahora bien, esta suerte de noviciado cambia de modo sustancial al llegar Eréndira a la pubertad, pues entonces pasa a servir a la Diosa en calidad de sacerdotisa, es decir, ofreciéndose como prostituta sagrada y deviniendo así en propiedad de la Diosa y en su representante. Dicho servicio, cuyo último fin es la transformación de la sacerdotisa en la propia Diosa, ya vimos que también fue desempeñado por la Abuela cuando era «una hermosa mujer de un prostíbulo de las Antillas» (p. 99). No obstante, si bien la Abuela alcanzó a transformarse en Diosa Terrible al liquidar uno tras otro a sus pretendientes, negándose a entregarse por amor a hombre alguno, la metamorfosis de Eréndira no llega a ocurrir al enamorarse y vincularse a Ulises. Es precisamente esta entrega de Eréndira

lo que marca el inicio de su proceso de liberación con respecto a la Abuela. Este importante paso hacia la ruptura con el mundo del inconsciente aparece significado con claridad en el texto cuando Ulises la llama imitando el canto de la lechuza: «Se asomó a la noche hasta que volvió a cantar la lechuza, y su instinto de libertad prevaleció por fin contra el hechizo de la abuela» (p. 140).

El tercer personaje del triángulo arquetípico es Ulises. Reconocemos en él los atributos del Héroe potencial, del mancebo que, al ver reflejada su otra mitad en la imagen de la Doncella Cautiva, se propone rescatarla y unirse a ella. Para Ulises el momento es trascendental, de vida o muerte, pues ha de dividir el arquetipo de la Gran Madre con su espada, matando a su lado elemental, negativo y andrógino (la Abuela-Dragón), para entonces unirse a su aspecto positivo y transformador (Eréndira). Si lograra hacer esto, estaría estableciendo las bases para su desarrollo ulterior dentro del sistema de la Pareja y, al mismo tiempo, estaría liberando a su ego de la tiranía del inconsciente. Ulises ve en Eréndira la proyección de sus propios componentes femeninos, unida a su experiencia arquetípica de lo Femenino. Para Ulises, en resumen, Eréndira es su *anima*, según el concepto de Jung.⁵ De la unión de ambos ha de nacer la prole que garantice la perpetuidad del orden patriarcal.

En todo caso, el combate que ha de emprender Ulises implica riesgos enormes, ya que si es derrotado ha de regresar a la infancia, incluso al estado de feto. Por otra parte, el triunfo no se pinta nada fácil: Ulises tiene que vencer el miedo a la Diosa, es decir, la asociación de la mujer al mundo de la magia y los hechizos, de la castración y de la muerte.

La filiación heroica de Ulises parece de momento incuestionable. A la manera de los héroes mitológicos, es joven y apuesto, y su descripción lo emparenta a la luz, el símbolo arquetípico del ego en oposición al del inconsciente, expresado por la oscuridad (la noche, el mundo subterráneo, el sueño, la muerte). La luminosidad de Ulises se constata en varios lugares del texto, por ejemplo:

Tenía un aura irreal y parecía visible en la penumbra por el fulgor propio de su belleza. —Y tú —le dijo la abuela—, ¿dónde dejaste las alas?

—El que las tenía era mi abuelo —contestó Ulises con su naturalidad—, pero nadie lo cree.

La abuela volvió a examinarlo con una atención hechizada. «Pues yo sí lo creo», dijo. «Tráelas puestas mañana» (p. 116).

Queda claro, pues, que Ulises lleva en su blasón los símbolos del mundo solar, del aire y del cielo. Además, anteriormente, Ulises es descrito como «un adolescente dorado [...] con la identidad de un ángel furtivo» (p. 113). Cuando Eréndira lo ve por primera vez, se frota la cara con una toalla «para probarse que no era una ilusión» (p. 116), y más adelante exclama: «pareces todo de oro» (p. 119). En fin, con su abuelo alado y un padre que cosecha naranjas con diamantes por semillas, es incuestionable que el ancestro de Ulises se ubica en el mundo solar. Por otra parte, al enamorarse de Eréndira es capaz de cambiar el color de los objetos de cristal. Diamantes, cristales y naranjas se inscriben en la simbología solar, lo cual nos remite al cielo, donde el sexo masculino colocó la proyección del arquetipo del Padre Divino para justificar su alegada superioridad sobre el sexo femenino. De este modo, Ulises no sólo cumple con los requisitos del arquetipo en lo que respecta a una ascendencia transpersonal divina, sino también en lo que toca a la luminosa hermosura de su físico.

Pero las amenazas de los héroes no constituyen nada nuevo para la Abuela. Ya ha despachado por lo menos a tres: el pretendiente anónimo y los dos Amadises, De manera que se nos revela sólidamente sentada en su trono, y es de presumir que ha de dar mala pelea a Ulises.

En efecto, hacia el final del texto, vemos que la victoria de Ulises, si así alcanza a llamarse, es muy relativa. Al acuchillar a la Abuela (acto simbólico del incesto transpersonal y liberador), ésta logra quitarle las fuerzas con un abrazo letal (acto simbólico de la castración transpersonal). Así tenemos que Ulises (la proyección del ego en su combate contra el inconsciente y su mundo indiferenciado) consigue matar a la Abuela (el aspecto elemental, fálico y negativo de la Gran Madre), pero sucumbe en la lucha y pierde su potencia viril. En realidad puede inferirse del texto que Ulises retrocede a su niñez más temprana, es decir, regresa al Uroboros. Veamos lo que sucede durante y después del combate:

Ulises le saltó encima y le dio una cuchillada certera en el pecho desnudo. La abuela lanzó un gemido, se le echó encima y trató de estrangularlo con sus potentes brazos de oso [...] Ulises logró liberar la mano del cuchillo y le asestó una segunda cuchillada en el costado. La abuela soltó un gemido recóndito y abrazó con más fuerza al agresor. Ulises asestó un tercer golpe, sin piedad, y un chorro de sangre expulsada a alta presión le salpicó la cara: era una sangre oleosa, brillante y verde [...] Grande, monolítica, rugiendo de dolor y de rabia, la abuela se aferró al cuerpo de Ulises [...] Ulises logró liberar otra vez el brazo armado, abrió un tajo en el vientre, y una explosión de sangre lo empapó de verde hasta los pies [...] Ulises permaneció sentado junto al cadáver, agotado por la lucha, y cuanto más trataba de limpiarse la cara más se la embadurnaba de aquella materia verde y viva que parecía fluir de sus dedos [...] Se arrastró hasta la entrada de la carpa, y vio que Eréndira comenzaba a correr [...] Entonces hizo un último esfuerzo para perseguirla, llamándola con unos gritos desgarrados que ya no eran de amante sino de hijo, pero lo venció el terrible agotamiento de haber matado a una mujer sin ayuda de nadie. Los indios de la abuela lo alcanzaron tirado boca abajo en la playa, llorando de soledad y de miedo (pp. 161-162).

El subrayado es mío; destaca la regresión de Ulises al Uroboros, a la placenta del inconsciente, y ya su propia sustancia es la misma materia «verde y viva», elemental e indiferenciada que constituye la sangre de la Abuela (el plasma urobórico).

Como vemos, la versión más común del mito, digamos la victoria de Perseo sobre Medusa para liberar a Andrómeda, no se ha cumplido en el texto. La presunta supremacía del héroe ha sido desvirtuada por el arma más tremenda de la Diosa Terrible: el miedo a la mujer. De ahí la frase, «pero lo venció el terrible agotamiento de haber matado a una mujer sin ayuda de nadie». Por otra parte, no es de extrañar que Eréndira no acuda en auxilio del adolescente castrado. De acuerdo con la lógica de los mitos y de los cuentos de hadas, tal actitud resulta natural, ya que todo pretendiente que no logra pasar las pruebas necesarias para ganar la mano de la doncella o la

posesión del «tesoro difícil de obtener» es enviado al mundo de las tinieblas sin lamentaciones de nadie. En realidad la Cautiva y «el tesoro difícil de obtener» significan lo mismo: el *anima*. Según Neumann, ésta porta el carácter transformativo de lo Femenino en su aspecto positivo, y ha de ser experimentada por el Héroe para la elevación e integración de su psiquis.⁶ En el caso del cuento de García Márquez, muerta ya la Abuela, Eréndira «cogió el chaleco de oro y salió de la carpa» (p. 162); esto es, huye con «el tesoro» que guardaba la Abuela-Dragón. Claro, en rigor, éste le pertenecía a Eréndira, ya que era el producto obtenido por la venta de su cuerpo. Hay así una estrecha relación de identidad entre Eréndira y el chaleco cargado de oro, pues éste representa el valor de su cuerpo-mercancía en el mundo subterráneo del inconsciente. Pero las implicaciones de esta relación se verán más adelante.

LA MUJER PREÑADA

Es posible concluir que Eréndira huye con algo más que el fruto de sus sudores de meretriz sagrada; esto es, concretamente, que Eréndira escapa llevando en su manos el chaleco de oro y en sus entrañas un futuro Héroe. Llego a esta opinión por varios caminos. En primer lugar tenemos que, como se sabe, los misterios transformativos que experimenta la mujer en su propio cuerpo son: la menstruación, la fecundidad y la lactancia (todos relacionados con la sangre). Ahora bien, en dos momentos del texto vemos la llegada de un viento fatal y misterioso llamado «el viento de la desgracia». Este viento mágico ocurre al principio del relato (p. 97), y en el momento en que Eréndira resuelve fugarse con Ulises (p. 137). Tal viento, en el contexto de los viejos mitos y creencias, simboliza el principio masculino, generativo, mágico y transpersonal mediante el cual la Niña se convierte en Mujer y en Madre. En realidad, en esta etapa, la fecundación se explica por el principio transformativo de la sangre; esto es, ocurre al suspenderse el flujo de sangre de la menstruación, y de ahí el contenido sangriento de los sacrificios a la Madre Tierra en los inicios de la agricultura. Al convertirse la niña en doncella, a través de la menstruación, se lograba la única condición para que

deviniera en madre, lo que explica los rituales de iniciación femenina en las diferentes culturas de la humanidad.

Retornando al texto de García Márquez, vemos que la llegada del viento mágico tiene como resultado inmediato el incendio de la mansión: «Poco después, el viento de su desgracia se metió en el dormitorio como una manada de perros y volcó el candelabro contra las cortinas» (p. 102). Ahora bien, en esta etapa, la doncella es «la portadora del fuego», de la antorcha de Hécate, la Diosa Lunar, cuyo fuego simboliza el hijo potencial, el sol nocturno e inferior. De manera que cuando Eréndira es visitada en la noche por el viento mágico, el cual irrumpe como una manada de perros, animales de Hécate, su puede presumir que ha experimentado su primera menstruación. Esto se corresponde con la edad y el desarrollo físico de Eréndira («téticas de perra»), y queda corroborado al marcar el fuego no sólo la destrucción de la casa de su niñez, sino también el inicio de su prostitución sagrada en calidad de sacrificio a la Diosa Terrible. Así vemos que, inmediatamente después del incendio, la Abuela la conduce al «matrimonio de muerte», el desfloramiento ritual que reproduce la unión de Perséfone con Hades. El espacio donde se lleva a cabo el desfloramiento pertenece al mundo de las profundidades. Este mundo, primigeniamente acuático, se superpone en el texto al del desierto:

Colgada entre dos pilares, agitándose como la vela suelta de un balandro al garete, había una hamaca sin color. Por encima del silbido de la tormenta y los ramalazos del agua se oían gritos lejanos [...] voces de naufragio. Ella le resistió [...] y él le respondió con una bofetada solemne que [...] la hizo flotar un instante con el largo cabello de medusa ondulando en el vacío [...] Eréndira [...] se quedó fascinada con las franjas de luna de un pescado que pasó navegando (p. 105).

Este escenario caótico es una constante del texto: «Fue una tormenta tan terrible que la lluvia vino revuelta con agua del mar, y la casa amaneció llena de pescados y caracoles, y tu abuelo Amadís [...] vio una mantarraya luminosa navegando por el aire» (p. 117).

O bien, véase el siguiente diálogo entre Ulises y Eréndira:

—*Mi mamá dice que los que se mueren en el desierto no van al cielo sino al mar —dijo Ulises.*

—*No conozco el mar.*

—*Es como el desierto pero con agua —dijo Ulises.*

—*¿Cómo es que te llamas?*

—*Ulises.*

—*Es nombre de gringo.*

—*No, de navegante (pp. 117-118).*

Esta superposición desierto/mar es propia del mundo indiferenciado del Uroboros, donde los opuestos no originan tensiones. Por eso Ulises llama a Eréndira disponiendo las letras de su nombre al revés, es decir, «Arídnere» (p. 135). Se está en un plano circular e indiferenciado donde coexisten el anverso y el reverso, y el antónimo se hace sinónimo.

La segunda aparición del viento mágico ocurre cuando Eréndira va a ser raptada por Ulises, quien ahora viene provisto de las preciosas naranjas de su padre y de una antigua pistola. El simbolismo fálico de esos objetos es más que evidente, pero a eso hay que añadir que las naranjas encierran diamantes, la luz del Padre Divino, y que Ulises, a modo de señal secreta para llamar a Eréndira a su lado, imita el canto de la lechuza, animal que por su forma uterina propiciaba la preñez según la tradición. De manera que la fecundación de Eréndira por el falo solar, superior y mágico (el viento misterioso), es subrayada por los atributos fálicos con que reaparece Ulises, los cuales reafirman el significado de la fecundidad. Cuando el joven le dice a Eréndira que su piel está color de naranja, y la muchacha comprueba que «en efecto las naranjas tenían su color» (p. 135), se enfatiza la idea de que Eréndira, completamente desnuda, está siendo bañada por la dorada luminosidad de las naranjas solares.

Poco después se produce la huida de Eréndira con Ulises, es decir, el Rapto. No obstante, no se debe llegar a la conclusión de que el principio divino de lo Masculino ha pasado al vientre de Eréndira a través del pene de Ulises. La preñez divina de Eréndira, como se ha dicho, ha sido generada por el viento mágico. Más aún, los atributos fálico-solares que porta Ulises no le pertenecen en propiedad. Ha robado las naranjas del huerto de su

padre y ha abandonado el hogar bajo las amenazas de éste, Acciones que traen como consecuencia que el padre lo persiga y lo capture, frustrando así el Rapto. La pistola que ha robado Ulises no dispara y, al final, es separado de Eréndira y conducido por su padre al hogar. Podemos concluir que Ulises es sólo el padre terreno y personal del hijo que Eréndira lleva en su vientre, ya que los signos generativos superiores no son suyos.

Ulises ha robado el fuego de los dioses, y éste, en sus manos, se hace inservible a los efectos de transmitir la luz trascendental. Esto le corresponde sólo al viento mágico. Y es esta soledad o desamparo de Ulises, esta falta de auxilio del Padre Divino o de los dioses, siempre presente en el verdadero Héroe, lo que explica su castración al matar a la Abuela-Dragón. Ha querido matarla «sin ayuda de nadie», y ahora paga el precio de su osadía. Las palabras con que lo ha despedido el padre (el Gran Padre) son terribles: «Pero te advierto una cosa: a dondequiera que vayas te perseguirá la maldición de tu padre» (p. 151). Al no contar con el apoyo decisivo de los Espíritus Superiores, carece de las fuerzas imprescindibles para obtener una victoria total, un triunfo que le permita elevarse junto con Eréndira fuera del ámbito del Uroboros. Esto lo sabe perfectamente su padre, quien después de la partida comenta con su mujer: «Ya volverá [...] apaleado por la vida, más pronto de lo que tú crees» (p. 151). En resumen, de todo esto se deriva que el niño que lleva Eréndira en su vientre tiene por padre trascendental al viento mágico, y por padre inferior y mortal a Ulises, doble paternidad que, como se observa frecuentemente en los mitos y tradiciones, es propia del verdadero héroe o «hijo luminoso».

Pero si bien el débil ego de Ulises retorna al Uroboros, el de Eréndira logra escapar del mundo de las tinieblas del inconsciente. Así vemos que, muerta la Abuela-Dragón, «su rostro adquirió de golpe toda la madurez de persona mayor que no le habían dado sus veinte años de infortunio» (p. 162). La frase es en extremo elocuente, pues plasma el paso de la belleza perfecta de la muerte (la belleza detenida de Bella Durmiente y de Blancanieves) a la madurez vital del ego. Con anterioridad se ha visto en el texto que la Abuela arreglaba a Eréndira «con un estilo de belleza sepulcral» (p. 109), y que al prostituirse ceremonialmente la muchacha yacía «acostada en la estera con

sus afeites postumos y un traje de cenefas doradas» (p. 110). A continuación, se describe su ascenso desde la muerte, su liberación del inconsciente.

Con movimientos rápidos y precisos, cogió el chaleco de oro y salió de la carpa [...] Iba corriendo contra el viento, más veloz que un venado, y ninguna voz de este mundo la podía detener. Pasó corriendo sin volver la cabeza por el vapor ardiente de los charcos de salitre, por los cráteres de talco, por el sopor de los palafitos, hasta que se acabaron las ciencias naturales del mar y empezó el desierto (pp. 162-163).

Nótese el paisaje lunar y marino que atraviesa Eréndira en su carrera; son los reinos de la Diosa Terrible que van quedando atrás para siempre. Parecería que al correr hacia el desierto Eréndira desanda el camino ya transcurrido, pues allí se alzaba la morada de la Abuela-Dragón. Pero esto no es así. Ahora el mar y el desierto se han diferenciado propiamente, y al terminar uno empieza el otro. Las nociones de espacio y tiempo se reconstituyen fuera del mundo circular y perpetuo del Uroboros, y atrás quedan el estatismo de la muerte y «los atardeceres de nunca acabar» (p. 163). El texto concluye en este punto, aunque puede inferirse que Eréndira se esfuma en el desierto de la Goajira, el Oriente de Colombia, el lugar por donde sale el sol (el reino de la Madre Buena) y donde ha de nacer su Hijo Solar.

A primera vista podría suponerse que Ulises ha liberado a Eréndira, pero una lectura detenida del texto revela otra, cosa:

Eréndira se rió por primera vez en mucho tiempo [...] Se había vuelto espontánea y locuaz, como si la inocencia de Ulises le hubiera cambiado no sólo el humor, sino también la índole. La abuela, a tan escasa distancia de la fatalidad, siguió hablando dormida [...] Pero Ulises no la oyó, porque Eréndira lo había querido tanto, y con tanta verdad, que lo volvió a querer por la mitad de su precio mientras la abuela deliraba, y lo siguió queriendo sin dinero hasta el amanecer (p. 119).

Se trata, pues, de una rebelión de Eréndira, de una ruptura del orden impuesto por la Abuela, de una transgresión a los votos hechos a la Diosa.

Eréndira llega a entregarse a Ulises no ya como una prostituta sagrada, sino por amor, por placer.

A continuación vemos a la Abuela perder por un tiempo su nefasto influjo sobre la muchacha, pues ésta es raptada por seis novicias de un convento que se encuentra en el camino del desierto. En el convento, Eréndira vive en castidad, como cualquiera de las tantas monjas. Es liberada transitoriamente del hechizo que la ata a la Abuela, y sale a flote por unos días, «descubriendo otras formas» (p. 127). Cuando vuelve a ser atrapada por la Abuela, se somete de mala gana al destino impuesto (p. 149), al punto que intenta matarla con agua hirviendo, y sólo el azar impide entonces su autoliberación. Al reaparecer Ulises, se ve claramente que es la muchacha quien domina la situación (pp. 153-157).

Finalmente, cuando se lleva a cabo el combate, Eréndira observa la lucha con una «impavidez criminal» (p. 161). De modo que no hay duda de que ella es la autora intelectual de la muerte de la Abuela-Dragón, incluso la que arma el brazo de Ulises y lo incita a dar el golpe mortal.

Esta manera de actuar de la Cautiva no se ajusta a las variaciones tradicionales del tema arquetípico de «el combate contra el dragón», ni tampoco a las variantes del modelo de cuentos de hadas establecido por Vladimir Propp en su *Morphology of a Folktale* (Morfología del cuento de hadas). En el relato de García Márquez, la participación de Eréndira en la liberación de su propio ego es más importante que la de Ulises. Tampoco se puede soslayar el hecho de que «el combate contra el dragón» implica, en primer término, el personaje del Héroe, pues se trata precisamente de la lucha del adolescente masculino, según Jung, para liquidar el lado Terrible del arquetipo. En la narración de García Márquez, sin embargo, el conflicto se abre y se cierra en torno a Eréndira. Podría objetarse que la Doncella Cautiva es también el personaje principal en ciertos cuentos de hadas, por ejemplo, el caso de Blancanieves. Pero en definitiva es el Héroe quien rompe el hechizo de la muerte y resucita a la Cautiva para unirse a ella. Es posible afirmar, pues, que el texto de García Márquez, si bien alude a situaciones arquetípicas tradicionales, rompe la cáscara mitológica para establecerse como un nuevo modelo en lo que respecta a la evolución del ego y el desarrollo de la conciencia individual de la mujer.

Digo «nuevo modelo» porque la manera de actuar de Eréndira no cae dentro del estilo femenino de escapar del Uroboros, según lo establecido por la psicología jungiana. De acuerdo con Neumann, el paradigma de la evolución del ego femenino es la conocida historia de Eros y Psique, tomada del *Asno de oro*, de Apuleyo.⁷ En mi opinión, sin embargo, la paciente, sufrida y humillante liberación de Psique, pudo alguna vez, en la cúspide del pensamiento patriarcal, constituir un modelo a seguir, pero ciertamente no en estos tiempos. La historia más reciente de la humanidad ha subvertido el arquetipo, si alguna vez lo hubo.

UNA PERSÉFONE CARIBEÑA

Como dije al principio del capítulo, la historia de Eréndira también me recuerda el mito de «la resurrección de la doncella»; esto es, el mito de Deméter y Perséfone (Core, Proserpina).⁸ En efecto, hay un notable párrafo del texto que alude a la Madre Buena en su manifestación de Deméter. La acción ocurre en el convento y Eréndira experimenta una suerte de epifanía:

Una mañana, cuando estaba aguando la cal en el balde, oyó una música de cuerdas que parecía una luz más diáfana en la luz del desierto. Cautivada por el milagro, se asomó a un salón inmenso y vacío de paredes desnudas y ventanas grandes por donde entraba a golpes y se quedaba estancada la claridad deslumbrante de junio, y en el centro del salón vio a una monja muy bella que no había visto antes, tocando un oratorio de Pascua en el clavicémbalo. Eréndira escuchó la música con el alma en un hilo, hasta que sonó la campana para comer. Después del almuerzo [...] se quedó sola, donde nadie pudiera oírla, y entonces habló por primera vez desde que entró en el convento.

—Soy feliz —dijo (pp. 127-128).

Aquí podríamos hacer algunas conexiones. La palabra monja (madre) remite a la Madre; el mes de junio remite al final de la primavera; el oratorio de Pascua remite al equinoccio de primavera y a la Pascua de Resurrección. Así, esta dulce visión parece aludir al encuentro de la Hija y la Madre según el mito de Perséfone y Deméter, el mito que simboliza la

estación de la primavera. Esto se hace evidente al final del texto, cuando Eréndira corre hacia el desierto y no hacia otro sitio. Allí se alza el convento —la casa luminosa de la Madre Buena— donde una vez fue feliz.

Ciertamente, el texto de García Márquez puede establecerse como paralelo al del mito de Deméter y Perséfone. Hades (la Abuela) habría raptado a Perséfone (Eréndira) a su reino de las profundidades, donde ésta subsiste en su avatar negativo. Ulises sería uno de los falsos héroes que perecen en el intento de rescatarla de su cautiverio, hasta que por último, a instancias de Deméter, Zeus ordena a Hades la liberación estacional de Perséfone. Este mito, ligado al ciclo agrícola, concluye con la resurrección de Perséfone en la primavera, asociada a la Flor. Por supuesto, se trata ya de una Perséfone transformada de doncella en mujer a través de su unión con Hades, situación que ilustra el lado patriarcal del mito. Ahora me gustaría enfatizar el lado matriarcal de éste, es decir, el reencuentro de la Hija y la Madre en condiciones de igualdad, el misterio de la *heuresis*.² Entonces, es este deseo supremo de reencontrar a la Madre, que es a la vez reencontrarse a sí misma, lo que impulsa a Eréndira a escapar del mundo subterráneo y correr hacia la casa luminosa.

No obstante, la figura del mito no se corresponde del todo con la del cuento de García Márquez. En éste no encontramos a Zeus ni tampoco a Hermes, su embajador ante Hades, y de nuevo es posible concluir que el texto de García Márquez, probablemente elaborado a través de la interpretación jungiana de los mitos clásicos, los desborda con amplitud, o si se quiere, los subvierte para intentar erigirse en un nuevo mito de fundación, un mito caribeño.

Si se tiene en cuenta que el Caribe fue inventado literariamente por Europa ya antes de Colón (la legendaria isla Antilia), y reinventado continuamente por ella hasta nuestros días (la Fuente de la Juventud, El Dorado, las islas de azúcar, las islas románticas, el paraíso tropical, la mulata sensual, el negro musical y los niños sonrientes), es fácil ver que el escritor caribeño no sólo se siente parte de esa ficción, sino que sabe que, en buena medida, está sujeta a ella por las ataduras del lenguaje y la tradición literaria. García Márquez, al escribir desde una ficción ajena, de acuerdo con las reglas de una invención ajena y, en última instancia, para un lector

ajeno (el premio Goncourt, el premio Cervantes, el premio Booker, el premio Nobel), se ve precisado a inventar sus referentes, —ya sean éstos Eréndira o el pintoresco Macondo de *Cien años de soledad*— al tiempo que se inventa a sí mismo como escritor dentro de la tradición europea. Pero esto es sólo parte del problema. García Márquez, en tanto escritor caribeño, experimenta la necesidad de llenar con su escritura el vacío de una inexistente historia local al tiempo que intenta legitimarse en lo que siente más *suyo*, es decir, aquello que siempre queda más acá o más allá del lenguaje y la episteme del Otro; precisa afirmarse en una Madre cuya matriz, fragmentada y dispersa a los cuatro vientos, se halla al margen de la historia y en continuo estado de fuga. Así, en la búsqueda de esta suerte de *locus* primigenio —la «matriz telúrica» de Carpentier—, donde intuye que se hallan las fuentes de su caribeñidad, García Márquez manipula el discurso literario de Europa de «otra manera» que la del escritor europeo. Por una parte se vincula e imita la forma más prestigiosa de la tradición oral de Occidente, el mito clásico, y por otra la desborda, la exagera, la erosiona a partir del deseo de librarse de ella y lanzarse a la búsqueda de la Madre irrecuperable.

Es significativo que en el nuevo mito de fundación que propone García Márquez se hayan podado los aspectos fálicos más notables que se observan en las versiones clásicas de «el combate contra el dragón» y «la resurrección de la doncella». En el primer caso ocurre la castración mutua del Dragón y del Héroe, y en el segundo se omiten los portavoces que habrían de representar a Zeus y a Hermes, dioses que participan decisivamente en la liberación de Perséfone. Esto hace que Eréndira tenga que parir al Niño Divino no dentro del espacio fundado por la Pareja Patriarcal, sino en medio del secreto de los Misterios de Eleusis, de honda raíz matriarcal. Por otra parte, tenemos que Zeus, el patriarca procreador por excelencia, representa también el poder político, el gobierno, el estado. Su exclusión en tanto dispensador de la libertad de Eréndira, según lo exige el mito clásico, es un atentado flagrante contra el principio fálico de autoridad. En lo que toca a Hermes, éste no puede verse tan sólo en calidad de «mensajero de los dioses», sino, como afirma Kerényi, también ha de verse en él al «dador del discurso» (*sermonis dator*) y, sobre todo, al «intérprete

del Logos». ¹⁰ Además, como se sabe, en su tradición más antigua se le veneraba en forma de falo erecto. Su omisión, pues, es doblemente castrante.

Después de todo esto, podría pensarse que la autoliberación de Eréndira constituye un acto revolucionario radical, una subversión total de la mitología clásica y, con ella, una ruptura absoluta con la tradición de Occidente. Y sin embargo no es así. La verdadera revolución traería como consecuencia una inversión del mito clásico; la Abuela sería la verdadera Heroína, y la saga narraría su lucha épica y fatal contra los patriarcas de otra raza; Eréndira sería la Usurpadora que, controlada por los patriarcas, encubre su traición falsificando los hechos. Este punto de vista lo sostiene un sector importante de la crítica feminista, aunque sólo en lo que respecta al dominio del hombre sobre la mujer. Por ejemplo, para Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, la verdadera heroína en el cuento de «Blancanieves» es la Reina Hechicera, rol que le ha hecho desempeñar la sociedad patriarcal a la mujer desalienada, activa y segura de sí misma. ¹¹

Así las cosas, habría que concluir entonces que «La increíble y triste historia de Eréndira y de su abuela desalmada» es una narración donde Eréndira puede leerse como una alegoría de las literaturas que surgieron marcadas por la presencia del lenguaje y la episteme de *allá* —obsérvese que el viaje de Carpentier es inverso, aunque no por eso menos caribeño—, puesto que expresan simbólicamente sus propias paradojas y especificidades. La autoliberación de Eréndira del control de su fálica Abuela se refiere al deseo de estas literaturas por emanciparse del logocentrismo europeo. Sin embargo la liberación jamás se conseguirá plenamente. Cuando Eréndira corre hacia la casa luminosa en el camino del desierto, toma para sí el chaleco de oro de la Abuela. Naturalmente, el chaleco de oro («el tesoro difícil de obtener» en los cuentos de hadas) habla de su libertad, de su autonomía como mujer, puesto que representa el producto obtenido a través de la venta de su cuerpo. Pero también representa una pesada carga: su existencia de Cautiva bajo el control de la Abuela Europa, su pasado colonial.

En realidad, Eréndira no difiere de Perséfone, a quien le es imposible desprenderse de su «doble» de las profundidades. Recuérdese que Deméter —la diosa de la tierra—, con tal de tener a su hija, ha consentido en

separarse de ella durante la mitad del año. Así la autonomía de Eréndira, como la de Perséfone, no es estable; oscila entre el cautiverio y la libertad, entre *acá* y *allá*. El chaleco de oro es su «increíble y triste *historia*», su inseparable pasado que para bien y para mal la ha de acompañar siempre; es la letra indeleble que habla de su larga noche bajo la dominación de Hades (Europa); es su propia otredad; es, sobre todo, aquello que pospone indefinidamente el nacimiento de su «hijo luminoso», el héroe legítimo que la haría convertirse en madre en la Casa de la Madre y cuyo nacimiento borraría las cicatrices de la violencia patriarcal. Así, oscilando entre el chaleco de oro y su luminosa preñez, Eréndira, en tanto mito, permanecerá atrapada entre dos mundos, ambos inalcanzables para ella. Si el destino de Perséfone es hundirse y emerger a un lado y a otro del calendario, el de Eréndira es correr de un lado a otro del desierto; de un lado Hades, del otro Deméter; de un lado Europa, del otro América —la «matriz telúrica», la Madre Tierra.

En resumen, el texto de «La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada», al ser leído a través de los códigos del análisis arquetípico, muestra una oscilación semejante a la que encontramos en las obras de Carpentier cuando se leen éstas a través del análisis lacaniano.

Estas oscilaciones, por supuesto, constituyen una regularidad.

No obstante, dicha regularidad no es exclusiva de la literatura caribeña, puesto que es compartida por otras literatura poscoloniales. Surge una pregunta inevitable: ¿La historia de Eréndira presenta alguna particularidad exclusivamente caribeña?

LA RAMERA CARNAVALESCA

El lector atento de García Márquez sabe muy bien que Eréndira es para éste lo que suele llamarse una «obsesión». En su cuento «El mar del tiempo perdido» (1961), se lee:

—¿A cómo estás? —le preguntó el señor Herbert.

—A cinco.

—Imagínate —dijo el señor Herbert—. Son cien hombres.

—No importa —dijo ella—. Si consigo toda esa plata junta, éstos serán los últimos cien hombres de mi vida. La examinó. Era muy joven, de huesos frágiles, pero sus ojos expresaban una decisión simple.

—Está bien —dijo el señor Herbert—. Vete para el cuarto, que allá te los voy mandando, cada uno con sus cinco pesos...

Tobías también entró. La muchacha lo conocía y se sorprendió de verlo en su cuarto.

—¿Tú también?

—Me dijeron que entrara —dijo Tobías—. Me dieron cinco pesos y me dijeron: no te demores. Ella quitó de la cama la sábana empapada y le pidió a Tobías que la tuviera de un lado. Pesaba como un lienzo. La exprimieron, torciéndola por los extremos, hasta que recobró su peso natural. Voltearon el colchón, y el sudor salía del otro lado. Tobías hizo las cosas de cualquier modo [...] La muchacha entreabrió la puerta y pidió una cerveza helada. Había varios hombres esperando.

—¿Cuántos faltan? —preguntó.

—Sesenta y tres —contestó el señor Herbert.

En *Cien años de soledad* (1967) se encuentra el siguiente pasaje:

Aureliano echó una moneda en la alcancía que la matrona tenía en las piernas y entró en el cuarto sin saber para qué. La mulata adolescente, con sus teticas de perra, estaba desnuda en la cama. Antes de Aureliano, esa noche, sesenta y tres hombres habían pasado por el cuarto [...] La muchacha quitó la sábana empapada y le pidió a Aureliano que la tuviera de un lado. Pesaba como un lienzo. La exprimieron torciéndola por los extremos [...] «Echaré otros veinte centavos», dijo con voz desolada. La muchacha se lo agradeció en silencio. Tenía la espalda en carne viva. Tenía el pellejo pegado a las costillas y la respiración alterada por un agotamiento insondable. Dos años antes, muy lejos de allí, se había quedado dormida sin apagar la vela y había despertado cercada por el fuego. La casa donde vivía con la abuela que la había criado quedó reducida a cenizas. Desde entonces la abuela la llevaba de pueblo en pueblo, acostándola por veinte centavos, para pagarse el valor de la casa incendiada.

En «La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada» se vuelve a leer este reiterado pasaje de la mulata prostituta, el joven y la sábana mojada (p. 117). Al ver cruzarse intertextualmente las referencias a esta joven ramera en medio de claras constantes, como son su carácter ambulatorio, la larga fila de hombres que esperan a la puerta, etc., uno no puede menos que pensar que alguna vez García Márquez *vivió* la presencia de Eréndira. Esta hipótesis adquiere visos de realidad si se tiene en cuenta que en «La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada» hay un amplio fragmento donde desaparece la palabra omnisciente del narrador y se instala de modo autoritario la propia voz de García Márquez, quien nos cuenta directamente cómo, cuándo y dónde conoció a Eréndira y a su abuela, y de paso nos ofrece los antecedentes históricos de su relato:

La conocí por esa época, que fue la de más grande esplendor, aunque no había de escudriñar los pormenores de su vida sino muchos años después, cuando Rafael Escalona reveló en una canción el desenlace terrible del drama y me pareció que era bueno para contarlo. Yo andaba vendiendo enciclopedias y libros de medicina por la provincia de Riohacha. Álvaro Cepeda Zamudio, que andaba también por esos rumbos vendiendo máquinas de cerveza helada, me llevó en su camioneta por los pueblos del desierto con la intención de hablarme de no sé qué cosa y [...] atravesamos el desierto entero y llegamos hasta la frontera. Allí estaba la carpa del amor errante, bajo los lienzos de letreros colgados: Eréndira es mejor. Vaya y vuelva Eréndira lo espera. Esto no es vida sin Eréndira (p. 145).

Por supuesto, no es posible tomar este texto —ni ningún otro— como una representación fiel de la realidad. Lo que interesa aquí es la súbita ruptura de la diégesis del relato, mediante la cual el «autor» desplaza al «narrador» y nos propone la autenticidad de Eréndira y del «desenlace terrible del drama»; esto es, el «autor» se erige en «testigo» para dar fe de la legitimidad de su narración. Este pasaje constituye una *marca* de importancia en el texto;

una transgresión a su propia textualidad, tanto más cuanto que se propone revelar los secretos de su génesis: un suceso de sangre, la letra de una canción, un viaje al desierto de la Goajira, un conocimiento («las conocí por esa época»), una investigación («no habría de escudriñar los pormenores de su vida hasta muchos años después»), una elección («me pareció que era bueno para contarlo»). Y claro, como ya vimos, la adopción de la forma «cuento de hadas» para expresar la transformación de dos mitos helénicos en un mito caribeño. Pero ¿por qué el personaje de Eréndira resulta propio para mitificar la literatura del Caribe?

Pecaríamos de restrictivos si tomáramos el signo de Eréndira como un vehículo que sólo nos refiere a una «mulata adolescente» con «téticas de perra» que se prostituye abundantemente para pagar una deuda a su abuela. Eréndira es eso y mucho más. Es, sobre todo, un ser social.

Quiero significar con esto que Eréndira se inscribe dentro de un tipo de sociedad caribeña, y es por esa razón que puede ser leída en tanto representación de lo Caribeño. Aquí resulta ilustrativo citar las palabras de García Márquez que aluden a su encuentro con la joven prostituta.

La fila interminable y ondulante, compuesta por hombres de razas y condiciones diversas, parecía una serpiente de vértebras humanas que dormitaba a través de solares y plazas, por entre bazares abigarrados y mercados ruidosos, y se salía de las calles de aquella ciudad fragorosa de traficantes de paso. Cada calle era un garito público, cada casa una cantina, cada puerta un refugio de prófugos. Las numerosas músicas indescifrables y los pregones gritados formaban un solo estruendo [...] Entre la muchedumbre de apátridas y vividores estaba Blacamán, el bueno, trepado en un mesa, pidiendo una culebra de verdad para probar en carne propia un antídoto de su invención. Estaba la mujer que se había convertido en araña por desobedecer a sus padres; que por cincuenta centavos se dejaba tocar para que vieran que no había engaño y contestaba las preguntas que quisieran hacerle sobre su desventura, (pp. 145-146).

Eréndira es, pues, parte de una suerte de *troupe* a la que también pertenecen Blacamán, la Mujer Araña, las envidiosas prostitutas y la sarta de músicos, vendedores, buscavidas, jugadores, etc., que suelen organizarse espontáneamente en los sitios de alto tráfico de la región del Caribe. Se dirá que este tipo de mercado o feria ha existido y existe en todo el mundo, y es cierto. Sólo que es en el Caribe donde alcanza su significación mayor (ver Capítulo 6). Piénsese por un momento en las viejas ciudades caribeñas, surgidas precisamente gracias al comercio; piénsese, por ejemplo, en Cartagena o en La Habana, donde concurrían periódicamente los galeones de la Flota, y desembarcaban millares de marineros y pasajeros, hambrientos y sedientos, ávidos de sexo, música, juego, diversiones y aventuras. Fue en estas ciudades donde ocurrió el encuentro maravilloso del tambor africano y la guitarra europea; fue de ellas de donde Europa importó la chacona y la zarabanda, cuyos provocativos pasos, meneos y contorsiones suscitaron la censura de las pragmáticas reales.

El monumento más antiguo que se conserva en La Habana no es una cruz; tampoco su leyenda es edificante. Consiste en una piedra labrada que dice en latín: «Aquí murió doña María Cepero, herida casualmente por un tiro de arcabuz en el año 1557.» Esta notable piedra es un testimonio de la época de fundación del discurso caribeño, y como tal, su lectura es ya necesariamente doble: por un lado los nobles caracteres del latín, su ejemplar severidad y simplicidad; del otro la «escritura» caribeña, relatando en un lenguaje que *dialoga* un suceso de sangre originado por el azar. El texto mueve a risa: una dama, una *doña* de prestigio social, una matrona con medios para dejar tras de sí un monumento, descalabrada por un arcabuzazo tal vez dirigido al aire por algún borracho. El texto puede tomarse como una parodia, y por lo tanto, en el fondo, como una reafirmación de la Ley (Occidente); pero a su vez comunica una transgresión a la Ley; es, al mismo tiempo, las máscaras de la comedia y de la tragedia.

Los carteles y las guías de turismo se empeñan en mostrar lo Caribeño de manera parcial; esto es, muestran únicamente los elementos paródicos que hay en su sustancia constitutiva. No hablan, sin embargo, de sus componentes trágicos y transgresores. No hablan, por ejemplo, del *exceso* que siempre hay en lo Caribeño, digamos, la línea multitudinaria de hombres a la puerta

de Eréndira; tampoco hablan de la sobrecarga de libido que caracteriza al signo caribeño como «cuerpo», de ahí que las transgresiones a la ley moral de Occidente sean por lo común de orden sexual y físico. En el cuento de García Márquez es el personaje de la Abuela quien representa esa ley. Esto se comprende pronto si se tiene en cuenta que la Abuela le prohíbe a Eréndira recibir placer, puesto que su prostitución es un «trabajo» que tiene por objeto pagar una deuda inagotable; así, dentro de lo Caribeño, la ley de Occidente es significada por el aspecto terrible y fálico del arquetipo de la Gran Madre, la Diosa Terrible que prohíbe placer, amor, autonomía y desarrollo.

Eréndira, al igual que los otros miembros de la *troupe* o comparsa carnavalesca de la cual es la primera estrella, pertenece de lleno al discurso de lo Caribeño. Su condición de mulata no debe tomarse sólo en un sentido racial, social, y cultural, sino además en un sentido antropológico: Eréndira en tanto agente transculturado y aculturador; Eréndira como artefacto supersincrético. En su magro cuerpo se producen las innumerables conexiones de los códigos del Caribe. Pero limitar lo Caribeño sólo al *performance* de Eréndira, Blacamán, la Mujer Araña y al resto de la *troupe*, sería un error de apreciación. La noción de lo Caribeño implica siempre a un público, a un espectador activo, a un participante cuyo *performance* resulta imprescindible. En el cuento son los «hombres de razas y condiciones diversas» cuya fila se retuerce por las calles de la ciudad como «una serpiente de vértebras humanas». Ellos también son *performers* y, en rigor, parte de la *troupe* o comparsa; su presencia es indispensable para esta suerte de carnaval; sin ellos, Eréndira no existiría. Entre estos hombres están Ulises, Tobías, Aureliano Buendía, y también García Márquez (el Escritor). Todos se tienden sobre Eréndira, la conocen por media hora, pero no logran conquistarla del todo.

Un escritor europeo, digamos Flaubert, puede llegar a pensar que su novela es un modelo para la posteridad. El escritor caribeño, al contrario, suele pensar que su novela se ha quedado corta, que ha quedado mucha tela por donde cortar, o mejor, demasiados hilos sueltos que alguien tiene que tejer para que puedan ser cortados por la escritura. El escritor caribeño siempre se siente en déficit porque el lenguaje y la tradición literaria de

Occidente son insuficientes para narrar el contexto carnavalesco que lo rodea, *su* contexto, entendiéndolo por tal un escenario donde se superponen la ley y la transgresión, la prohibición y el cuerpo, en fin, la parodia y la tragedia; donde signos fragmentados, llovidos de todas las partes del globo, coinciden en un ajiaco, calalú, sancocho (nombres culinarios que vienen a la mente).

El escritor caribeño sabe que esta densa paradoja, de la cual es parte, siempre se le escapa. Es Nueva Venecia, la ciudad transgresora de *La noche oscura del Niño Avilés* que ha sido borrada de los mapas. Es el Macondo de *Cien años de soledad*, «la ciudad de los espejos (o los espejismos)» que desaparece de la memoria en el mismo instante en que el último de los Buendía acaba de descifrarla. Es La Habana nocturna de *Tres tristes tigres*, que se atomiza gloriosamente entre los bares y cabarets, los boleros que canta la Estrella y los ingeniosos trabalenguas de Bustrófedon. Es el verso gnóstico de Lezama Lima: «Ah, que tú escapes en el instante en el que ya habías alcanzado tu definición mejor.» Es el Caribe que persigue el Colón de *El arpa y la sombra*, el objeto-otro que se desvanece como un «castillo de encantamientos» cada vez que aquél intenta tocarlo. Es, finalmente, Eréndira, la bella durmiente cuyo sueño inalcanzable el escritor caribeño trata de escenificar.

11

CARNAVAL

En 1979, en La Habana, tuve la oportunidad de participar en la organización de un carnaval que contaba con la presencia de grupos artísticos provenientes de veintinueve países. Este singular carnaval se llevó a cabo dentro del marco del Tercer Festival Caribeño de las Artes Creativas (CARIFESTA), y durante una semana las calles, teatros, galerías de arte y estadios de la ciudad sirvieron de escenario a las más variadas manifestaciones de la cultura caribeña. El pueblo de La Habana no se limitó a asistir a las numerosas actividades del programa. En el desfile final, al pasar la última carroza, se volcó a la calle con sus propios tambores y colores, y se bailó hasta bien entrado el amanecer: la conga, la samba, el calypso, el merengue, la cumbia y la plena hasta entrada la mañana. Pasada esta suerte de huracán cultural, un ejército de barrenderos limpió de las calles el escombro de oropeles, serpentinas, confeti, platos de cartón y servilletas de papel, y La Habana volvió a su vida regimentada.

De esta experiencia personal, así como de la lectura de varias obras sobre lo carnavalesco, he sacado en limpio una premisa: entre todas las posibles prácticas socioculturales, el carnaval (o cualquier otra festividad equivalente) es el que mejor expresa las estrategias de los pueblos del Caribe para hablar simultáneamente de sí mismos y de sus relaciones con el mundo, con la historia, con la tradición, con la naturaleza, con Dios. Si se acepta provisionalmente esta premisa —a la cual volveré en los últimos párrafos de este capítulo— podemos convenir en que al referir al carnaval

cualquier otra expresión de la cultura (música, danza, teatro, literatura, arte), estamos en posición de saber más acerca de las interioridades y complejidades del Caribe en tanto sistema sociocultural. Debo advertir, sin embargo, que si bien mis comentarios se derivarán de esta asunción, no tendrán por objetivo definir la cultura caribeña. Parto del juicio de que lo Caribeño es un sistema lleno de ruidos y opacidades, un sistema no lineal, un sistema no predecible, en resumen, un sistema caótico más allá del alcance total de cualquier tipo específico de conocimiento o de interpretación del mundo. A mi modo de ver, ninguna perspectiva del pensamiento —ya sea premoderna, moderna o posmoderna— puede por sí sola definir el complejo *interplay* sociocultural del Caribe. Se precisan todas a la vez, por muy paradójico que esto resulte. Quiero decir con esto que si, por ejemplo, al estudiar el Caribe sólo prestamos atención al impacto de las creencias afrocaribeñas en las estructuras sociales y políticas, estamos analizando con validez un aspecto principal del área, pero sólo un aspecto entre otros. Por otra parte, si se estudiara la historia cultural del Caribe sólo en términos del choque de dos discursos que hablan de raza, o de clase, o de colonialismo, o de desarrollo económico, también se estarían estudiando dinámicas fundamentales del sistema. Es cierto que la construcción de estos modelos polarizados constituye una reducción característica de la modernidad, pero una reducción que ha persistido con inusitada tenacidad en la historiografía y en la literatura del área y, debido al hecho de estar ya institucionalizada, posee autoridad y poder. Por muy posmodernos o posideológicos que nos sintamos, ¿cómo podríamos dejar de admirar obras como *Los jacobinos negros* de C.L.R. James, *Los condenados de la tierra* de Franz Fanon, o *El ingenio* de Manuel Moreno Fragnals, eso sin hablar de los magníficos libros escritos por Aimé Césaire y muchos otros autores que tomaron el camino de la confrontación? Y, sin embargo, todo caribeño sabe, al menos intuitivamente, que el Caribe es mucho más que un sistema de oposiciones binarias. Puede verse también como un mar cultural sin fronteras, un mar cuyos flujos conectan a Hermes con Echu, Elegua, Papa Legba y Legba-Carrefour; a Kingston con la cultura Akan y las ciudades de Bristol y Addis Abeba; a La Habana con el antiguo reino de Oyó, la Sevilla del siglo XVII y el Cantón de 1850. ¿Quién puede asegurarnos que ha descubierto las fuentes

verdaderas de lo Caribeño? Hay que concluir que, en lo que toca a la cultura caribeña, la perspectiva posmoderna también ofrece ángulos interesantes, ya que da por sentado la imposibilidad de hallar orígenes auténticos y destinos previsibles, es decir, descarta la probabilidad de que los componentes del sistema se hayan unido alguna vez o se unan en el futuro predecible dentro de algún tipo de síntesis reveladora.

Ahora bien, si todo esto es cierto, o al menos razonable, ¿cómo articular consistentemente lo mágico con lo científico, lo metafísico con lo epistemológico, lo mitológico con lo historiográfico, Ochún o Changó con Karl Marx, Mackandal con Michel Foucault? Es precisamente por esa razón por lo que en los últimos años he conducido mi propia investigación de acuerdo con la perspectiva no lineal que ofrece la teoría de Caos; esto es, observar el Caribe como un sistema turbulento bajo cuyo desorden hay regularidades que se repiten. Debo aclarar que estas formas repetitivas nos dicen muy poco de cuándo, dónde y cómo se originó lo Caribeño. Sin embargo, nos dicen cómo funciona el sistema, cuáles son sus puntos críticos, cuáles de sus dinámicas oponen mayor resistencia al cambio.

Tomemos, por ejemplo, tres excelentes obras de distintos géneros que se remiten al carnaval de manera obvia: el poema «Sensemayá: Canto para matar una culebra» de Nicolás Guillén, la épica dramática *Drums and Colours* (Tambores y colores) de Derek Walcott y la novela *Concierto barroco* de Alejo Carpentier.

LAS DINÁMICAS MÁS PROFUNDAS DEL SISTEMA: «SENSEMAYÁ»

Las circunstancias en que «Sensemayá» fue escrito han sido reveladas por el propio Guillén:

6 de Enero de 1932, Día de Reyes. Yo estaba enfermo, en cama y vivía en un hotel habanero [...] El ocio forzado dio tai vez alas a mi pensamiento, que voló hacia mi infancia. Desde niño, en mi Camagüey natal, resonaba en mi mente una canción de negros, una canción popular hecha también para matar una culebra: 'Sámbala, culembe; sámbala,

culembe...’ ¿Cómo, por qué me venía eso a la memoria entonces? Acaso porque había estado leyendo páginas de Don Fernando Ortiz, sobre los negros brujos; tal vez por el prestigio de aquel día, la evocación de lo que fue bajo la colonia en Cuba, el Día de Reyes. El día esperado, el único, el grande, el magnífico día en que los esclavos negros recibían de sus amos blancos permiso para que cada cual se sintiera en su país y cantara y danzara en el seno de su familia y de su tribu y adorara a sus dioses y volviera a ser vasallo de su rey.

Implícito en las palabras de Guillén está el hecho de que era precisamente en el Día de Reyes cuando los esclavos cantaban y bailaban la pantomima de matar la culebra. Fernando Ortiz, en su monografía sobre la fiesta afrocubana del Día de Reyes, describe este baile de la siguiente manera:

Una comparsa de negros saltando, danzando y cantando, llevaba a cuestas por las calles de La Habana un enorme culebrón artificial de varios metros de largo, parándose frente a las casonas donde les daban aguinaldo. La escena representaba la muerte de la culebra y la celebración de sus características: «Y mírale los ojos, parecen candela/ Y mírale los dientes, parecen filé (alfileres)». Tendida la culebra en el suelo le bailaban alrededor, así cantándole, terminando: «Que la culebra se murió/ Calabasón són són són.»

A continuación Ortiz da otras variantes de este canto. Por ejemplo: «La culebra se murió/ sanga lamulé,» o bien, «sángala muleque.» José Lezama Lima, en su *Antología de la poesía cubana*, recoge otra variante que termina: «¡Yo mimito mató!/ ¡Calabasó-só-só». ³ Por otra parte, tenemos que Guillén había oído de niño en Camagüey «sángala, culembe.» Ahora bien, al leer «Sensemayá» no encontramos ninguna de estas palabras en el texto. Más aún, en el canto de la pantomima los ojos de la culebra «parecen candela», mientras que en el poema de Guillén ésta tiene «ojos de vidrio», ⁴ es decir, prácticamente lo opuesto. Sin embargo, hay otras diferencias. Está la cuestión del ritmo, de la métrica y de los acentos. El canto de la pantomima suena: «Y mírale los ojos, parecen candela/ Y mírale los dientes, parecen filé/ Que la culebra se murió/

Calabasón-són-són/ Que la culebra se murió/ Calabasón-són-són.» ¿Y cómo suena «Sensemayá»? Ciertamente, muy distinto: «Mayombe-bombe-mayombé/ Mayombe-bombe-mayombé...» (p. 147). Nos damos cuenta entonces de que el ritmo de la pantomima es de carácter profano, mientras que el «Mayombe-bombe-mayombé» del poema tiene una función ritual. En efecto, en «Sensemayá» el dios-serpiente viene y se enrosca alrededor de un palo, se muestra a sí mismo con sus ojos de vidrio en un momento de estática perfección, y se desenrosca para ocultarse pasivamente en la hierba y recibir allí muerte ritual. El poema termina con un canto antifonario que responde al explosivo batir del tambor sagrado: «Mayombe-bombe-mayombé/ Sensemayá, la culebra/ Mayombé-bombe-mayombé/ Sensemayá, se murió» (p. 149).

Sí, es cierto, Guillén remite su canto al carnaval de los esclavos de la Cuba colonial, pero este espacio es transitorio. La culebra del poema no es de cartón; es un animal real. Además, la palabra «Mayombe» nos lleva a la cultura bantú y alude a prácticas mágicas. Así, el poema se desplaza del marco del Día de Reyes para buscar su centro en África. Detrás de sus líneas percusivas están los cultos ofiolátricos africanos, está Erukubén-Ñangobio, la culebra-río del Calabar; está M'boma, la culebra-río del Congo; está Da Ayido Hw'do, la culebra-arcoiris del Dahomey.

No obstante, después de remitirse a África, es fácil ver que el poema de Guillén regresa a Cuba, al Día de Reyes, para investir con el ritual africano el baile popular de matar la culebra. Ahora tal baile revela sus raíces sagradas, antes ocultas, y reproduce el propósito de todo sacrificio, el cual es, de acuerdo con René Girard, «impedir violencia recíproca e imponer orden en la comunidad».⁵ Esto, en el caso de los esclavos de Cuba, significaba principalmente canalizar la violencia del blanco contra el negro, propia de la sociedad de plantación, a través de la muerte del animal sagrado. En realidad, el baile de matar la culebra era un exorcismo de la esclavitud. A la vez, trataba de conjurar el peligro de la disolución sociocultural del negro, en tanto entidad africana, dentro de los violentos contextos de la Plantación. Es de notar que, antes de recorrer La Habana, la pantomima era representada en el patio del palacio de gobierno frente a las autoridades coloniales y los plantadores y negreros más poderosos de la isla. Era de rigor que ellos dieran a los esclavos algunas monedas, con lo cual se hacían partícipes del espectáculo, con independencia de que se sintieran comprometidos o no con su mensaje secreto.

Ahora bien, «Mayombe-bombe-mayombé», en tanto ritmo percusivo, se inscribe musicalmente dentro de la categoría que Jacques Attali llama «ritual de sacrificio», cuya «red de distribución incluye todo tipo de orden, los mitos, y las relaciones religiosas, sociales y económicas propias de las sociedades simbólicas».⁶ Por otra parte, a su vez, la descripción del ritual que ofrece el poema constituye un ejemplo de lo que Jean-François Lyotard denomina «saber narrativo», esto es, el conocimiento tradicional propio de este tipo de sociedades. Según observa Lyotard, la forma narrativa sigue un ritmo, y gracias a él, «el tiempo cesa de ser un sostén de la memoria para convertirse en sonsonete inmemorial».⁷ De este modo el referente del relato no pertenece al pasado, sino a un presente inmemorial (ver Capítulo 4).

En otras palabras, el poema de Guillén, más la canción que oyó de niño y que seguía resonando en su mente, más los diferentes cantos de la pantomina que recoge Ortiz, más la versión que recoge Lezama Lima, hacen un conjunto narrativo cuyos ritmos son a la vez permutativos, autorreferenciales e intemporales. Los sonidos «Mayombe-bombe-mayombé», «Sángala culembe», «Sangala muleque», «Sanga lamulé» y «Calabasó-só-só» y

«Calabasón-són-són», oscilan entre África y Cuba y dan un sentido sacrificial a términos antropológicos como «afrocubano» y «transculturación,» ambos acuñados por Ortiz. Como ha visto Attali, tales ritmos o ruidos sagrados pertenecen a la misma red de distribución donde se inscriben los rituales de la santería, el vodú, el petro, el shango, el abakuá, el candonblé, el umbanda, el palo monte, el pukkumina y tantas otras creencias afrocaribeñas; más aún, constituyen conocimiento y expresan relaciones sociales, económicas y culturales neoafricanas que son inherentes al sistema que llamamos «lo Caribeño».

Estos patrones rítmicos (sus continuas fracturas, repeticiones y permutaciones) emergen de lo más profundo del sistema y, por lo tanto, sus dinámicas son las más resistentes al cambio. Han sobrevivido tanto la dominación colonial como la mentalidad eurocéntrica propia de nuestro siglo; se encuentran presentes —según ha visto Kamau Brathwaite— a lo largo y a lo ancho del Caribe, de Belize al Brasil, de Cuba a Barbados.⁸ Estos flujos transoceánicos no se limitan a acercar el Caribe con África; también hay otras conexiones (ver mi introducción). Sasenarine Persaud, por ejemplo, asegura que gran parte de la literatura indo-caribeña —incluyendo obras de Sam Selvon y V. S. Naipaul— está basada en teorías estéticas originarias de la India, los ritmos de los tambores eternos de Shiva y la estructura melódica del *raga*.⁹ Estas formas de conocimiento tradicional son intemporales. Su mensaje ha sido emitido en presente y siempre estará en presente, escapando así a la erosión del tiempo.

En 1932, cuando Guillén componía «Sensemayá», no existía ya el carnaval africanizado del Día de Reyes. Había sido prohibido en 1880, año de la abolición de la esclavitud en Cuba. Sin embargo, los negros de La Habana habían logrado meter sus bailes dentro del carnaval de los blancos y, organizados en comparsas, continuaron bailando por las calles de la ciudad, terminando ahora su representación frente a los palcos de las autoridades oficiales de la República, situados en la escalinata del Capitolio Nacional.

Con el tiempo la pantomima de matar la culebra fue sustituida por otros bailes rituales, como el de matar el alacrán, el cual se baila todavía. Aquí la culebra ha sido sustituida por un enorme alacrán de papierschmache, y los bailadores están vestidos de esclavos y llevan un machete en la mano. Es

fácil ver que el viejo mensaje de ejercer violencia ritual para prevenir violencia social sigue siendo el mismo; llámese culebra o alacrán el dios sacrificado, su muerte se hace perpetua en un continuo ruido sagrado, siempre emitido en presente.

Antes de pasar a la obra de Walcott, debo decir que la culebra de «Sensemayá», en tanto signo, ha tenido diferentes lecturas. Por ejemplo, Angel Augier opina que ésta simboliza «un enemigo o una potencia maligna».¹⁰ Vera M. Kutzinski, cuya lectura se acerca a la mía, asocia la culebra a la vara de Esculapio, al *pharmakon* y a la muerte regenerativa de Mackandal en la hoguera.¹¹ En todo caso, creo que éstas y otras interpretaciones son válidas, ya que el ritmo ritual del poema, al atravesar múltiples planos del sistema de lo Caribeño, resulta investido de los más variados códigos.

Pienso, sin embargo, que la culebra de «Sensemayá» es en primer término un signo autorreferencial que habla de su propia paradoja: la de recibir muerte sagrada para dar vida civil. Es precisamente esta paradoja, presente en todo sacrificio y en los fundamentos de toda religión, lo que hace posible en Cuba y en Haití relaciones dialógicas entre los panteones yoruba y fon, y la iconografía católica. En resumen, creo que la importancia de «Sensemayá» es más cultural que política, más antropológica que ideológica, más mitológica que histórica.

LAS DINÁMICAS INTERMEDIAS: DRUMS AND COLOURS

La pieza *Drums and Colours*, de Derek Walcott, como veremos, induce al lector/espectador a reflexionar de una manera nacionalista y neopositivista sobre los contextos históricos, políticos y socioeconómicos del Caribe. El subtítulo de la obra es: *Un drama épico comisionado para la apertura del Primer Parlamento Federal de las Indias Occidentales, 23 de abril de 1958*.¹² No debe extrañar, pues, que esta pieza histórica hable de una unidad caribeña, ni tampoco que la turbulenta historia del área sea presentada en los términos necesariamente reduccionistas y romantizados de

una épica colectiva. En la introducción del texto, escrita por Noel Vaz, el productor de la obra, uno lee lo siguiente:

La selección hecha por Walcott de ciertos personajes e incidentes fundamentales a toda el área de las Indias Occidentales, incluyendo Haití [...] resulta inevitablemente en la exclusión de otros, igualmente importantes, aunque de menor significación dentro de su esquema general. Algunos lectores de esta obra pudieran pensar que el tema de «Guerra y Rebelión» no es valedero para ciertos aspectos de nuestra historia. Pero el problema, cualquiera que sea el tema que se escoja, permanece constante (p. 1).

¿Cuál es el problema que según Vaz permanece constante en el Caribe? Violencia, violencia continua, violencia histórica. No importa que el tema sea «Guerra y Rebelión» o cualquier otro; al final su última significación será violencia, llámese ésta descubrimiento, conquista, esclavitud o colonialismo. De modo que podemos decir que si en el caso de «Sensemayá» la violencia está codificada en formas transhistóricas de ruido ritual, en *Drums and Colours* ésta aparece como un relato épico pronunciado por la Historia misma y, consecuentemente, archivado en el discurso historiográfico. Así, hemos pasado del paradigma narrativo o mítico al del conocimiento científico propio de la modernidad.

Los personajes principales de la épica de Walcott son cuatro: Cristóbal Colón, el descubridor; Walter Raleigh, el conquistador; Toussaint L'óverture, el rebelde, y George William Gordon, instigador de la rebelión de Morant Bay (Jamaica, 1865) y mártir de los derechos humanos. Walcott nos hace saber en el Prólogo las razones que ha tenido para evocar estos fantasmas: «Mostrar las vidas de cuatro hombres litigiosos/ El ascenso y la declinación de causas y circunstancias/ Para vuestro deleite, las resucito de nuevo/ No para vuestro juicio, mas para ser recordadas» (pp. 4-5). Es decir, Walcott nos dice desde el principio que su obra debe ser interpretada como una lección de historia. Es de señalar que los mencionados personajes son permutativos, pues han sido entresacados al azar de la gente disfrazada que ha concurrido a un supuesto carnaval. Por ejemplo: «Walter Raleigh, ven a

este lado, amigo... ¿No vino Horacio Nelson? ¿No vino este año al carnaval? Bien, tomaremos lo que podamos. Toussaint L'Overture y su rebelión haitiana. Pasa al frente, hermano. ¿No vino Morgan? ¿No vino Rodney? Ah, ahí veo a George William Gordon» (p. 4).

El personaje que habla es Mano, un guerrero negro de la banda de Cudjoe, el mítico cimarrón de Jamaica. Sus camaradas de armas —Ram, Pompey, Yette, Yu y Calico— representan las diferentes razas y subculturas del Caribe. Al escuchar la música del carnaval acercarse, Mano ha concebido un plan: «Tengo un plan, muchachos. Vamos a virar el carnaval al revés/ Van a pasar por este callejón [...]/ Tomen posiciones, vamos a prepararle una emboscada a esa mascarada/ ¡Arahuacos, Ashantis, Conquistadores!/ ¡Toca la corneta, Pompey!/ ¡Vamos a cambiar la mascarada en Guerra y Rebelión! (p. 3). Pero, ¿qué significa «¡Vamos a cambiar la mascarada en Guerra y Rebelión!»? De acuerdo con una primera lectura, pudiéramos decir que Walcott, a través de las palabras de Mano, nos anuncia que va a manipular el carnaval con la finalidad de transformarlo en historia. En efecto, es a continuación de estas líneas que Mano escoge de entre la muchedumbre los cuatro personajes con objeto de hacerlos revivir sus trágicas vidas. Colón, enloquecido por la fiebre del oro, será presentado en cadenas en su viaje de retorno a España; Raleigh, no menos enloquecido por la fiebre de El Dorado, será decapitado en Londres; Toussaint, como sabemos, morirá envenenado en un calabozo francés, y Gordon será ahorcado en Kingston. Todos ellos han practicado la violencia, ya sea ésta justa o injusta, y todos son víctimas de la violencia. Al final del play, Pompey dice: «*Vosotros, hombres de todos los credos y clases/ Sabemos que sois hermanos en tiempos de carnaval/ El blanco baila con el negro, el negro con el indio, pero tiempo atrás/ todo fue rebelión/ No importa cuál sea vuestro color ahora es acero y tambor/ Dancemos juntos con los brazos abiertos/ Mirad ahora a nuestro escenario, y veréis/ La felicidad de un país nuevo*» (énfasis en el original, pp. 100-101).

Como vemos, el juego histórico de violencia y contraviolencia es presentado aquí como un proceso liberador que culmina en la independencia y en la constitución del Primer Parlamento Federal de las Indias Occidentales, es decir en un luminoso momento de síntesis donde se alcanza

no sólo la unidad política sino también la unidad cultural y la igualdad racial. Claro, todos sabemos que la Federación de las Indias Occidentales sólo duró hasta 1962, y que la identidad de los pueblos del Caribe continúa fragmentada. También sabemos que ninguno de los numerosos experimentos políticos que han tenido lugar en la región han podido resolver el problema del subdesarrollo, y que el futuro inmediato no parece traer cambios radicales a este respecto. No obstante, si bien la síntesis propuesta por *Drums and Colours* no se ha producido ni siquiera en las antiguas colonias inglesas, no es menos cierto que las diferentes sociedades del área han sido estructuradas por la economía de plantación, es decir, la economía más violenta y centralizadora de que se tenga noticia. Así, el pasado de violencia que nos ofrece *Drums and Colours* a través del carnaval es verdadero en el sentido histórico, aunque artificial en su manipulación neopositivista. Quiero decir con esto que, una vez eclipsado el luminoso momento de la síntesis, lo único que queda en pie es un sistema de oposiciones binarias que enfrentan al descubridor con el descubierto, al conquistador con el conquistado, al colonizador con el colonizado, al amo con el esclavo, al blanco con el negro; en resumen, a la violencia del poder con la contraviolencia del subyugado.

Una segunda lectura del play de Walcott, sin embargo, puede depararnos una sorpresa. De repente comprendemos que los cuerpos de Colón, Raleigh, Toussaint y Gordon son en realidad un mismo cuerpo tatuado con los signos fatales de «Guerra y Rebelión», poder y contrapoder, violencia y contraviolencia. Más aún, la abigarrada comitiva del carnaval que servía de *locus* a nuestros cuatro personajes se nos revela ahora como el denso y alongado cuerpo de millones de seres humanos que se han infligido violencia recíproca en el escenario histórico del Caribe. En el fondo da lo mismo que Mano haya señalado a Raleigh y a Gordon; igual podía haber escogido a Henry Morgan y a José Martí, a éste o a aquél. En resumen, este cuerpo-carnaval, rezumando sangre y dolor, es el viejo chivo expiatorio que ha sido emboscado por Mano (la mano del pueblo caribeño) en un oscuro callejón. Su destino es ser sacrificado ritualmente a través de la obra para canalizar la violencia colectiva y lograr un orden social estable. No hay que tener mucha imaginación para ver que este cuerpo monstruoso y divino es Sensemayá.

Así, la obra de Walcott puede ser leída también como el poema de Guillén y el baile de matar la culebra. Nótese que ahora la complejidad del sistema de lo Caribeño ha aumentado considerablemente. Su paradoja se ha bifurcado en otra paradoja, pues al referir el flujo diacrónico de la historia al carnaval hemos descubierto que dentro de ésta subyace un orden transhistórico. De inmediato pensamos que la Revolución Haitiana fue movilizada gracias al vodú, y que el mismo Toussaint practicó la medicina mágica antes de adoptar las maneras racionalistas de la Ilustración. En otras palabras, en el Caribe la magia coexiste con la razón, la historia con el mito, el sonido épico de la corneta con el ruido del tambor ritual.

Ahora bien, ¿cómo vamos a resolver el problema que plantea esta coexistencia caótica? En *Concierto barroco* Carpentier sugiere una estrategia interesante, ya que propone hacer de este espacio turbulento un *locus* de autoridad.

LAS DINÁMICAS EXTERIORES: CONCIERTO BARROCO

La acción de la novela ocurre a principios del siglo XVIII. Un rico caballero mejicano decide viajar a Europa. En La Habana toma de criado a un negro libre llamado Filomeno. Llegan a Venecia en época de carnaval, y allí encuentran a Vivaldi, Haendel y Scarlatti. Achispados por el vino, deciden hacer música con las muchachas pupilas del Ospedale della Pietà. Allí, las estudiantes traen sus instrumentos y acompañan al violín de Vivaldi, al clavicémbalo de Scarlatti y al órgano de Haendel en un concierto fantástico, al cual se une el mejicano, disfrazado de Montezuma, y Filomeno, que saca toda suerte de ritmos de los calderos y sartenes de la cocina. Al final, Filomeno repara en un cuadro donde figura la serpiente del Edén enroscada en el árbol de la sabiduría del bien y el mal. Entonces Filomeno, «golpeando en una bandeja de bronco sonido, mirando a los presentes como si oficiara en una extraña ceremonia ritual, comenzó a cantar: ... *Mírale lo sojo/ que parecen candela/ Mírale lo diente/ que parecen filé...* Y haciendo ademán de matar la sierpe del cuadro con un enorme cuchillo de trinchar,

gritó: *La culebra se murió/ Ca-la-ba-són/ Son-són./ Ca-la-ba-són,/ Son-són*». ¹³

Estas últimas palabras son mal interpretadas por los europeos, quienes corean con entusiasmo: «*Kábala-sum-sum-sum*» (p. 45). Enseguida se organiza una comparsa, y todos, tomados por la cintura, cantan y bailan por las galerías y escaleras del Ospedale, incorporando en la fila a las monjas, a las criadas, al mayordomo y al jardinero. Tras esta mascarada, donde se ha representado una improvisada versión del baile de matar la culebra, el tiempo se desorganiza y transcurre a saltos. Cuando el mejicano le propone a Filomeno regresar a América, éste decide viajar a París para escuchar un concierto de jazz de Louis Armstrong, cuya interpretación de *I Can't Give You Anything But Love, Baby* (Lo único que puedo darte es amor, mi niña) cierra la novela.

¿Cuál es el mensaje de *Concierto barroco*? En primer lugar, como ha dicho Roberto González-Echevarría, «la fusión indiscriminada de elementos europeos, americanos, clásicos y populares, así como de instrumentos de los más variados orígenes [...] produce una nueva música, un nuevo conglomerado en el cual no hay síntesis. En este conglomerado [...] hay un abandono de toda noción de origen, en el sentido de que ninguno de los diversos elementos guarda fidelidad a un origen en particular; en cambio, es el conglomerado el que se propone como un origen en sí mismo, un nuevo comienzo —es ya el futuro contenido en el comienzo». ¹⁴

Además de subvertir el orden implícito en las nociones de síntesis y de origen, el carnaval posmoderno de *Concierto barroco* hace algo más: desmantela las oposiciones binarias que la pieza de Walcott había construido, convirtiéndolas en diferencias. En efecto, la cultura caribeña de Filomeno no se opone a la cultura de Occidente, sino que establece una relación dialógica con ésta como diferencia. Por otra parte, Filomeno, en tanto negro, criado y músico, jamás aparece oprimido por sus superiores en la escala social. Más bien ocurre lo contrario, y a menudo lo escuchamos interrumpir la conversación de su amo y los tres compositores con expresiones insultantes, por ejemplo, «No hablen más mierdas» (p. 53). Pero quizá el planteamiento más radical que Carpentier hace en su novela no sea ninguno de los que he mencionado. Me refiero al absoluto desdén que

muestra el texto hacia el discurso historiográfico. Por ejemplo, cuando el mejicano se queja de las grandes libertades que se ha tomado Vivaldi con la historia de México al componer su ópera *Montezuma*, éste le responde: «La ópera no es cosa de historiadores [...] No me joda con la Historia [...] Lo que cuenta aquí es la ilusión poética» (pp. 68-69). Anteriormente, cuando en el escenario se despliega el simulacro de la batalla del lago Texcoco y el mejicano grita entusiasmado «¡Bravo! ¡Bravo! ¡Así fue!» (p. 66), Filomeno le pregunta con socarronería: «¿Estuvo usted en eso?»

Entonces, ¿qué ha quedado después de este ataque devastador contra la modernidad? El mundo al revés del carnaval, donde todo es posible, incluso el promiscuo concierto barroco del Ospedale della Pietà; esto es, una *performance* turbulenta que, lejos de remitirse al pasado que manipula la historiografía, busca legitimación en sí mismo, en su propio carácter experimental e innovador, en su potencial de referirse a un concierto de jazz del futuro. No obstante, bajo el desorden que causa el choque de las improvisaciones musicales de Vivaldi y Filomeno —bajo el ruido *Calabazón-són-son/ Kábala-sum-sum-sum*—, puede percibirse una nueva clase de orden. Este orden, además de ser un concepto, es una figura o dibujo que puede ser representado visualmente. Algo así como el conocido *strange attractor* (atractor extraño) de Edward Lorenz cuyo gráfico ilustra los libros de Caos. Tanto Kutzinski en «Sensemayá» como González-Echevarría en *Concierto barroco*, repararon en una de las posibles representaciones de este orden oculto. Kutzinski construyó su lectura del poema a partir del símbolo regenerativo de la vara de Esculapio que hace Sensemayá al enroscarse en el poste, y que él relaciona con la muerte regenerativa de Mackandal en la hoguera. Por su parte, González-Echevarría, intrigado por la recurrencia del número 8 en momentos claves de la novela, acudió al Diccionario de Símbolos de Cirlot y encontró lo siguiente:

El octogonario, relacionado a los dos cuadrantes del octágono, es la forma intermedia entre el cuadrado (u orden terrestre) y el círculo (el orden eterno) y es, consecuentemente, un símbolo de regeneración. Por virtud de su forma, el signo está asociado con las dos serpientes

entrelazadas del caduceo, significando el balance de fuerzas opuestas o de los poderes espirituales y naturales. También simboliza —igualmente por su forma— el eterno movimiento en espiral de los cielos, representado también en la doble línea sigmoide —el signo del infinito.

En otras palabras, más allá de la turbulencia de *Concierto barroco* y de «Sensemayá» hay signos similares que se repiten estableciendo un orden: la vara de Esculapio, el árbol de la sabiduría y la serpiente, Mackandal en la hoguera, la vara de Hermes (el caduceo), el número ocho, la espiral, y el signo del infinito. ¿Y en *Drum and Colours*? Vayamos de nuevo al principio de la pieza. Inmediatamente después de que Mano haya seleccionado los personajes, señala hacia la muchedumbre y dice: «Ven acá, compañero. Sí, tú. (*Un alto Guerrero sale de entre el gentío.*) Ahora quiero dos máscaras, tragedia y comedia. (*Dos Enmascarados le entregan sus máscaras al guerrero, que las fija en una vara*) Como la figura del tiempo y el mar, os entrego estas dos máscaras» (p. 4). Entonces el coro recita: «Antes de que nuestros actores alaben su triunfo, el Tiempo muestra sus dos caras, farsa y tragedia.» De manera que, un tanto a la manera de los juglares, Guillén, Walcott y Carpentier nos han sorprendido al referir sus propias *performances* a una red distributiva de signos similares que hablan... ¿de qué? Pienso que hablan de lo paradójico, o mejor, de manera más concreta, de un deseo de alcanzar un espacio intemporal donde lo paradójico sea la ley y no la excepción; esto es, un eterno presente donde la profana comparsa del Alacrán sea a la vez una danza ritual, donde el discurso lineal de la historia sea simultáneamente un poema no lineal, donde Calabasón-són-són suene exactamente como Kábala-sum-sum-sum, donde blanco y negro e indio dejen de jugar al Ser y al Otro entre sí. Por supuesto, tal espacio unificador sólo puede existir en la red de distribución del deseo. Pero también hay que convenir en que tal red —millones y millones de deseos individuales que se conectan entre sí como los microtransistores de una computadora descomunal—, es la red maestra de lo Caribeño.

CARNAVAL CARIBEÑO

Dentro de las limitaciones del mundo real, es posible encontrar nodos espacio-temporales que pueden representar la red de deseos unificadores que corre dentro de lo Caribeño. Como dije anteriormente, pienso que el

carnaval, incluyendo cualquier fiesta equivalente, es el más importante de estos nodos representativos. No es casual que el mapa cultural del Caribe — mapa complejo que incluye partes de Brasil y de Estados Unidos— tenga varios carnavales famosos a escala internacional. ¿Por qué ocurre esto? ¿Qué tienen Nueva Orleans, Río de Janeiro y Port-of-Spain que no tengan otras ciudades del mundo? La respuesta sería: densidad sociocultural; es decir, una masa crítica o alta concentración de paradojas, de diferencias, de jerarquías etnológicas y sociales. De esto podemos derivar un principio: siempre que las condiciones sean favorables, a más tensión sociocultural corresponderá más carnaval. Por lo tanto, el carnaval es un síntoma. Si en la fiesta afrocubana del Día de Reyes los esclavos disfrutaban de libertad, era porque las autoridades coloniales querían preservar el orden violento de la sociedad de plantación. Los negros, naturalmente, deseaban lo contrario; representaban la pantomima de matar la culebra para desinflar de violencia el día de mañana, cuando tenían que reintegrarse como esclavos al orden del plantador. Así, el carnaval era —y aún es— un síntoma sociocultural que se inscribe en un tiempo de nadie situado entre dos tiempos de alguien; es, sobre todo, una concentración de deseos paradójicos por virtud de los cuales el mundo se vuelve al revés y se convierte en un artefacto travestista. Socialmente hablando, el carnaval no es del todo una práctica positiva, como ve Mikhail Bakhtin al sólo tomar en cuenta la degradación momentánea de los valores que proyecta la esfera de poder.¹⁶ Tampoco es negativa, como deja entrever Umberto Eco al observar que tal degradación se produce dentro de fechas controladas por el calendario oficial, siendo su propósito último la perpetuación del viejo orden.¹⁷ Es, simplemente, una práctica paradójica. Obsérvese que el carnaval simboliza un doble sacrificio que es paradójico en sí mismo: a través de él los grupos de poder canalizan la violencia de los grupos subyugados para mantener el orden de ayer, mientras que los últimos canalizan la violencia de los primeros para que ésta no recurra mañana. Culturalmente hablando, la complejidad de la fiesta caribeña no puede ser reducida a conceptos binarios. Es una cosa y la otra —como el centro del *canon cancrizans*— puesto que intenta significar el deseo de alcanzar unidad que corre dentro del sistema. En ese sentido, y sólo

parcialmente en el sentido bakhtiniano, podemos decir que lo Caribeño, en tanto sistema, funciona de una manera carnavalesca.

Naturalmente, no todos los carnavales caribeños presentan la misma densidad; algunos son más complejos que otros. La complejidad etnológica y social de ciudades como Río de Janeiro, Nueva Orleans y Nueva York —el más reciente de los carnavales caribeños es el de Brooklyn, aunque aún no ha alcanzado la celebridad de sus predecesores— es de una magnitud tal que su mera descripción requeriría centenares de páginas. Así, para ilustrar mi hipótesis con un caso concreto, no escogeré ninguno de estos extraordinarios festejos; en cambio, examinaré el carnaval más pequeño del Caribe: el carnaval de Carriacou —una isla de trece millas cuadradas cuyos siete mil habitantes, la mayoría de orígenes africanos, son súbditos del minúsculo gobierno de Granada.

¿Cual es la principal atracción de este aislado y diminuto carnaval? Es la llamada *Shakespeare Mas'*, un *performance* popular que actualmente está siendo investigado por Joan M. Fayer y Joan F. McMurray:

La celebración del carnaval en Carriacou [...] incluye actuaciones callejeras donde se recita el Julio César de Shakespeare [...] El Shakespeare Mas' [...] es un tipo de combate verbal entre dos rivales a fin de determinar quién puede recitar la mayor cantidad de líneas [sin equivocarse] dentro de un intercambio competitivo. Después de alguno intercambios, los rivales se golpean con látigos y la competencia verbal deviene en franca pelea. Esta performance masculina empieza en la mañana del martes de carnaval cuando varios de los performers, llevando tradicionales y coloridas vestimentas, sostienen el primero de varios encuentros en un caserío del norte de la isla. Los habitantes del lugar — desde niños de brazos hasta ancianos— se reúnen para animar a los participantes. Después de varios retos verbales y no verbales, los performers marchan al caserío próximo para «combatir» a sus rivales de allá. El público aumenta a medida que otros caseríos se van sumando y sigue a los performers por los caminos. La representación termina en el pueblo principal en horas de la tarde.

Nadie sabe con exactitud la fecha de inicio del Shakespeare Mas' (la gente de Carriacou cuenta que ya existía en tiempos de sus bisabuelos). Igualmente, nadie en Carriacou sabe a ciencia cierta por qué el texto de *Julio César*, y no otro de Shakespeare o de cualquier otro autor, fue escogido para ser recitado año tras año en el carnaval. Fayer and McMurray, por su parte, piensan que *Julio César* resulta particularmente idóneo debido a que sus estructuras retóricas permiten a los personajes intercambiar pasajes en forma de debate. En todo caso, sea cual fuere la razón formal, hay que convenir que el contenido de *Julio César* es más carnavalesco, en el sentido sacrificial de la palabra, que otras tragedias de Shakespeare. En realidad *Julio César* y «Sensamayá», o mejor, el Shakespeare Mas' y la pantomima de matar la culebra, tienen bastante en común: en ambos performances el viejo Rey/Dios es carnavalescamente sacrificado con propósitos regenerativos. Más aún, pienso que los latigazos que un *performer* le propina a otro cuando éste se equivoca al recitar un pasaje tienen un valor metafórico. En mi lectura, tales latigazos equivalen a las puñaladas asestadas por Bruto y compañía al decadente César. Quiero decir con esto que cada uno de los *performers* desempeña a la vez dos partes: la de Julio César y la de sus asesinos, la del chivo expiatorio y la de sus victimarios; cuando el *player* A se equivoca, se transforma en Julio César y recibe los golpes de B, y cuando B se equivoca, es A quien asesta los golpes. Esto se comprende mejor si se tiene en cuenta que la vestimenta de los *performers* incluye una corona (símbolo de prestigio y autoridad) y una falda interior de mujer (una prenda inferior). En realidad, el Shakespeare Mas' es una suerte de torneo eliminatorio entre posibles césares/conspiradores del cual emergerá el nuevo «rey» del carnaval, es decir, el Sagrado, cuya muerte regenerativa habrá de ocurrir cuando sea vencido por un contendiente más apto. Fayer y McMurray describen este proceso como sigue:

En cada localidad los performers pelean una serie de combates que ponen a prueba sus respectivas memorias y habilidades. Una vez que uno de ellos es reconocido como campeón, marcha con su gente a retar al

campeón del otro caserío. De nuevo se llevan a cabo ataques verbales y físicos, hasta que se declara un ganador, marchando la muchedumbre hacia la próxima localidad. Los distintos performances finalizan con la informal declaración del campeón del caserío ganador y nuevo Rey, Después la muchedumbre va hacia Hillsborough [el pueblo principal], donde se divierte recitando libremente líneas de Julio César y bebiendo grandes cantidades de cerveza y aguardiente (pp. 15-16).

A través de este *performance* sacrificial, en el que participa de una manera u otra la población entera de Carriacou, la colectividad sublima violencia a fin de preservar el orden social; a su vez, al matar al viejo Rey, la colectividad expresa sus deseos de alcanzar un futuro libre de desigualdades sociales, culturales y políticas.¹⁹ Como vemos, a pesar de su modesto tamaño, el carnaval de Carriacou no es nada desdeñable como *performance* caribeña.²⁰ Tanto es así que, en mi opinión, su calidad carnavalesca es comparable a la que exhiben simultáneamente los textos de Guillén, Walcott y Carpentier que hemos discutido. El carácter premoderno del Shakespeare Mas' no sólo queda establecido por su obvio propósito sacrificial sino además porque, como observan Fayer y McMurray, su *performance* tiene un costado africano que es claramente identificable. Por ejemplo, el tipo de movimientos rítmicos y pasos de baile de los *performers* durante los retos y recitaciones, el carácter patriarcal de la representación (al ser excluidas las mujeres, éstas no pueden ser «reinas», lo cual no se aviene con la ley británica y sí con la tradición africana), la participación de toda la colectividad, la importancia que tiene la memoria como prueba de competencia (la alta estima que disfruta el *griot* dentro de las aldeas africanas). A esto habría que añadir que la presumida y desafiante actitud de los *performers*, el color rojo que predomina en sus vestimentas, los pantalones abombachados, las capas y coronas, y la copiosa ingestión de bebidas alcohólicas, nos hace pensar en una posible influencia del orisha Changó, rey mítico de Oyó dentro de la cultura Yoruba, que se caracteriza — como ya hemos visto — por su naturaleza belicosa, su gusto por el alcohol y su preferencia por el rojo.

Por otra parte, la modernidad del Shakespeare Mas' queda evidenciada porque utiliza el texto de *Julio César* como fuente de autoridad. Además, su carácter confrontacional es indiscutible, y esto no sólo porque el *performance* se lleva a cabo a través de sucesivos «combates», sino también porque éste provee el espacio retórico para matar a César, el viejo gobernante, el amo blanco, el poder colonial, la educación colonial, Shakespeare, *La tempestad*, de nuevo Próspero y Calibán, *Capitalism and Slavery*, Marcus Garvey, *West Indies, Ltd*, Aimé Césaire, «Sin esclavos no hay azúcar», «*There ain't no black in the Union Jack*», *who is who y who is not*, y muchas otras cosas que vienen a la mente.

Claro, no podría decirse del Shakespeare Mas' que es una *performance* posmoderno consciente de sí mismo. Sí podría decirse, sin embargo, que éste exhibe algunos sorprendentes rasgos de posmodernidad. Por ejemplo:

La impresión inicial de que la escena es un diálogo entre dos performers, y que este diálogo está unido a los textos de Shakespeare es falsa. Los intercambios verbales no siguen la trama de Shakespeare ni se relacionan temáticamente. Más aún, los performers no se limitan en sus parlamentos a un solo personaje, sino que toman las líneas que corresponden a dos o más personajes en el original. Las recitaciones de pasajes extensos no son realizadas para llenar algún requisito cuantitativo o numérico arreglado previamente [...] Sólo ocasionalmente un performer asume la identidad de alguno de los personajes cuyas líneas recita [...] Los intercambios verbales se hacen en el inglés de Shakespeare, pero la entrega de la mayoría de los pasajes es difícil si no imposible de comprender [...] Incluso en esta versión acriollada (o quizás gracias a ella), las recitaciones tienen una belleza única, o «dulzura», como uno de los participantes asegura (pp. 22-25).

En resumen, si bien los *players* recitan una obra histórica, su recitación es fragmentaria y temporalmente dislocada, es decir, anti-histórica, lo cual acerca esta *performance* a la de Carpentier en *Concierto barroco*. Además, el hecho de que las recitaciones no guarden ningún tipo de relación entre sí nos hace recordar «La Quincalla del Ñato» de Guillén, o bien la

clasificación de perros chinos inventada por Borges (ver Capítulo 3). Por otra parte, hay ocasiones en que los participantes añaden palabras suyas —a veces vulgares— al texto de Shakespeare. Fayer y McMurray citan un caso donde, ganado por la vivacidad del combate, uno de los *performers* usó la palabra *fuck* (coger, joder), la cual fue alegremente reconocida por la concurrencia: «¡No hay palabras *fuck* en Shakespeare!» (pp. 17-18).

Bueno, entonces ¿qué persigue la colectividad de Carriacou con el Shakespeare Mas? Pensando en términos caribeños, yo diría que «bailar» el lenguaje de *Julio César*. El *performance* parece estar más relacionado con el ritmo y la entonación que las líneas recitadas adoptan en el dialecto local, que con la representación dramática de *Julio César* propiamente dicha. Quizás, como ocurre con los *griots*, sea precisamente el ritmo (su potencial mnemotécnico) lo que sirva de base a los participantes para recordar las clásicas líneas de Shakespeare. En esta suerte de coreografía, quizás ya ritualizada en la memoria colectiva, olvidar una palabra equivale a un tropezón; una línea, a una caída: entonces el latigazo y la carcajada.

Así, la violencia sociocultural que proviene de la vieja plantación, al ser procesada por la máquina del carnaval, ha sido convertida en un espejo travestista que refleja a la vez lo trágico y lo cómico, lo sagrado y lo profano, lo histórico y lo poético, Próspero y Calibán, la muerte y la resurrección, en fin, el signo bifurcado de Sensemayá.

PARTE V
LOS RITMOS

12

LA MÚSICA COMO PROYECTO NACIONAL

Es cierto que el arte y la literatura del Caribe han dado al mundo magníficas muestras. Pero también es cierto que las más importantes expresiones culturales de la región son la música y la danza. Es natural, la mejor expresión de lo Caribeño es exhibicionista, densa, excesiva y transgresora, y no hay nada en el mundo que tenga la capacidad de mostrar estas propiedades como el cuerpo humano o el carnaval, esa abigarrada aglomeración de cuerpos travestistas en movimiento, la metáfora más plena que hallo para imaginarme lo Caribeño.

En cualquier caso, ya vimos que muestras musicales y danzarias criollas, formadas por el *interplay* de componentes europeos y africanos, llegaron a España a partir de la segunda mitad del siglo XVI, donde fueron comentadas por Lope de Vega, Cervantes, Quevedo y otros escritores y poetas del Renacimiento español. Naturalmente, su potencial de generar transgresión no pasó inadvertido, y fueron prohibidas una y otra vez por la Inquisición. En adelante, como sabemos, estas muestras fueron descritas por numerosos viajeros. En sus observaciones casi todos coincidieron en varios puntos: la importancia de la percusión, la variedad de tambores, la complejidad de los ritmos, la agresividad sexual de los bailes, el carácter antifonal de los cantos, la participación de blancos y negros de distintas clases sociales, y la naturaleza pública y colectiva de dichas expresiones.

Considerando que tales observaciones se han mantenido a través del tiempo como constantes, podemos aceptarlas en calidad de definición siempre y cuando adoptemos la mirada del viajero, es decir, la mirada de *allá*. Si nos colocáramos *acá*, nos interesaría más comentar la raíz ritual y el poder de conjurar violencia social que tiene la música popular. A propósito de esto, me gustaría citar una vez más a Fernando Ortiz, concretamente algunas líneas de su discurso titulado «La solidaridad patriótica», pronunciado en 1911 en la distribución de premios de los estudiantes de las escuelas públicas de La Habana.¹

Después de ofrecer en dicho discurso una serie de ejemplos didácticos que mostraban las ventajas de vivir dentro de una sociedad cohesionada, Ortiz defiende la idea de «una fusión de todas las razas» al tiempo que advierte que la división racial, causada históricamente por la plantación esclavista, «es motivo de honda y de fuerte desintegración de las fuerzas sociales que deben integrar nuestra patria y nuestra nacionalidad» (p. 120).²

Claro, no soy el primero en reparar en estas palabras de Ortiz. Y precisamente porque mis comentarios poco añadirían a los ya hechos, dirijo mi atención a otra parte de su discurso que ha pasado injustificadamente inadvertida. Digo esto porque la discriminación del negro que lamenta Ortiz al principio de su charla encuentra una singular vía de solución más adelante, y tal remedio es la enseñanza de la música, en particular el cultivo de la música popular. ¿Por qué? Porque ésta proveía un espacio sociocultural que, al ser compartido por todo el pueblo, contribuía a disminuir las tensiones raciales y, por ende, ofrecía un camino para alcanzar un nivel más alto de consolidación nacional. Su discurso termina con el siguiente párrafo, lleno de resonancias proféticas:

Porque ella [la música popular] es algo más que la voz del arte, es la voz de todo un pueblo, el alma común de las generaciones. Fortifiquemos, pues, la enseñanza de las emociones musicales y de las músicas de los pueblos, que dondequiera que canten los pueblos, cantarán las patrias, y dondequiera que las patrias canten, sus cánticos y sus voces nos hablarán de grandezas, de fraternidad, de progreso, de trabajo y amor (p. 124).

Si algunos de los estudiantes de música presentes en el acto hicieron tuyas las palabras de Ortiz, jamás se llegará a saber. Lo cierto es que, diez años después, Cuba había de experimentar una verdadera revolución musical que, iniciándose con la popularización del son, continuaría con la de la rumba y la conga, el bolero, el mambo, el chachachá y otros ritmos. Esta época de auge musical, donde proliferaron orquestas y conjuntos, intérpretes y grabaciones, comparsas y cabarets, marcaría en adelante la idiosincrasia del cubano. Hay que concluir que, desde entonces acá, la expresión cultural que mejor define lo cubano es la música y el baile. No es casual que en el cine de los años 30 y 40 abunden versiones hollywoodenses de congas de salón, ni que Marlon Brando baile un mambo a lo Pérez Prado en *Guys and Dolls*, ni que Nat King Cole se haya atrevido a grabar el chachachá *El bodeguero* en español, ni que los intérpretes de jazz gusten de incluir en sus improvisaciones las once primeras notas de *El manisero* («Si te quieres por el pico divertir»). Para muchos extranjeros lo cubano es sobre todo música, baile, tambor, ritmo. Por supuesto que se trata de un estereotipo. Pero soy de los que piensa que todo estereotipo tiene su razón de ser. Además, no hay que olvidar que entre los cubanos mismos, cuando alguien se muere, se dice «cantó *El manisero*», y cuando una persona no sirve para nada, se dice de ella que «ni canta, ni baila ni come fruta». Entre los cubanos —en realidad entre todos los caribeños, sólo que en este capítulo me limitaré a analizar lo ocurrido en Cuba— el no saber bailar, o cantar, o no poder llevar el ritmo con los pies, es un defecto tan censurado como la cicatería y el mal aliento.

El folklore local da cuenta de un rumbero de fama, Papá Montero, a quien se le vio bailar después de muerto —suceso al cual tal vez se deba la guaracha titulada *El muerto se fue de rumba*. Así, que un muerto baile antes de ser enterrado, cae dentro del reino cubano de lo posible. Después de todo, en el espiritismo criollo es común que las presencias del más allá se manifiesten a través del baile, lo cual, bien mirado, no tiene nada de extraño si se tiene en cuenta que las deidades de la santería —Elegua, Ochún, Changó, Yemayá, Ogún, Oyá, Babalú Ayé— también descienden a la tierra bailando sus ritmos preferidos.

Habría que aclarar, sin embargo, que no toda la música cubana ha disfrutado del mismo grado de popularidad. Hay todo un folklore campesino

traído de España que apenas es conocido fuera de la isla. Inevitablemente surge la pregunta: ¿Por qué ese folklore —llamado «guajiro» en Cuba— no captó el interés del mundo? No encuentro mejor respuesta que la que da Alejo Carpentier.³

El guajiro ciñe su invención poética a un patrón melódico tradicional, que hunde sus raíces en el romance hispánico, traído a la isla por los primeros colonizadores. Cuando el guajiro cubano canta, observa un tipo de melodía heredado, con la mayor fidelidad posible [...] Muy poeta, el guajiro cubano no es músico. No crea melodías. En toda la isla, canta sus décimas sobre diez o doce patrones fijos, muy semejantes unos a otros, cuyas fuentes primeras pueden hallarse en cualquier romancero tradicional de Extremadura. En la música mestiza y negra, en cambio, si el interés de las letras suele ser muy escaso, la materia sonora es de una riqueza increíble. Por ello se regresa siempre, tarde o temprano, a uno de sus géneros o ritmos, cuando se pretende hacer obra de expresión nacional (pp. 303-304).

En resumen, la música que ayudó a construir la nacionalidad cubana, tal como ésta se expresa hoy, fue la negra y la mulata, es decir, música obviamente africanizada en mayor o menor grado.

A BAILAR EL SON

Debe quedar claro que la Cuba moderna no nació el 20 de mayo de 1902, cuando la bandera de los Estados Unidos fue arriada en los edificios oficiales. El siglo XX cubano comenzó dos décadas después, cuando la música del son, recorriendo la isla de oriente a occidente, tomó La Habana por asalto, enlazando a toda Cuba a través de las bocinas de las victrolas y de los primeros aparatos de radio. Habría que concluir que, sin los adelantos tecnológicos que sobrevinieron después de la Primera Guerra Mundial, en particular aquellos que generaron las industrias de la radio, de las grabaciones y del cine, el son no hubiera conquistado La Habana con la rapidez y la profundidad que lo hizo. Fue la modernidad, por paradójico que esto parezca, lo que contribuyó a la rápida popularización del son y otros

ritmos africanizados. Piénsese que la Victrola y la radio hicieron posible que las composiciones, voces y ritmos de los negros se escucharan y se bailaran en los hogares de los blancos. Algo semejante ocurrió con el cine, pues era costumbre que las salas de cine presentaran las películas mudas con música viva, y más tarde, al llegar el cine hablado, con un show de variedades musicales. Gracias a su música y a los nuevos adelantos, el negro encontró un espacio de convivencia junto al blanco; un espacio donde en lugar de marginarse, se le reconocía y se le aplaudía, se le buscaba y pagaba para tocar en las fiestas privadas, teatros, salones de baile y cabarets; más aún, se le contrataba como artista para que fuera a grabar a París o a Nueva York. Al recordar el súbito impacto del son, dice Ortiz: «Los primeros sones en La Habana significaron un despertar nacionalista y democrático, en la música y en los instrumentos. Fue una conquista, una reivindicación del arte popular».⁴

Claro que no voy a explicar qué cosa es el son. Hay ciertas músicas que, por entrañables, son indefinibles. El son es una de ellas; las raíces de su árbol genealógico son tan largas y enmarañadas que no vale la pena seguir las a través de los mares y caminos del mundo. Como dice Natalio Galán, «Un breve motivo rítmico obsesionante... encierra un misterio de siglos».⁵ Así las cosas, hablemos sólo de sus logros, pues fue la música del son, la música mulata del son, la música polirrítmica del son (cada instrumento siguiendo una línea rítmica independiente), la música cantada y coreada del son, y sobre todo su flexible estructura que permitía a los bailarines moverse, contonearse, girar, alejarse y estrecharse por tiempo indefinido, lo que empezó a construir la nueva cultura nacional, la cultura blanquinegra.

No obstante, habría que agregar que tal conquista, si bien efectiva e irreversible, había sido el resultado de una larga contienda sociocultural. Los prejuicios contra todo aquello que sonara a «música de color» siempre habían sido enormes. Basta recordar que en 1884 se prohibió definitivamente la fiesta afrocubana del Día de Reyes; que en 1900, bajo el gobierno de ocupación de los Estados Unidos, la alcaldía de La Habana prohibió «el uso de tambores de origen africano en toda clase de reuniones, ya se celebren éstas en la vía pública como en el interior de los edificios»;

que en 1903 quedó prohibida la sociedad Abakuá, con lo cual quedaron reducidos a la clandestinidad sus tambores y diablitos; que en 1913, al infiltrar las comparsas de negros los desfiles de carnaval, aquéllas habían sido suprimidas; que en 1922 una resolución del Secretario de Gobernación prohibía las fiestas y bailes ceremoniales de las creencias afrocubanas en toda la isla, «especialmente el llamado ‘Bembé’, y cualesquiera otras ceremonias que, pugnano con la cultura y la civilización de un pueblo, están señaladas como símbolo de barbarie y perturbadoras del orden social».⁶

El son mismo había sido objeto de discriminación, oponiéndosele la música del jazz-band —sobre todo el fox-trot— como bailes más apropiados para los blancos. Es revelador el título de una pieza para piano de 1924: *Mi mamá no quiere que yo baile el son*.

¿Por qué este honor le correspondió al son y no a los géneros de la conga, la rumba o el danzón? Porque la conga es música colectiva, música callejera, música de carnaval, de alegrías populares y de campañas políticas. El paso básico de la conga no es sólo un paso de baile; es el llamado «arrollao», paso de baile y de marcha a la vez. La conga verdadera requiere centenares de participantes, incluyendo gentes en las aceras, azoteas, portales, ventanas y balcones. Su carácter desaforado, como vimos, la hizo fácil víctima de prohibiciones municipales. Aun en su variedad de salón —los bailarines tomados por la cintura serpenteando por entre las mesas del cabaret o a través de las escaleras y aposentos de la residencia (o del Ospedale della Pietà)— la conga es multitudinaria, irrevocable, excluyente; por lo general sólo se toca para terminar una fiesta. ¿Y la rumba? Porque es todo lo contrario: baile de rueda cerrado, de estricta percusión y canto desnudo; baile erótico, pantomímico o acrobático, pero siempre baile de virtuosos —una conversación íntima entre una pareja, o un hombre solo, y el repiqueteo del quinto. Además, todos los tipos de rumba pueden clasificarse como esencialmente negros, y lo que se precisaba para ganar el interés de un público racialmente dividido era un género mulato. ¿El danzón? Demasiado almidonado, demasiado piano, violín y flauta; en resumen, demasiado chapado a la antigua, demasiado al estilo de la década de 1870, años en que inició su ascensión. El son, sin embargo, si bien ya existente como todos estos géneros, marcaba el ritmo que reclamaban los tiempos. Su

popularización hizo que transformara otros géneros (el danzón, la guajira, el bolero, la guaracha); fue el predecesor del mambo y del chachachá; fue la sustancia de la salsa y el material del Latin Jazz. Más aún, al contribuir al acercamiento de negros y blancos, preparó el camino para que una multitud de componentes culturales fuertemente africanizados —los complejos ámbitos del abakuá, la santería, el palo monte— avanzaran lenta pero sostenidamente hacia los primeros planos de la cultura nacional.

Un minuto de música para recordar a los grandes soneros de los años 20: el Trío Matamoros («Mamá yo quiero saber de dónde son los cantantes»), Abelardo Barroso y el Sexteto Habanero («A la loma de Belén, de Belén nos vamos»), Ignacio Piñeiro y el Sexteto Nacional («Salí de fiesta una noche aventurera» —tema, por cierto, tomado por Gershwin para su lamentable *Cuban Overture*).

LO AFROCUBANO SE HACE CUBANO

Súbitamente, la joven intelligentsia cubana que se definía como blanca empezó a mirar a los negros de una nueva manera. Esta manera no es fácil de explicar hoy, setenta años después. A juzgar por los textos de la época, yo diría que, además de las positivas consecuencias que tuvo la popularización del son, influyeron en esta nueva mirada un conjunto de razones: el importante rol desempeñado por los negros en la Guerra de 1895, la búsqueda de una forma más democrática de nacionalismo, curiosidad antropológica, preocupación sociológica, el auge de lo Africano en el mundo, e incluso un soplo de utopismo político y social inspirado por la Revolución Mexicana y la Revolución Rusa, todo lo cual demandaba un cambio en la representación etnológica de lo Cubano; esto es, los jóvenes intelectuales comenzaron a comprender que la cultura del país era «blanquinegra» (adjetivo de Ortiz), y que lo que hasta entonces se tenía por «cosas de negros», por cultura bárbara propia del «hampa afrocubana», era tan auténticamente criollo como la Virgen de la Caridad del Cobre. De este error de apreciación —inspirado la mayoría de las veces por el racismo, otras por desconocimiento, y casi siempre por ambos motivos— no se había salvado ni el propio Ortiz. Sólo que su fino instinto social lo había hecho

transitar de las prejuicidas observaciones criminológicas de *Los negros brujos* (1906) hasta las compasivas páginas de *Los negros esclavos* (1916), iniciando la década de 1920 con las primeras investigaciones serias sobre la historia y el folclore de los negros cubanos —*Los cabildos afrocubanos* (1921), *Glosario de afronegrismos* (1924), *La fiesta afrocubana del «Día de Reyes»* (1925). Así, después de cuatro siglos de esclavitud y veinte años de violencia republicana, el negro —casi la tercera parte de la población total— se revelaba como depositario de una zona inexplorada de lo Cubano. Fue esta inquietud, sociológica y artística a la vez, la que impulsó a compositores como Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla a llevar los ritmos de la música negra y mulata a las orquestas sinfónicas.

Entre las obras de Roldán, merecen destacarse su *Obertura sobre temas cubanos* (1925), que incluyó por primera vez instrumentos afrocubanos en una partitura de música sinfónica; le siguen los *Tres pequeños poemas* (1926), que habrían de ser interpretados por la Orquesta Sinfónica de Cleveland; dos años después, compone *A Changó*, y sobre todo *La rebambaramba*, ballet sobre un asunto de Carpentier que, basándose en una pintura del siglo XIX sobre la fiesta del Día de Reyes, presenta el desfile sucesivo de tres comparsas, una lucumí (yoruba), otra que interpreta la pantomima de la Culebra (bantú) y otra de diablitos ñañigos (efik). Al interés de Roldán en la música negra y mulata siguió inmediatamente el de García Caturla. Entre sus primeras composiciones para orquesta figuran un *Son en do menor*, *Tres danzas cubanas* y una excelente *Rumba*, todas de 1927. En 1929, mientras Roldán estrena en La Habana el ballet *El milagro de Anaquillé*, García Caturla estrena en París *Bembé* —para maderas, metales, piano y percusión— y sus *Dos poemas afrocubanos*. La pasión por integrar el mundo del negro a la cultura nacional también había llegado a los escenarios del teatro lírico. En 1921 José Mauri, un precursor, estrenaba en La Habana su ópera *La esclava*, cuya música, apoyándose en lo popular, incluía géneros como la habanera, la criolla, el danzón, la rumba, e incluso un *leit motiv* afrocubano. En 1927 se inicia el teatro musical cubano con *La niña Kita o La Habana de 1830*, zarzuela de Ernesto Lecuona y Eliseo Grenet, donde Rita Montaner hace furor al cantar, de este último, el tango congo *Mama Inés*. Un año después, cuando la cantante partía para grabar en

Nueva York, Moisés Simons le entrega la música de un son pregón de ritmo pegajoso; se trataba de *El manisero*, que lanzado y grabado en el Nueva York de 1930 por Don Azpiazu y su Orquesta Havana Casino, habría de ser uno de los mayores éxitos internacionales de la música popular cubana.⁷

A finales de la década de 1920 se produce un hecho de extraordinaria significación cultural: la corriente afrocubana desborda el cauce de la música e invade los dominios de la literatura y el arte. Los primeros poemas negristas escritos por cubanos aparecen en 1928: «La rumba», de José Z. Tallet, y «Bailadora de rumba», de Ramón Guirao. La influyente *Revista de Avance* publica «Elegía de María Belén Chacón», de Emilio Ballagas, y *Liturgia*, de Alejo Carpentier. Acompañando a la nueva poesía, suelen aparecer las ilustraciones de tema negrista, entre otras, los dibujos firmados por Jaime Valls y Antonio Gattorno. Pero la poesía negrista no adquiere verdadera fuerzas hasta abril de 1930, fecha en que Nicolás Guillén publica los ocho poemas de *Motivos de son*: «Negro bembón», «Mi chiquita», «Búcate plata», «Sigue», «Ayé me dijeron negro», «Tú no sabe inglés», «Si tú supiera» y «Mulata». De entrada, los poemas de Guillén diferían de los compuestos por Tallet, Ballagas, Guirao y Carpentier —todos ellos blancos—, que habían mirado al negro mirándolo desde afuera. Es con Guillén que el negro entra en las letras nacionales hablando de sí mismo, de sus sueños, de su sexualidad, de su situación marginal; más aún, es con Guillén que la manera de hablar del negro, sin que esto suponga crítica o burla, se instala en la poesía cubana (ver Capítulo 3).

La conexión del son (su ritmo, sus instrumentos, sus temas, su lenguaje callejero) con los poemas de Guillén es incuestionable:

La influencia más señalada en Los motivos (al menos para mí) —dice Guillén en una entrevista— es la del Sexteto Habanero y el Trío Matamoros. Recuerde que luego fueron personajes de mis poemas la Mujer de Antonio y Papá Montero [...] Yo creo que ellos hicieron volver los ojos de la crítica oficial hacia un fenómeno no considerado hasta entonces importante, o mejor dicho, existente; el papel del negro en la cultura nacional.

Los poemas de Guillén habrían de ser llevados tanto a la música popular como a la sinfónica en el plazo de unos pocos años. Rita Montaner lanzó *Negro bembón* y *Quirino con su tres*, e Ignacio Villa (conocido por Bola de Nieve), *Tu no sabe inglés*, *Mi chiquita* y *Mulata*; Eliseo Grenet le pondría música a *Sóngoro cosongo*. Por su parte, Amadeo Roldán compuso *Curujey* (1931), para coro, dos pianos y percusión, y una suite (también titulada *Motivos de son*) para voz y once instrumentos, y García Caturla, *Bito Manué* (1930), para voz y piano, así como *Sabás* (1931), *Mulata* (1933) y *Yambambó* (1933). En una carta dirigida a Guillén, dice García Caturla:

[U]sted no me necesita y yo lo necesito a usted, ya que en nuestra patria abundan tan poco los poetas incorporados al afrocubanismo: que tanto en música como en arte nuestro en general, lo considero y seguiré considerando como la parte más poderosa y rica de las fuentes de producción.

El mismo punto de vista parecen sostener los compositores que trabajaban para el nuevo teatro musical. Si bien sus zarzuelas se inspiraron en los diversos géneros de la música popular, las obras que alcanzaron mayor éxito fueron aquéllas en las que predominaban tanto los ritmos de la música negra y mulata como los asuntos y personajes que se referían a la problemática racial del país. En 1928, siguiendo el éxito de *Niña Rita*, Lecuona estrena *El cafetal*, para muchos su mejor zarzuela. A continuación vienen, también de Lecuona, *María la O* (1930), que disfrutó de gran popularidad, y *Rosa la China* (1932); de Gonzalo Roig, su famosa *Cecilia Valdés* (1932), basada en la novela de Cirilo Villaverde; de Rodrigó Prats, *María Belén Chacón* (1934) y *Amalia Batista* (1936).

En la esfera del arte, la corriente nacionalista que inicia Víctor Manuel a finales de la década de 1920, incluye también la imagen del negro, por ejemplo, *La negrita*, *Frutas tropicales*, y hasta cierto punto su famosa *Gitana tropical*, de 1929, que muestra a una madona de raza mezclada que habría de repetirse una y otra vez en su obra. Mucho más adelante, en 1940, habría de pintar *Carnaval*, su cuadro más comprometido con lo afrocubano, donde bajo un cielo nocturno unos bailarines negros observan las contorsiones de un diablito ñáñigo. Pero en los 20 el pintor que más obsesivamente se acerca al negrismo es Eduardo Abela, que entre 1926 y 1928, en París, pinta *La comparsa*, *La casa de María la O*, *Los funerales de Papá Montero*, y sobre todo, *El triunfo de la rumba* y *El gallo místico*, quizá sus mejores obras de tema afrocubano. En este último cuadro Abela introduce el tema del sacrificio ceremonial, uniendo el vigor de lo primitivo con el misterio de lo extático. Por otra parte, el escultor Teodoro Ramos Blanco se da a conocer mundialmente en la Feria de Sevilla (1929), donde gana la medalla de oro. Sus estatuas, bustos y tallas en madera, referidas siempre a gentes de su raza (Antonio Maceo, Mariana Grajales, Alexandre Pétion, Langston Hughes), se caracterizan por acentuar los rasgos negroides de sus modelos, lo cual habla de su orgullo racial.

En 1931 Guillén publica un segundo libro, *Sóngoro cosongo*, y tres años más tarde aparece *West Indies, Ltd.*, con cuyo poema central desborda el

ámbito insular y se conecta con la problemática socioeconómica del Caribe. Si bien con estos libros Guillén cierra su época negrista, el movimiento se prolonga en Cuba hasta los finales de la década de 1930. En 1934, cuando Ballagas publica su excelente *Cuaderno de poesía negra*, ya se han sumado al negrismo otros poetas negros. Finalmente, en 1938 Guirao publica su *Orbita de la poesía afro-cubana: 1928-1937*, cerrando con este libro la época de auge de este movimiento poético en Cuba.

No obstante, la producción de esos años no fue olvidada. Recitadores como Eusebia Cosme y Luis Carbonell, y cantantes como Bola de Nieve, contribuyeron a mantenerla viva a través de continuos recitales y grabaciones. Puede asegurarse que entre todos los tipos de poesía que se ha cultivado en Cuba, la poesía negrista o afrocubana ha sido la que ha alcanzado mayor popularidad y la que ha dado que hablar más a la crítica. Pero, sobre todo, la feliz confluencia del son y la rumba, de la música de Roldán y de García Caturla, de las zarzuelas de Lecuona y de Roig, de los dibujos de Gattorno y de Valls, de las obras de Abela y de Ramos Blanco, y de la poesía de Guillén y de Ballagas, hizo que el ritmo, la imagen, la cultura y el lenguaje del negro comenzaran a ser aceptados como partes integrantes de la Cubanidad.

En 1934, al presentar a Eusebia Cosme en un recital auspiciado por la más exclusiva institución femenina de La Habana, dice Ortiz:

Hasta estos tiempos que corren, un acto como éste habría sido imposible: una mulatica sandunguera ante una sociedad cultísima y femenina, recitando con arte versos mulatos que dicen las cosas que pasan y emocionan en las capas amalgamadas de la sociedad cubana. Hasta hace pocos años, ni los mulatos tenían aun versos suyos, a pesar de la genialidad con que habían ya creado poesía blanca; ni los blancos creían que aquí pudiera haber otras formas literarias interpretativas [...] que aquellas formas creadas y consagradas por ellos mismos [...] Esta actitud ha cambiado ya, al menos en la parte más ampliamente comprensiva de la mentalidad criolla.

Pero el negrismo literario no se limitó a la poesía; están los cuentos de Lino Novás Calvo, Rómulo Lachatañeré y Lydia Cabrera, entre otros; también la novela *¡Ecue-Yamba-0!* (1933), en la que, como vimos, Carpentier intentó documentar antropológicamente la trágica vida de Menegildo Cué, un personaje ñáñigo. El mérito de estos narradores consiste en haber iniciado una temática donde los personajes negros, abandonando los contextos históricos de la novela antiesclavista, se instalan en el presente—como los de Guillén— y nos hablan de sí mismos desde su propia cultura. En 1932, por ejemplo, Novás Calvo publica en *La Revista de Occidente* su cuento «La luna de los ñáñigos», cuyo asunto transcurre en un solar de La Habana bajo un clima de divisiones raciales, realismo mágico y rituales afrocubanos. Lachatañeré, en su *¡Oh, mío Yemayá!* (1938), reescribe veintiún patakies o leyendas yorubas, utilizadas en los rituales adivinatorios de la santería, transformándolas en textos literarios. Lydia Cabrera, por su parte, tras beber en el folklore oral, da comienzo a su prolífica carrera de escritora y de investigadora con sus *Cuentos negros de Cuba*, publicados en París en 1936. La edición en español de este extraordinario libro aparece en 1940, un año auspicioso para Cuba, pues es el año de puesta en vigor de una nueva Constitución. Entre las mejoras sociales y políticas que ésta establecía, figuraban la prohibición de la discriminación racial y la libertad de cultos. No hay duda de que las demandas de la población de color, la cual había participado en el proceso constitucional, contribuyeron a estas libertades. Pero también contribuyó la popularización de la cultura afrocubana.

La década de 1940 puede verse en Cuba como un período de consolidación nacional. Es cierto que, a pesar de la nueva Constitución, el negro continuó siendo víctima de la segregación racial, pero no en la esfera pública, no en la manera abierta y generalizada de los años anteriores. Los tiempos habían cambiado, y ya muchos apreciaban el rol cultural del negro en la integración de la nación.

Los primeros años de la década le pertenecen a la pintura. Una segunda generación de artistas, unida a la anterior, dará forma y color a lo que hoy

podría llamarse la época dorada de la pintura cubana. Wifredo Lam, huyendo de la ocupación alemana de Francia, regresa a Cuba en 1941. Allí traba una estrecha amistad con Lydia Cabrera y Alejo Carpentier, y retoma sus viejas raíces culturales dándole a su temática un giro decisivamente afrocubano. Sus pinturas de 1942 y 1943, expuestas en Nueva York un año después, incluyen además de su famosa *Jungla*, *La Sombre Malembo*, *Anamu*, *Eggue Orissa*, *L'Herbe des Dieux*, *Mofumbe*, y *L'Enchanteur*, entre otras. Refiriéndose a su trabajo de esos años, dice Lam:

Quería pintar el drama del alma negra, la belleza del arte plástico del negro. De esta manera yo podía actuar como el Caballo de Troya, dejando salir de sus entrañas figuras alucinantes con el poder de sorprender, de enturbiar los sueños de los explotadores. Sabía que corría el riesgo de no ser comprendido [...] Pero la pintura verdadera tiene el poder de poner la imaginación a trabajar aunque ello requiera tiempo.

En los años 40, sus años más creativos, Lam pintó altares de santería, orishas, diablitos, chicherekúes, cuartos fambá, carnavales negros y otras *Junglas*; tomó del cubismo, del surrealismo, de África, de la santería, de las teorías de Jung y de la naturaleza cubana, para conformar un arte donde la vigorosa presencia del mito legitimaba la idea política y social. Además, durante los diez años que vivió en La Habana, contribuyó a mantener vivo el arte afrocubano participando en exposiciones locales, fundando asociaciones profesionales, ilustrando libros y revistas. De ese período son *Cortadores de caña* y *Danza afro-cubana*, de Mario Carreño; *Músicos*, y toda una serie de *cuartos fambá*, de Luis Martínez Pedro; *El árbol de caoba en el jardín*, de Carlos Enríquez, la serie de *Brujos* de René Portocarrero, así como la obra afrocubana de Roberto Diago.

En el período se publican dos obras de gran calado: el *Contrapunteo* de Ortiz y *La música en Cuba* de Carpentier. En el primero, Ortiz introduce su novedoso concepto de «transculturación», mediante el cual explica la formación de la cultura cubana como el aporte de gentes desarraigadas, principalmente europeos y africanos, que a través de un complejo proceso pierden y adquieren componentes culturales. En el segundo, Carpentier ofrece una fascinante historia de la música cubana, documentando la relevancia de las influencias africanas, particularmente en lo que toca a su naturaleza polirrítmica.

Hacia finales de la década la música popular entra en un período de renovación. Los hermanos Orestes e Israel López (más conocido por Cachao), ambos compositores y arreglistas de la orquesta de Antonio Arcaño, transforman el danzón añadiéndole una nueva parte sincopada a la que llaman «mambo». Poco después, Dámaso Pérez Prado usa el mismo término para denominar una serie de ritmos sincopados que, basados en la experiencia de los músicos de Arcaño, estaban concebidos con la idea de ser tocados por una gran orquesta de jazz-band con cantantes y una sección de percusión cubana. Ya por entonces otros ritmos afrocubanos habían entrado en Estados Unidos. Varios cubanos, entre ellos Machito (Frank Grillo), fundan sus bandas en Nueva York y en Los Ángeles. La banda de

Stan Kenton graba *El manisero* en 1947, y en ese mismo año comienza la colaboración del percusionista Chano Pozo con Dizzy Gillespie, de la cual resultan las legendarias grabaciones de *Manteca*, *Tin Tin Deo*, *Cubana Be*, *Cubana Bop* y otros números. Machito toca con Stan Kenton, Charlie Parker, Dexter Gordon, Stan Getz, Zoot Sims, Johnny Griffin, Lee Konitz, Howard McGhee y otras figuras del jazz, contribuyendo decisivamente a la creación de lo que hoy llamamos Latin Jazz.¹² Por otra parte, en Cuba, las regulaciones que prohibían los rituales afrocubanos ya han quedado sin efecto, y en los días en que se celebran las fiestas de la santería el batir de los tambores sagrados se escucha por todo el país. Sólo en La Habana se expiden dos mil permisos para celebrar el 7 de septiembre el bembé de la Caridad del Cobre-Ochún.

También se permite ya a las comparsas que participen en el carnaval, y aún me parece ver las farolas y banderas del Alacrán, los negros vestidos de blanco, con pañuelos rojos al cuello y sombreros de yarey, machete en mano, marchando por el Paseo del Prado al compás de la estruendosa música de la conga mientras simulan cortar caña, blandiendo el machete arriba y abajo, cantando su canto sobrio y orgulloso, «Oye cubano no te asustes cuando veas, al alacrán tumbando caña, son cosas de mi país, hermano»; o bien a los Dandies del barrio de Belén, vestidos de frac blanco, con chistera y con bastón, las negras con suntuosos trajes de tul rosado, de sombrero y abanico, cantando su conga inolvidable, «Siento un bombo mamita me está llamando, siento un bombo mamita me está llamando, sí, sí, son los Dandies», y por allá vienen las Jardineras, con sus cestos al brazo y regando flores, y los Marqueses del barrio de Atarés, los hombres con casaca y tricornio, las mujeres con pelucas a la Pompadour, concluyendo sus rápidos giros con una aparatosa reverencia, y más allá, cerrando el desfile, la comparsa de las Bolleras con el canto más pegajoso del carnaval, el canto que mejor representa la profecía de Ortiz, el canto que llama a las nuevas generaciones a concurrir al carnaval blanquinegro de la nación, «Adiós mamá, adiós papá, que yo me voy... con las Bolleras».

¿EXISTE UNA ESTÉTICA CARIBEÑA?

El editor de una enciclopedia de renombre me hace una pregunta: ¿Existe una estética caribeña?

Pienso que no podría responder con un simple sí, un no o un tal vez. Definir conceptos tales como «estética», «expresión estética», «experiencia estética», «artista» y «obra de arte» dentro de los contextos económicos y socioculturales del Caribe es demasiado problemático para aventurarse uno a dar una rápida respuesta. En primer lugar, dado el hecho de que los esfuerzos por diferenciar la región del resto del mundo han sido bastante recientes, los términos mencionados, que apuntan a una universalidad consistente con la filosofía de los siglos XVIII y XIX, son infrecuentes en el discurso caribeño. Dicho discurso, organizado ya bien entrado el siglo XX, suele referirse a conceptos más comprometidos con la política, la economía y la sociedad, como son los de «cultura», «expresión cultural», «identidad cultural» y otros. Más aún, tales conceptos aparecen asociados a palabras aún más reciente como «poscolonial», «criollidad» (*creolité*, *creolness*), «criollización», (*creolization*) y lo Caribeño o caribeñidad (*Caribbeanness*), los cuales reclaman para la región —al menos en lo que toca a este libro— una identidad cultural bifurcada, siempre proyectada entre un *acá* y un *allá* (galaxia, rizoma, manglar, anfibio), y una matriz socioeconómica anclada en el *black hole* de la plantación.

En segundo lugar, uno debe tener en cuenta que cualquiera que sea el método empleado para estudiar el área en su conjunto, los resultados finales

siempre serían objeto de controversia. Esto es así porque es imposible delinear con precisión los límites del Caribe. Si partimos de un criterio geográfico, dicha región estaría comprendida por las Antillas y por los territorios que bordean el mar Caribe, quedando entonces excluidos aquéllos que, como Belice, miran al Golfo de México, así como las Bahamas, las Turcas y Caicos, Barbados, Guyana, Cayena y Surinam, naciones que generalmente son consideradas caribeñas. Por otra parte, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá, que tomamos como naciones centroamericanas, quedarían incluidas como caribeñas, mientras que El Salvador no lo sería. De seguir un criterio socioeconómico —ya vimos— el Caribe se estudiaría en los términos de *societal area* o de *Plantation America*, es decir, las partes del continente americano donde la sociedad fue más o menos estructurada por la plantación esclavista. No obstante, de aceptarse este criterio, el Caribe incluiría una gran parte de los Estados Unidos y el Brasil, las regiones costeras de Colombia y Venezuela y la franja occidental de Ecuador y Perú, la cual mira al Pacífico.

Aun si este criterio fuera descartado y tomáramos tan sólo las Antillas, siempre tendríamos problemas. Por ejemplo, sería difícil negar que la salsa es un baile caribeño por el simple hecho de que nació en Nueva York. Quiero decir con esto que hay que prestar atención a las emigraciones de antillanos. Además de Nueva York, Miami y Los Ángeles, es posible nombrar una docena de ciudades norteamericanas con un gran número de habitantes antillanos, en su mayoría de origen hispánico. Huyendo de la miseria, la falta de oportunidades y la mala situación política, esta población exiliada construye allí, desde hace años, su propia cultura criolla, empezando por el llamado «spanglish» y terminando por vigorosas muestras del arte, la música y la literatura. Por otra parte, si fuéramos a optar por un criterio que identificara al antillano en términos de un nacionalismo común, constataríamos enseguida —como observara Moya Pons en el Capítulo 1— que gran parte de la población del archipiélago no se considera antillana en lo que toca a un sentimiento de pertenencia. Para la mayoría de los antillanos la región aparece fragmentada en bloques que se corresponden con los diferentes poderes coloniales que impusieron su dominio sobre el área, es decir, España, Francia, Inglaterra y Holanda, en lo fundamental.

Consecuentemente, el pluralismo lingüístico es también notable: además del español, francés, inglés y holandés, se hablan el hindi y el chino, así como diferentes formas dialectales criollas entre las que sobresalen el *créole* de Haití, el *dialect* de Jamaica y el papiamento. Tampoco podría hablarse de una consistencia étnica, pues si bien se puede decir que al archipiélago concurrieron gentes de cuatro continentes, su distribución es muy irregular. Como si fuera poco, la complejidad política de las Antillas es enorme. Según la *Enciclopedia Británica*, tenemos que República Dominicana es una «república multipartidista», Cuba es una «república unitaria socialista», Puerto Rico es un «estado libre asociado», Curazao es un territorio holandés no metropolitano», Martinica y Guadalupe son «departamentos franceses de ultramar», las Islas Vírgenes, un «territorio no incorporado de los Estados Unidos», y Dominica una «mancomunidad» cuya forma de gobierno es una «monarquía constitucional bajo la mancomunidad británica».

En resumen, dada la dificultad de establecer con claridad cuáles son las fronteras geográficas, socioeconómicas, étnicas y políticas de la región que llamamos caribeña o del Caribe, es natural que términos como «Caribe», «caribeño», «caribeñidad», «lo Caribeño», «*Antillanité*», «*Caribbeaness*» y otros, resulten problemáticos, aun en el caso de que lo aplicáramos en un estricto sentido cultural, como observara Mintz (ver Capítulo 1). Acaso esté de más repetir que, en mi opinión, todos estos términos deber ser vistos como inestables construcciones de plasma, en perpetua fluidez y cambio. Tanto es así, que si se le preguntara individualmente a los ya numerosos investigadores del Caribe que definieran geográfica y socioculturalmente el ámbito de lo Caribeño, podría darse por seguro que no se alcanzaría un acuerdo unánime.

Pero, además, la complejidad de lo Caribeño presenta al investigador un gran reto, ya que en el plano multidisciplinario sus dinámicas están conectadas a macrofactores tales como la conquista y la colonización europea, la historia de la economía transoceánica, la implementación del sistema de plantación, la importación de esclavos africanos, la contratación de mano de obra asiática, el mestizaje racial, el sincretismo cultural, la formación del sentimiento nacional, las luchas armadas y civiles por la

independencia, la influencia cultural de las grandes potencias, los procesos de modernización y globalización, y otros muchos factores.

LA CULTURA CARIBEÑA EN BUSCA DE SU DEFINICIÓN

Los primeros intentos relevantes de definir la cultura caribeña ocurrieron en los años 20 y 40. Todos ellos compartieron el deseo de destacar la importancia del legado africano en la región, particularmente en las Antillas. Estos esfuerzos estuvieron influidos por acontecimientos ocurridos en su mayoría fuera del archipiélago, entre ellos la moda del arte africano en Europa, la participación de tropas negras en el escenario europeo de la Primera Guerra Mundial, la publicación en París de la *Antología negra* de Blaise Cendrars y otras obras análogas, las ideas de Leo Frobenius y Oswald Spengler, el surgimiento del nacionalismo negro en los Estados Unidos, las obras de los autores del llamado Harlem Renaissance, la agenda pan-africanista de Marcus Garvey, el impacto del jazz y de ciertas piezas de Debussy, Ravel, Stravinsky y Gershwin, y la influencia del surrealismo.

En las Antillas, donde la población predominante siempre ha sido negra y mulata, la mirada hacia África tuvo resultados prácticos. Primero, ayudó a liberar al negro de sus sentimientos de desarraigo y de inferioridad cultural, proporcionándole una patria etnológica al otro lado del océano (la doctrina de Garvey conocida como *Back to Africa*). En segundo término, el sentimiento de orgullo cultural contribuyó a que las masas negras despertaran de la pasividad social y política que exigía el dominio colonial (el movimiento literario de la *Négritude*, organizado por los poetas Césaire y Senghor); o bien, en el caso de Haití, ayudó a reinterpretar la cultura nacional, exaltando las viejas tradiciones conservadas dentro del campesinado (los escritos de Jean Price-Mars); más aún, en las Antillas hispánicas, donde una minoría negra era objeto de discriminación, la conciencia africanista sirvió para organizar una nueva forma de nacionalismo —sobre todo en Cuba— que buscaba colocar a blancos, negros y mulatos por igual dentro del espacio colectivo de la nación (el afrocubanismo de Fernando Ortiz, el ritmo del son, el arte afrocubano, la

poesía negrista de Nicolás Guillén, Luis Palés Matos, Manuel del Cabral y otros). En los años 50 y 60, al pasar los discursos humanísticos a través de la época de la descolonización del mundo, el surgimiento de nuevas formas de nacionalismo, el triunfo de la Revolución Cubana y el análisis estructuralista, fue lugar común definir la cultura caribeña en términos de oposiciones binarias tales como cultura dominante/cultura dominada, cultura popular/cultura elitista, cultura del colonizador/cultura del colonizado, cultura soberana/cultura dependiente, cultura imperialista/cultura socialista, etc. (la gran figura de esta época es Franz Fanon).

Vistos desde la perspectiva actual, estos intentos de definir la cultura del Caribe, si bien extraordinariamente útiles a los efectos de impulsar un discurso caribeño, podrían resultar demasiado esquemáticos si únicamente se dependiera de ellos. En general, tales esfuerzos restaron importancia a las contribuciones de Indoamérica y Asia (India, China, Java, etc.); o bien tendieron a considerar las diferentes culturas de Europa y África en términos de polos homogéneos y opuestos; o bien —desde las posiciones más extremas de la *Négritude*— las nociones de cultura, raza y poder fueron estrechamente manipuladas; o bien entendieron que los componentes culturales procedentes de Europa y África, a través de un proceso de mestizaje, habían cristalizado —o estaban a punto de hacerlo— en una síntesis estable (la idea de una cultura mulata defendida por Guillén en su *Sóngoro cosongo*); o bien, como recurso para escapar de las trampas de la *Négritude*, tomaron las creencias afrocaribeñas a los efectos de fundar el llamado realismo maravilloso o mágico (Alejo Carpentier, Jacques Stephen Alexis); o bien no prestaron atención a las contribuciones de la mujer (Franz Fanon); o bien, en el caso de Cuba, imbuidos de un ingenuo fervor revolucionario, se propusieron la construcción de un «hombre nuevo». En general, todas estas posiciones tomaron actitudes confrontacionales o francamente beligerantes, y esto no sólo contra el colonizador, el imperialista, el blanco y el burgués, sino además contra el homosexual y el llamado «cipayo» (nombre despectivo dado con frecuencia a nativos cuya mente había sido supuestamente «lavada» por el colonialismo y el neocolonialismo). En las últimas dos décadas el discurso caribeño, influido directa e indirectamente por la posmodernidad, se ha vuelto menos maniqueo

y más consciente de sí mismo. No obstante, aunque el pensamiento posmoderno es útil a los efectos de dismantelar los viejos absolutos, su perspectiva también impone límites a lo Caribeño. En primer lugar, al centrarse en la crítica a las disciplinas humanísticas de Occidente, no se interesa en la problemática política, económica y sociocultural del Caribe, problemática originada por la conquista, la colonización y, sobre todo, por la economía de plantación y la dependencia económica característica del siglo XX. En segundo lugar, el pensamiento de la posmodernidad se propone como científico —vale decir, eurocéntrico, logocéntrico—, excluyendo así el saber derivado de la tradición popular —en realidad un *interplay* de fragmentos provenientes de África, Asia, Indoamérica e incluso de la supersticiosa Europa medieval. Esta exclusión despoja de autoridad al «conocimiento narrativo», del cual depende en mucho gran parte del mundo no europeo, en particular el Caribe.

Así las cosas, los más conocidos investigadores y escritores caribeños de hoy, si bien han abandonado en mayor o menor grado el centralismo de la oposición victimario/víctima, característico de la *Négritude* y del discurso anticolonialista, se han dado a la empresa de construir diferentes modalidades de un tipo de pensamiento acriollado o mestizo que, aun pudiendo ser calificado de desconstruccionista, se ajusta mejor a las realidades del Caribe. Estos esfuerzos —que según la nomenclatura más reciente caerían dentro de los llamados estudios poscoloniales— no son tan nuevos como suponen algunos. Como vimos en el Capítulo 4, ya es posible ver rasgos de posmodernidad en el *Contrapunteo* de Ortiz. En todo caso, la característica principal de este pensamiento acriollado/mestizo es su propia paradoja, ya que toma estrategias propias de la premodernidad —entendida ésta como formas de pensamiento «mágico», «mitológico», «simbólico», «poético», etc.—, la modernidad y la posmodernidad, proponiéndose en realidad como un cuarto paradigma. Dentro de este pensamiento, no sólo funcional en el Caribe sino también en otras sociedades estructuradas por la plantación —los Pueblos del Mar—, se llevan a cabo en las últimas décadas los estudios y prácticas culturales de mayor complejidad.¹ El número de *performers* que se mueven dentro de este espacio es bastante mayor que en el pasado, es decir, las décadas de los 20 y 30, debido a un número de

razones que van más allá del simple crecimiento demográfico.² (Digo *performers* porque si se rompe la mala costumbre de marginar formas discursivas no librescas, tendríamos que incluir —además de filósofos, investigadores, escritores y críticos— a músicos, artistas plásticos, teatristas, coreógrafos, arquitectos, diseñadores, cineastas, modistos, cocineros, productores de radio, televisión y de *web sites*, en fin, una cantidad tal de gente que comenta, critica, amplía o transforma a diario distintas zonas del discurso caribeño, que no hallo un término mejor que *performers* para agruparlos a todos.) En cualquier caso y sólo en un sentido general, pienso que podría decirse que el *performance* caribeño del momento refleja más las diferencias que las similitudes presentes en la identidad local, se refiere más al futuro que al pasado, se dirige más a la región que a la nación, es más irónico que beligerante y prefiere la creación popular a la idea de obra de arte consagrada por la tradición occidental.

Entonces, ¿podría hablarse de una estética susceptible de encajar en los fluidos límites de la nueva caribeñidad? Pienso que sí.

EL RITMO COMO OBJETO ESTÉTICO

De las diversas perspectivas en que pudiera acometerse el estudio de una estética caribeña, parecería que la más promisoría, o al menos la más familiar al crítico actual, es aquella que enfoca el objeto estético en tanto signo y explica la experiencia estética a través de la significación. A esos efectos, mi proposición es ampliar el concepto eurocéntrico de objeto estético con la finalidad de que incluya el ritmo, puesto que el más alto grado de experiencia estética que podemos imaginar en el Caribe, creo yo, se deriva precisamente del polirritmo y la polimetría; esto es, algo que, además de estructurar de «cierta manera» la música y la danza, estructura muchas otras cosas. Tantas que, como dije, pienso que el Caribe puede ser definido como un área rítmica (ver Capítulo 1).

Naturalmente, esto habría que fundamentarlo de algún modo, y empezaría por subrayar la importancia crucial que para el caribeño tiene la comunicación oral, o mejor, la oralidad. En efecto, los pueblos del Caribe vivieron por siglos dentro del analfabetismo. Basta decir que en 1836, en

Cuba, de todas las Antillas la más educada por entonces, el 87% de la población carecía de educación escolar.³ Eso sin contar que, por ser ágrafas las culturas africanas, cualquier narración, creencia, refrán y tradición traída por el esclavo que se haya conservado en el Caribe ha sido transmitida por vía oral. Los inmigrantes europeos y asiáticos eran también, mayoritariamente, analfabetos. Se trataba por lo general de campesinos gallegos, asturianos, aragoneses, canarios, irlandeses, chinos, indios, malayos, que nunca aprenderían a escribir. No obstante, ellos también dejaron sus canciones, sus cuentos, sus tradiciones. Digo todo esto para dejar claro que, fuera del estrecho ámbito de las élites urbanas —lo que Ángel Rama llamaba «la ciudad letrada»— la cultura criolla se organizó y se transmitió, principalmente, a través de la palabra y la memoria. Su paradigma de conocimiento fue, por muchos años, casi exclusivamente narrativo, y como tal dependió en mucho de la rima y del ritmo en tanto recursos mnemotécnicos que ayudaban a fijar el saber tradicional en la memoria.

Sin el ritmo, la santería cubana y la macumba brasileña no existirían hoy; los centenares de patakíes que forman el sistema adivinatorio yoruba no hubieran podido ser memorizados en África y transmitidos en América. Más aún, si entre los escritores caribeños el realismo mágico y el estilo barroco tienen alguna preferencia, es porque en el Caribe existe una poderosa tradición oral, transmitida rítmicamente desde la canción de cuna hasta las oraciones milagreras, que en su conjunto constituyen una riquísima biblioteca invisible repleta de historias fantásticas, mitos, leyendas, proverbios, anécdotas, adivinanzas, creencias, sortilegios, recetas de cocina, sistemas numerológicos, remedios para el cuerpo y para el espíritu, y fórmulas para la interpretación de sueños y presagios que proceden de materiales indígenas, africanos, asiáticos, sefarditas, islámicos, grecolatinos, góticos, renacentistas, y todo esto mezclado sin orden ni concierto dentro de formas acriolladas de cristianismo. Podría pensarse que los esfuerzos sostenidos por erradicar el analfabetismo colonial han borrado esta dependencia hacia el ritmo y el saber narrativo. Pero si esto fue alguna vez un proyecto nacional en cualquier punto del Caribe, habría que reconocer que fracasó rotundamente. Los ritmos iniciales que trajeron al área los

servidores involuntarios y voluntarios de la Plantación jamás se han perdido del todo sino que se han acriollado, sobreviviendo dentro de la modernidad. Sus huellas —en realidad series fragmentadas de significantes— pueden constatarse fácilmente en las formas dialectales criollas que se hablan en las islas, en la tenaz supervivencia de las tradiciones afrocaribeñas, y en los *performances* musicales, danzados, artísticos y literarios que se producen hoy en la región.

¿Cómo es posible que esto haya ocurrido? ¿Cómo es posible que la célula rítmica que trajo el esclavo congo hace cuatro siglos aún no haya desaparecido? Pienso que para responder esta pregunta es fundamental hablar con cierto detalle de lo que Ortiz llamó transculturación y hoy conocemos como criollización.

PLANTACIÓN Y CRIOLLIZACIÓN

Ya vimos cómo Bartolomé de Las Casas, hacia 1520, nos había dejado una descripción funcional de la plantación esclavista. Claro, para mí —hablaré aquí en primera persona, ya que partiré mucho de mi experiencia personal— la plantación no es lo mismo que para Las Casas. Para él ésta era un problema del presente; era una máquina sin pasado que generaba violencia y pecados en La Española, Portugal, España y la costa occidental de África. Las Casas nunca imaginó que, mientras escribía el párrafo que he citado en el Capítulo 2, las complejas dinámicas desatadas por la creciente demanda de azúcar y otras mercancías de plantación empezaban a configurar un nuevo discurso —del cual sus palabras eran parte— que no sólo se habría de referir al siglo XVI sino también a siglos futuros y a grandes partes de América, Europa, África y Asia; es decir, del globo.

Pero si para las Casas la plantación no pasó de ser un problema del presente, para mí, cuatro siglos después, es la matriz de mi otredad, de mi globalidad, si se me permite la palabra; es el centro paradójico que está a la vez dentro y fuera, próximo y distante de cualquier cosa que puedo entender como mía: raza, nacionalidad, lenguaje, religión.

Sí, repito, siento que la plantación es mi vieja y paradójica patria: es la máquina que describió Las Casas, pero también algo más: el centro hueco de

la minúscula galaxia que da forma a mi identidad. Allí adentro no hay historia organizada ni árboles genealógicos; su tremenda y prolongada explosión ha proyectado todo hacia afuera. Así, en tanto hijo de la plantación, yo apenas soy un fragmento o una idea que gira alrededor de mi propia ausencia, de la misma manera que una gota de lluvia gira alrededor del ojo vacío del huracán que la engendró.

Bien, entonces, ¿qué relaciones veo entre plantación y criollización? Naturalmente, en primer término, una relación de causa y efecto; sin una no tendríamos la otra. Pero también veo otras relaciones. De acuerdo con mi manera de pensar ninguna manifestación cultural entre nosotros está criollizada sino más bien en estado permanente de criollización. Creo que la criollización no transforma la literatura o la música o el lenguaje en una síntesis o algo que pueda tomarse en términos esencialistas; más aún, ni siquiera conduce a estas expresiones a un estado de criollización predecible. Para mí «criollización» es un término mediante el cual intentamos explicar los estados inestables que presenta un objeto cultural del Caribe a lo largo del tiempo; para mí no es un proceso —palabra que implica un movimiento hacia adelante— sino una serie discontinua de recurrencias, de *happenings*, cuya única ley es el cambio. ¿A qué se debe tal inestabilidad? Pienso que ésta es producto de la plantación (el *big bang* del pequeño universo que encierran las cosas caribeñas), cuyo lento estallido a lo largo de la historia moderna lanzó billones y billones de fragmentos culturales en todas las direcciones —ritmos de diversas métricas que, en su viaje sin fin, se unen un instante para estructurar, como ya dije, un paso de baile, un tropo lingüístico, la línea de un poema, y después se repelen para unirse otra vez y deshacerse otra vez, y así.

•J

Pienso también que en el acercarse y alejarse de estos ritmos fragmentados influyen fuerzas de muchos tipos. En Cuba, por ejemplo, ya vimos que la llegada de la radio, la victrola, la industria de grabaciones y el cine contribuyó a la popularización del son, la rumba y la conga en la década de 1920. Antes de esa fecha, este tipo de música sólo existía entre la población negra y no era aceptada como música nacional. Ahora bien, una vez interiorizados estos ritmos por la mayoría de los cubanos, aquéllos

contribuyeron a la formación de lo que entonces se llamó cultura afrocubana. Simultáneamente, estaba ocurriendo otro fenómeno. En 1916 un grupo de distinguidos veteranos negros de la guerra contra España (1895-98) había pedido al papa que hiciera patrona de Cuba a la Virgen de la Caridad. El papa atendió esta petición enseguida, quizá desconociendo que para muchos cubanos negros la Virgen de la Caridad era la Ochún de la santería.⁴ Así, mientras la llamada música negra influía en diversas formas culturales, la santería y otras creencias populares se legitimaban junto al catolicismo como verdaderas religiones nacionales, influyendo también en la música, la pintura, la danza, el teatro, la literatura, e incluso en el lenguaje —por ejemplo, palabras de origen africano como *chévere*, *aché*, *mayombe*, *bembé*, *ebbó*, *ekobio*, *babalawo*, *asere*, *ireme*, *orisha*, y *bilongo* empezaron a usarse extensivamente por esos años. Si hoy visitamos Cuba, observaremos que allí ya nadie habla de manifestaciones afrocubanas: lo que fue cosa de negros ante de 1920, y afrocubano después, es hoy simplemente cubano. Se podría pensar que todo esto que ha ocurrido se debe a que la cultura cubana está sujeta a un acelerado proceso de africanización. Pero no es así: la práctica pública de las religiones afrocubanas estuvo reprimida por el gobierno de Cuba hasta hace relativamente poco, tanto la literatura como la música sinfónica *negrista* hace muchos años que dejaron de producirse, y la pintura a lo Wifredo Lam hoy sólo se hace para los turistas. En realidad, la cultura cubana, como cualquier otra cultura nacida de la plantación, por muchos años ha tenido componentes africanos, europeos, asiáticos y americanos, y estos componentes, en estado de criollización, se acercan o se distancian entre sí de acuerdo con situaciones creadas por fuerzas impredecibles.

Si bien es cierto que aquí he tomado el ejemplo de Cuba, ya discutido con el lector, se trata de una situación generalizada en todo el Caribe. Por ejemplo, tanto la Primera como la Segunda Guerra Mundial —eventos impredecibles— influyeron en el auge de los componentes africanos en la cultura caribeña. A muchos esto les pareció entonces algo novedoso, pero en realidad esos componentes ya estaban ahí, y siempre seguirán estando ahí, de la misma manera que las células rítmicas portadas por los africanos cautivos siglos atrás, siempre estarán ahí a pesar de las prohibiciones oficiales o del auge momentáneo que pueda tener una forma cultural netamente europea.

En resumen, de lo único que podemos estar seguros es de que cualquier estado de criollización que presente un objeto cultural en un momento dado, se refiere inevitablemente a la plantación. Si fuera a utilizar aquí la jerga de Caos, diría que la plantación es el extraño de todos los posibles estados de criollización, ya que todos ellos, dentro de su desorden, esconden formas de orden que buscan su modelo maestro en el *black hole* de la plantación. Así, podría decirse que la plantación se repite incesantemente en los distintos estados de criollización que aquí y allá presentan nuestros *performances* culturales, el lenguaje y la música, la danza y la literatura, la comida y el teatro, la religión y el carnaval.

RITMO Y PERFORMANCE EN LA NOVELA

De todos los *performances* caribeños, parecería que el de la novela, escrita de acuerdo con las reglas de un idioma europeo, es el menos susceptible a la criollización, o si se quiere, a comunicar fragmentos de ritmos que se refieren a la plantación. Después de todo, a diferencia de la poesía, la novela —tal y como se concibe el género en la actualidad— es una expresión artística originada en Europa para ser leída por europeos. Para demostrar lo errado de esta concepción —que tendería a restarle autenticidad a la literatura caribeña—, daré algunos ejemplos de obras de ficción. Ciertamente, para esto podría tomar párrafos de escritores consagrados, digamos, Harris, Lamming, Reid, Selvon, Naipaul, Cabrera Infante, Lezama Lima, García Márquez, Sánchez, Ferré, Condé y Glissant, entre otros muchos, pero prefiero citar a escritores más recientes.

A continuación tenemos algo que escribió Caryl Phillips, de St. Kitts, en su novela *Crossing the River* (Cruzando el río).⁵

Muy lejos de mi casa... Durante doscientos cincuenta años he escuchado. Las obsesionantes voces. Cantando: Piedad, Piedad... He escuchado voces que esperan por: Libertad. Democracia. Cantando: Baby, baby. ¿Hacia dónde ha ido nuestro amor? Samba. Calipso. Jazz. Jazz. Sketches from Spain en Harlem [se refiere a la conocida grabación de Miles Davis] He escuchado las voces que gritaban: Sueño que algún día

en las rojas montañas de Georgia, los hijos de antiguos esclavos y los hijos de antiguos dueños de esclavos serán capaces de sentarse juntos a la mesa de la hermandad [cita de un famoso discurso de Martin Luther King]. He escuchado los sonidos de un carnaval africano en Trinidad. En Río. En Nueva Orleans. En la lejana orilla del río, un tambor continúa siendo tocado... Un padre culpable. Siempre escuchando. No hay senderos sobre el agua. No hay signos indicadores. No hay regreso. Una desesperada estupidez. La cosecha se perdió. Vendí a mis queridos hijos. «Hoy compré a dos fuertes muchachos y a una orgullosa muchacha». Pero arribaron a la lejana orilla del río, amados. (pp. 236-237).

¿Cómo definiría yo el *performance* de esta novela? En primer lugar, diría que los elogios que la crítica inglesa hizo a *Crossing the River* fueron merecidos —el crítico del *Times Literary Supplement* dijo, «Una triunfante pieza de escritura». En segundo lugar, buscaría en estas reseñas de críticos, juicios acerca de su *performance*. Por ejemplo: «Su belleza está en sus mismas elipsis y supresiones»; o bien, «Phillips tiene un irónico y fino sentido del tiempo»; o bien, *Crossing the River* es densa en acontecimientos y está ingeniosamente estructurada.» Curiosamente, ninguno de estos críticos habla de ritmo y, sin embargo, creo que es evidente que para Phillips el ritmo es una preocupación importante. «¿Hacia dónde ha ido nuestro amor? Samba. Calipso. Jazz. Jazz» —dice Phillips— «He escuchado los sonidos de un carnaval africano en Trinidad, En Río. En Nueva Orleans. En la lejana orilla del río, un tambor continúa siendo tocado...» Es fácil ver, al menos para mí, que Phillips, en tanto hijo de la plantación, acerca su propia literatura a los ritmos de la samba, el calipso y el jazz. Y no sólo eso, el tipo de puntuación que utiliza para separar sus palabras, junto con el número de sílabas de sus palabras y la sintaxis que conecta a éstas, dan un significado rítmico a su discurso narrativo —significado que no desaparece del todo al ser traducido el texto al español. ¿De dónde proviene ese ritmo? Del interior de Phillips. Así, podríamos decir que el *performance* de su lenguaje literario —aquello que los críticos vieron como elipses y supresiones, etc. — está dictado por los ritmos interiores del escritor.

Estos ritmos podrían parecer africanos, pero en realidad no lo son del todo. África, como dice Phillips, es irrecuperable: «No hay senderos sobre el agua. No hay signos indicadores. No hay regreso.» Es verdad que los ritmos de la samba y del calipso tienen su origen en África, pero sólo si entendemos por ritmo una secuencia de vibraciones. Para que estas vibraciones se conviertan en verdaderos ritmos —asunto que detallaremos más adelante— deben estar envueltas por formas culturales. La frase rítmica que marca el tiempo de la samba es originaria de África, pero su sonido no es totalmente africano, del mismo modo que no es totalmente europeo. Podría pensarse entonces que es brasileño, pero yo diría que sólo en primera instancia: si intentáramos buscar los orígenes de estos sonidos rítmicos —en los que participan numerosos instrumentos así como la voz humana y el roce de los zapatos contra el suelo (el modo de bailar)—, veríamos que aquéllos se organizaron dentro de la plantación. Es esta memoria, unida a la experiencia moderna de Phillips, lo que dicta su *performance*, haciendo de *Crossing the River* una novela en estado de criollización.

Tomemos ahora otra novela reciente, también elogiada por la crítica, *The Longest Memory* (La memoria más larga),⁶ del guyanés Fred D'Aguiar:

No quieras saber mi pasado ni quieras saber mi nombre, por la sencilla razón de que no tengo ninguno y tendría que inventarlo para complacerte... Sólo fui negrito, mulo, negro de mierda, esclavo o cualquier cosa que se le antojara a alguien (p. 1).

Aquí tenemos en primer término la reproducción del vacío de la plantación. Por supuesto que el esclavo de la novela tiene nombre, se llama Whitechapel, el mismo nombre de su amo. ¿Pero es ése su nombre verdadero? En mi propio caso, ¿me veo yo como español por el simple hecho de que mi nombre es español? ¿Entonces cuál es mi verdadero nombre, el que le corresponde a mi identidad? Sin embargo, si hubiera nacido en España y tuviera mi mismo nombre, tanto éste como mi identidad se corresponderían sin conflicto. Bien mirado, ningún caribeño que desee ser caribeño tiene un nombre verdaderamente suyo, de la misma manera que

su piel no pertenece a una raza fija. Las novelas de Phillips y de D'Aguiar, así como otras que mencionaré, están escritas en inglés.

Pero ninguna de ellas es totalmente inglesa: son caribeñas, y lo son por sus ritmos y *performances*.

En cuanto a *The Longest Memory*, habría que decir que sus capítulos, estilísticamente hablando, son diferentes entre sí: el primero está formado por el monólogo de un esclavo que ha traicionado a su hijo; el segundo, por el monólogo de un plantador; el tercero, por el diario de un mayoral; el cuarto, por las palabras de una esclava; el quinto, por un poema; el sexto, por un diálogo entre plantadores; el séptimo, por las palabras de una mujer blanca que enseña a leer a un esclavo; el undécimo, por el editorial de un periódico de Virginia, y así. ¿Con qué adjetivos describió la crítica su brillante *performance*? Denso, intenso, compacto, controvertido... Ningún crítico europeo dijo de *The Longest Memory* que era una novela de gran complejidad rítmica. Sin embargo, Fred D'Aguiar, en su intento de describir la plantación, escribió algo así como una sinfonía para percusión donde cada personaje interpreta un ritmo diferente; es decir, una obra de densidad polirrítmica y polimétrica que recoge ritmos de todo el mundo. Es precisamente por eso que pienso que la literatura caribeña es la más universal de todas. No sólo eso, creo que mientras más caribeña se proponga ser —mientras más complejo y artístico sea su estado de criollización— más lectores encontrará en el mundo.

Obviamente, no puede decirse que toda la ficción caribeña sea de carácter histórico, como ocurre con las novelas citadas. Sin embargo, aunque su asunto ocurra en el siglo XX, la novela caribeña siempre se referirá a la plantación a través de su ritmo y de su *performance*. Veamos un cuento titulado «Children of the Sea» (Hijos del mar),⁷ de Edwidge Danticat, una joven escritora haitiano-americana:

¿Quieres saber cómo es que la gente va al baño en el bote? Probablemente de la misma manera que iban hace años en los barcos negreros. Para hacer eso escogen un rinconcito. Cuando tengo que orinar, me la saco, me inclino sobre la borda y trato de hacerlo rápido. Cuando tengo que hacer la otra cosa, desgarró un pedazo de algo, me pongo en

cuclillas y lo hago, y después boto la basura al mar. Siempre me da vergüenza el mal olor. Es tan humillante tener que acuclillarse en frente de tanta gente. La gente se aleja, pero no siempre. A veces me pregunto si hay verdaderamente tierra al otro lado del mar. Quizás el mar no tenga fin. Como mi amor por ti. (p. 15).

Estas palabras son las de un estudiante revolucionario que, para no morir a manos de los *tonton-macoutes*, ha decidido huir en un bote, cargado de gente, hacia Estados Unidos. Como vemos, en su viaje revive la amarga y humillante travesía que conectó a África con América dentro del macrosistema de la plantación. Más adelante, al hacer agua el bote, los pasajeros son forzados a arrojar todas sus pertenencias al mar, incluyendo las ropas que tenían puestas. Al final todos se ahogan, y sus cuerpos desnudos hacen compañía a los innumerables «hijos del mar» que desaparecieron bajo las olas del Atlántico.

El discurso narrativo de este cuento, como los de *Crossing the River* y *The Longest Memory*, se lee de manera fragmentada: en una serie de fragmentos leemos las palabras del hombre del bote; en otra serie, las palabras de su novia en Haití, quien nos cuenta una historia no menos dolorosa. Cada una de las narraciones individuales tiene su propia tipografía y su propio ritmo. El título del libro de Danticat es *Krik? Krak!*, y alude a la costumbre campesina de contar cuentos: *Krik?*, pregunta el que quiere escuchar un cuento; *Krak!*, responde el narrador al aceptar. Naturalmente, asociamos la estructura dialógica del cuento con el título del libro — además, los pasajeros del bote se cuentan en *créole* historias que siguen las reglas del *Krik? Krak!* Pero también es obvio que, a través de este doble juego, Danticat se pone en contacto con el lector. Su literatura, si bien escrita directamente en inglés, se conecta deliberadamente a la tradición oral haitiana. De acuerdo con las tontas etiquetas que se nos ponen a los caribeños en Estados Unidos, Danticat es una haitiano-americana. Pero en realidad, yo diría que su identidad está en el guión que separa a ambas palabras, es decir, entre un *acá* y un *allá*, en el medio de un manglar; Danticat es una escritora caribeña, independientemente de dónde viva.

Tomemos ahora otra novela reciente, *Divina Trace* (Traza divina),⁸ escrita por Robert Antoni, de Trinidad Tobago.

[...] *oy oy oy yo-yuga, yo-yuga da-bamba da-bamba oy benedictus que venit in nomine Domini oy lumen de lumine de Deum verum de Deo vero oy Marie conçue sans péché priez por nous qui avons recours à vous Sainte Catherine del Carmen purísima hermosa azucena maravilla ayúdame cuidame fortaléceme socorredme favoréceme fuente de bondad de gracia y de misericordia silverfishflyingstarpetals exploding bursting out sudden silent from below the bow (p. 231).*

¿Qué clase de lenguaje es este? El lenguaje de la plantación, incluyendo el latín, idioma en que se pronunciaba la misa. La reseña de *Divina Trace* que se publicó en el *Washington Post* decía: «Esto es realismo mágico con una dosis de vanguardismo, como si García Márquez y Joyce hubieran acordado unirse en una cohabitación poco sagrada.» Esta misma opinión la podemos leer con otras palabras: el realismo mágico del Caribe y el experimento de la novela modernista europea se unen aquí en un *performance* caótico. El resultado es una novela bifurcada, fractal, anfibia; una novela cuyo *performance* se sitúa en un punto muy cercano al *big bang* de la plantación.

Hay algo más en *Divina Trace*, algo verdaderamente genial. En las páginas 203 y 204 no aparece nada escrito; es una hoja metálica que hace la función de espejo. Al mirarse el lector en ella, verá un rostro grotescamente desfigurado. Esto, naturalmente, es parte del doble *performance* de la novela: en el espejo el lector occidental leerá una broma o una ironía o un misterio, pero el lector caribeño leerá cualquiera de sus múltiples máscaras (siempre será una máscara, ver Capítulo 7).

Pero hay algo más que decir del espejo de *Divina Trace*. El asunto de la novela se desarrolla a partir de un personaje monstruoso, mitad niño y mitad rana, concebido por una misteriosa mujer llamada Magdalena, mitad santa y mitad ramera. No obstante, al progresar la novela, vemos que nadie sabe mucho de este niño:

Algunos lo llamaban el mismito jabjab —dice un personaje de la novela—, hijo del hombre-rana, el espíritu o diablo de los cuentos que espera a las jóvenes vírgenes en un árbol para violarlas al atardecer. Otros nunca le vieron nada extraño al niño, nada nadita. Algunos dijeron incluso que el niño era bonito, perfecto: que era el reflejo de quien lo miraba. Otros dijeron que era un engendro de la brujería. Otros que era producto de la obsesión de Magdalena con el Pantano de Maraval... Hubo quien dijo que su aspecto de rana era el resultado de una anomalía congénita... Hijo mío, debemos resignarnos solamente a una cosa: no hay explicación lógica. Nunca sabremos la verdad (pp. 58-59).

Con estas palabras Robert Antoni empuja al lector a un lugar lleno de debates: cada lector proyectará en el espejo de la página no sólo su rostro sino además su ideología —todo espejo es un texto en el cual el observador se lee a sí mismo. Para unos la imagen reflejada será la del criollo, para otros será la del nacional de un país del Caribe, para otros el reflejo de su propia raza o género o posición social, etc. Pero, claro, estos reflejos investidos por las ideas políticas y sociales del observador jamás serán imágenes coherentes sino distorsionadas; serán imágenes en flujo, o mejor, imágenes en busca de sus propias imágenes. Y así, el espejo de *Divina Trace* puede reflejar los rostros de muchos tipos de lectores caribeños, pero siempre, al final, reflejará una identidad en estado de criollización, un reflejo que oscila entre la historia y el mito; esto es, una máscara paradójica lanzada a lo lejos por la explosión de la plantación.

Para concluir, sería útil decir que acabo de leer la traducción al inglés de una excelente novela de Edgardo Rodríguez Juliá, *La renuncia del héroe Baltasar*.² Del mismo modo que podemos leer en español el ritmo polimétrico y la bifurcada *performance* de novelas escritas originalmente en inglés, es posible leer en este idioma la expresión de lo Caribeño escrito primero en español. Esto no debe asombrar: la plantación es todo y nada, en su desaparecido centro coincidieron y estallaron los orígenes de lo Caribeño, y da igual que éstos se busquen en cualquiera de los idiomas y dialectos del meta-archipiélago; al fin y al cabo los ritmos de la búsqueda, no los de una lengua particular en sí, son los que dictan el *performance*.

¿Pueden ser hallados los orígenes de lo Caribeño dentro del *black hole* de la plantación? Mi respuesta sería: sí y no. Ciertamente, si en nuestra búsqueda sólo llevamos como equipaje un baúl lleno de discursos epistemológicos, no alcanzaremos la revelación de lo Caribeño, aunque no por eso dejaremos de ser caribeños (ver Capítulo 5). Sin embargo, eso no excluye que un *performer*, a través de su *performance*, pueda iluminar el misterio de su identidad. Aunque esto sólo será posible poéticamente; sólo a través de una compleja relación entre su propio ritmo interior y los ritmos posibles en la música, en el arte, en la literatura. Sólo así puede ser entendido el ritmo como objeto estético.

RITMO Y PERFORMANCE EN LA MÚSICA Y LA DANZA

Pienso que si estudiáramos el Caribe sin prestarle atención a la músicaailable, estaríamos investigando otra cosa que el Caribe.

Como dije en el capítulo anterior, todo el mundo coincide en que las expresiones culturales de mayor importancia en la región son la música y la danza. No obstante, debo aclarar que una persona nacida en el Caribe puede bailar y no hacerlo de «cierta manera». En mi juventud, con el desparpajo propio de los veinte años, se le decía a este tipo de persona que era un «gallego», lo cual tiene sentido si nos imaginamos a uno de los innumerables gallegos que emigraron a Cuba en la primera mitad del siglo, intentado bailar una rumba guaguancó a partir de los pasos de la muñeira.

¿Qué es lo que ocurre aquí? Que los ritmos interiores del gallego, del forastero en general, no pueden ajustarse a los de la percusión criolla. Así, para que el ritmo pueda ser considerado un objeto estético, es decir, para que de él pueda derivarse una experiencia estética, no basta que sea un ritmo exterior; tendría que ser un ritmo verdaderamente rítmico: una máquina compuesta por un ritmo exterior y un ritmo interior, o si se quiere, una máquina de ritmo interior conectada a una máquina de ritmo exterior conectada a una máquina de ritmo interior conectada a una máquina de ritmo exterior, etc. Un ejemplo: el tocador de quinto —uno de los tambores de la rumba— animado de un ritmo interior, hace vibrar el cuero con sus dedos y

produce un ritmo que es exterior para el rumbero; el rumbero transforma este ritmo exterior con su ritmo interior y baila de una manera rítmica que es exterior para el tocador de quinto, el cual trabaja sobre ese ritmo exterior con su ritmo interior e improvisa una filigrana rítmica que es exterior para el rumbero. Es así, dentro de este inspirado *performance* rítmico, como se alcanza a bailar de «cierta manera».

En resumen, el ritmo que aquí nos interesa —como dije en la Introducción— es en realidad un ritmo fluido, del cual tanto los percusionistas como los bailadores, a través del *performance*, derivan una experiencia estética. Más aún, no dejan de estar involucrados en ella los rumberos potenciales que, dispuestos en ruedo y coreando el canto, aguardan su turno de bailar. ¿Cuándo llega este turno? Cuando el rumbero, cargada ya su batería interior por la máquina de la rumba, se siente impelido a lanzarse al ruedo y sustituir al rumbero anterior, cuya batería ha empezado a descargarse, acercándose peligrosamente a los límites de carga exigidos por una buena rumba.

Todo esto está muy bien —se dirá—, muy ilustrativo, pero ¿de dónde sale el primer chorro de ritmo, es decir, el que entra en el tamborero y es cortado por éste en su *performance*? En primer lugar tendría que decir que el ejemplo de rumba que he puesto es una burda simplificación, puesto que una rumba real jamás empezaría por el toque del quinto, sino por el de un tambor de timbre grave o cajón que, a su vez, sería precedido por el de las claves, el instrumento que encuadra el ritmo. Bien, entonces, ¿de dónde sale el chorro de ritmo que entra en el tocador de claves?

La respuesta requiere cierta preparación, pues el ritmo caribeño, como todo lo que es caribeño, tiene también su *allá* y su *acá*.

DE LO AFRICANO A LO CARIBEÑO

Aunque ya es lugar común repetir que lo que caracteriza a la música africana es su dependencia hacia la polirritmia y la polimetría, refrescaré aquí estos conceptos. La polirritmia encuentra un paralelo en la polifonía, sólo que en este caso, en lugar de líneas melódicas superpuestas entre sí, se trata de varios ritmos dentro de una sola medida de tiempo; la polimetría,

que es ajena a la música occidental, consiste en que cada instrumento de un conjunto rítmico es tocado bajo una medida de tiempo estrictamente individual, de tal modo que unos ritmos se superponen sobre otros sin que se encuentren encuadrados dentro una medida de tiempo común; así, lo que percibe el oído no entrenado es una barahúnda de ritmos «cruzados» o «atravesados». Claro está, este tipo de densidad rítmica no puede ser transcrita al papel pautado con la notación convencional, por lo cual los musicólogos occidentales decidieron seguir otro tipo de notación que no viene al caso detallar aquí.

Habría que decir, sin embargo, que estos esfuerzos por comprender mejor los ritmos africanos tuvieron como consecuencia interesantes resultados, particularmente en lo que toca a la comprensión de las maneras de medir el tiempo. Se vio que los instrumentos, al ser percutidos, lo hacían sobre patrones fijos de pulsaciones que estaban dentro del percusionista. Ahora bien, estas pulsaciones son producto de un continuo de ritmo *ad infinitum* que existe en el interior del individuo. El más usado de estos patrones se despliega en ciclos de 12 pulsaciones, pues 12 es divisible entre 2, 3, 4 y 6, dando así grandes posibilidades a la percusión y al baile —el bailarín puede marcar, digamos, un tiempo con el pie y otro con el hombro.

En el caso de los ritmos cruzados de la polimetría, lo que ocurre es que un percusionista establece un ritmo según un patrón individual de pulsaciones mientras un segundo adopta otro, o bien, dentro del mismo patrón, el segundo percusionista entra a tocar en los silencios que deja el primero, algo así como si la hoja de un serrucho se corriera sobre la de otro, de tal modo que sus dientes coincidieran con los vacíos de la hoja del primer serrucho. También se observó, en el caso de la polirritmia, que existían breves frases rítmicas cuyo uso estaba muy generalizado. Estas frases, si bien se refieren a un solo patrón de pulsaciones, tienen una estructura asimétrica (por ejemplo, 5 + 7, o bien, 7 + 9). Son estas concisas frases —líneas de tiempo compuestas por golpes y silencios— las que, percutidas sostenidamente por un instrumento o por palmadas, no sólo sirven de ritmo base a la orquestación polirrítmica, sino que además encierran todas las posibilidades que una pieza musical dada ofrece a los percusionistas y a los bailarines. Si prescindimos de la notación al uso, la

frase utilizada en el tipo de rumba llamada guaguancó, por ejemplo, podría ser representada como una línea de tiempo que comprende 5 golpes y 7 silencios (X.X..X.X.X..).

En todo caso, lo que en realidad me interesa destacar aquí es que los ciclos de pulsaciones y las líneas de tiempo son construcciones que se hacen a partir de flujos que existen a priori en el interior del individuo. Por supuesto, el uso de estos flujos interiores con propósitos musicales no es hereditario; en el caso de los patrones de líneas de tiempo, se supone que fueron inventados por los antiguos pueblos que habitaban la zona lingüística congo-nigeriana. Dichos pueblos, posteriormente, habrían de expandirse por el África central y oriental, dispersando así el uso cultural de estos patrones rítmicos. De manera análoga, es fácil conjeturar que los africanos que llegaron al Caribe los transmitieron a los nuevos esclavos que nacían en las plantaciones.¹⁰

Lo cierto es que esta experiencia rítmica, en la medida en que el esclavo obtenía la libertad —bien a través de la manumisión, la coartación o la abolición— pasó a la población libre de color y, más adelante, a todas las clases sociales. Esta práctica, al ser acriollada gradualmente en el ámbito de lo Caribeño, contribuyó a los orígenes de la bomba, la rumba, la conga, la cumbia, el son, el merengue, la samba, el calipso y otros bailes.

A propósito de estos bailes, vale decir que hay casos en que su criollez no es estrictamente nacional, sino que a ella contribuyó la música criollizada de otras islas. Por ejemplo, la frase rítmica que en Cuba se conoce como, «cinquillo» llegó del viejo Saint-Domingue a principios del siglo XIX, portada por los criollos —y sus esclavos— que se habían refugiado en Santiago de Cuba a causa de la gran rebelión que hoy estudiamos como la Revolución Haitiana; llegó con los músicos negros y mulatos que habían transformado la *contredance* francesa en *contredance* criolla; llegó con los tambores pintarrajeados y los bailes africanizados de lo que en Cuba se conoce como «tumba francesa» (el masón, el babú, el grasimá); llegó también con las coplas del cocoyé, cantadas por los «negros franceses», que una vez acriolladas pasaron a ser el tema más popular del oriente de Cuba, dando pie a instrumentaciones para bandas militares, á temas sinfónicos y a comparsas callejeras, en las que habría de lucirse la rumbosa mulata María

de la O. Fue precisamente el cinquillo lo que transformó el género de la danza cubana, convirtiéndola más tarde en la conocida e internacional habanera.

Bien, establecida la importancia y la longevidad de esta apasionante práctica cultural, pasaré a tocar la cuestión de la experiencia estética. Comenzaré por citar las palabras de una gran folklorista, Katherine Dunham, quien dejó plasmada su larga e intensa experiencia haitiana en un maravilloso libro, *Island Possessed*.¹¹ Dice Dunham:

Bailábamos, no como la gente baila en el houngfor—templo del vodú— con la tensión de la posesión o el escapismo de la hipnosis o de la catarsis, sino como yo imaginaba que una danza debía ejecutarse cuando el cuerpo y el ser estaban más unidos, cuando forma, flujo y éxtasis personal devenían en una exaltación propia de un estado superior de la existencia, no necesariamente un ritual para algún ser superior (p. 109).

Creo que podemos convenir en que la experiencia estética descrita por Dunham proviene de su «cierta manera» de bailar; esto es, cuando se establece una compleja relación armónica entre los ritmos interiores del *performer* y el inspirado llamado de un ritmo exterior. Como dije en la Introducción, puede alcanzarse un momento en que el ritmo flota entre el bailar y el percusionista. Al ocurrir esto, el *performer* experimenta un estado de gozo libre de tensiones, que fue perfectamente definido por Dunham al decir: «cuando el cuerpo y el ser estaban más unidos, cuando forma, flujo y éxtasis personal devenían en una exaltación propia de un estado superior de la existencia».

Este ejemplo de experiencia estética, si bien derivado de experimentos rítmicos originarios de África, es en verdad caribeño. Pensar que un ritmo no es más que la referencia a un patrón de vibraciones, es una reducción flagrante: un ritmo es timbre, es instrumento, es ejecución, es volumen, es emoción, es sabor; además, constituye una línea de tiempo que se relaciona de múltiples modos con las otras líneas del conjunto polirrítmico; un ritmo es, sobre todo, cultura.

La frase rítmica que marca la clave de la rumba proviene de África, pero el instrumento que la establece es cubano. Me refiero a las claves, dos cortos cilindros de madera dura, uno llamado «macho» y otro «hembra», que se golpean entre sí, usando como caja de resonancia el hueco de la mano. Contra lo que se podría pensar, las claves primitivas no eran instrumentos musicales sino piezas usadas en la construcción de barcos para sujetar entre sí los tablones. ¿En qué sitio se originó este productivo instrumento? Posiblemente en los grandes talleres del Arsenal de La Habana. Allí las maderas preciosas de la isla —caoba, cedro, majagua, quebracho, ébano, ácana— se transformaban en los más renombrados buques de línea españoles. Nadie sabe quién fue el primero que utilizó musicalmente estas piezas de madera dura. Poniéndose uno a conjeturar, no sería extraño que alguno de los negros que trabajaban en el Arsenal las tomara para encuadrar sus cantos transculturados.¹²

Pasemos a otro instrumento de la rumba, el tambor grave que se conoce con el nombre de «tumba». Sólo que al principio no fue tambor criollo de parche sino simple cajón vacío, concretamente cajón de bacalao. Así, la significación del cajón de bacalao se bifurca en La Habana, puerto de plantación. Un ramal nos conduce al gran flujo de pescado salado que conectó al Caribe con Europa. (Buques descargando maquinaria azucarera y cajones de bacalao, y cargando azúcares, alcoholes y melazas. Los cajones de bacalao irían a parar en arroz con bacalao, harina con bacalao, guisos con bacalao y frituras de bacalao; en comida de esclavos y gente pobre que se popularizó en todo el ámbito de la plantación, desde el *salt-fish* de las West Indies hasta el «aporreao» cubano y la «serenata» puertorriqueña. He ahí una repetición de diferencias, un matiz de la Caribeñidad.) Pero, claro, está el otro ramal, el del baile y el ritmo. Y aquí tenemos que el baile predecesor de la rumba fue la yuka, baile congo de pareja separada, donde también el hombre busca a la mujer en medio del polirritmo.¹³ No obstante, la rumba no es hija exclusiva de la yuka. Podría argumentarse, por ejemplo, que en Cuba se acriolló un baile llamado «de Ochún y Changó», de fuerte contenido sexual, donde también el hombre buscaba a la mujer en medio del polirritmo. Tal baile no existió nunca en África, ya que en los bailes rituales yorubas, incluso en los de la santería, los orishas no bailan juntos, sino uno después

del otro. El baile «de Ochún y Changó» ocupaba, pues, un espacio criollo entre lo ritual y lo profano, y es posible que algunos de sus pasos y gestos pasaran a la rumba —existen viejas letras de rumbas que aluden a Ochún y a Changó.

Pero, claro, habría que decir que la rumba no es sólo un baile, sino un complejo de bailes, y entre ellos está la llamada «columbia», bailada por hombres solos, quienes, uno a uno, se retan con toda suerte de acrobacias. La influencia de los bailes de *iremes* o diablitos, que proceden de los rituales del Abakuá, es aquí también incuestionable. Así, el complejo de la rumba puede ser conectado a tres culturas africanas —bantú, yoruba y efik— que en Cuba se conocen como conga, lucumí y carabalí. Pero aún hay más. Si un bailarín de flamenco prescindiera del ritmo de las guitarras y las palmadas y bailara al ritmo de la clave de la rumba, nos quedaríamos boquiabiertos al descubrir que las coreografías de ambos tipos de danza tienen cosas en común. El punto de conexión, claro está, es la llamada «rumba flamenca», paralela a la cubana y que seguramente dialogó con ésta durante muchos años.

Ciertamente, ninguno de los componentes de la rumba es puramente africano; se trata de un baile criollo-cubano, de la misma manera que la bomba es criollo-puertorriqueña, la cumbia es criollo-colombiana y el merengue es criollo-haitiano/dominicano. Pero, al mismo tiempo, son bailes caribeños que se repiten en términos de diferencias; bailes conectados a África y a Europa —siempre entre un *acá* y un *allá*, tanto con respecto a un continente como al otro—, a través de la red de dinámicas organizada por el macrosistema de la plantación. Fuera del inestable ámbito enmarcado por estas dinámicas, que nos vienen de adentro y de afuera, jamás podríamos alcanzar una verdadera experiencia estética caribeña: como dice Dunham, esa «exaltación propia de un estado superior de la existencia».

EPÍLOGO

Deseo reiterar que este libro no pretende ofrecer una verdad irrefutable ni intenta agotar el tema de la literatura y la cultura en el Caribe. En realidad, pienso que no importa de dónde se haya partido, no importa cuán lejos se haya avanzado, no importa cuál ideología se profese, lo Caribeño siempre quedará más allá del horizonte.

Si he utilizado ciertos modelos que pertenecen a la teoría de Caos, no ha sido por entender que éstos alcanzan a significar plenamente el meta-archipiélago, sino más bien porque hablan de formas dinámicas que flotan, a veces de un modo imperceptible, dentro del descomunal archivo de la plantación. Tales formas no constituyen ninguna esencia; son meras abstracciones logradas gracias al nuevo lenguaje de la cibernética y las matemáticas que, si bien comunican la existencia de otro tipo de orden en el universo, no pasan de ser signos que apenas se dejan leer en medio de momentos de desorganización y reorganización. No obstante, para el investigador empeñado en hallar especificidades culturales que sirvan para diferenciar las distintas regiones del globo, la perspectiva de Caos ofrece grandes ventajas; su manera de mirar hacia la turbulencia y el ruido en busca de dinámicas repetitivas provee modelos que permiten apreciar que la fuga *ad infinitum* de significantes no es totalmente desordenada ni tampoco absolutamente impredecible, sino que responde al influjo de grandes sistemas. En el caso del Caribe, como dije, pienso que el de mayor importancia es el macrosistema de la plantación, el cual explica la continuidad de una música, una literatura y un arte de formas similares a las que se han venido comentando en este libro.

Se habrá visto también, quizás con extrañeza, que el método de análisis que he seguido no se propone invalidar otras lecturas del Caribe, sino más bien contar con todas ellas. Tal eclecticismo no debe verse como una concesión sino como una estrategia fundada. Pienso que, en última instancia, las lecturas que admite el Caribe se inscriben dentro de los tres grandes paradigmas del saber a los que he aludido: el premoderno, el moderno y el posmoderno. Como dije, creo que desde ninguno de ellos es posible hablar de lo Caribeño con la complejidad que merece esta noción; creo que esto sólo puede lograrse desde un paradigma supersincrético (o supermestizo) que incluya aspectos de los tres. No seré yo quien le ponga nombre a este paradigma, acaso porque su método de interpretar el mundo no se aplica exclusivamente al Caribe; también sería útil para estudiar las realidades de otros territorios del Atlántico —y aun del Pacífico y el Índico— donde sus respectivas economías, sociedades y culturas fueron construidas por la plantación colonial y por el fenómeno de la criollización; esto es, los Pueblos del Mar.

Aprovecho la oportunidad para mostrar mi agradecimiento a los críticos que han comentado las dos ediciones previas de este libro. Si bien producto de años de lectura y trabajo, fui el primero en extrañarme del interés que ambas suscitaron. Aunque estas palabras podrían parecer una simple fórmula, en realidad no lo son. Digo esto porque todo lo que he escrito sobre el Caribe lo he escrito para mí mismo, para explicarme mi génesis y mi realidad —esa forma inquietante de ser y estar siempre entre un *acá* y un *allá*. Así, este libro debe tomarse como el diario de a bordo de un viaje estrictamente personal: mi manera de intentar comprender lo Caribeño.

En tanto obra exploratoria que partió de mi propia ignorancia, *La isla que se repite* no toca aspectos que me eran ya familiares a través de la experiencia. De ahí que, al hablar de las creencias populares, lo haya hecho del vodú y no de la santería; de ahí que haya dado por sentado el duro vivir de los pueblos del Caribe, reparando más bien en cómo la miseria y la violencia, endémicas en el área, intentan ser compensadas con una poética de la música, de la danza, del carnaval; de ahí que no le haya dedicado las páginas que sin duda merecen los temas de la política, la desigualdad social

y la mujer, concentrándome en algo que para mí era mucho menos conocido, más misterioso: la cuestión de la identidad.

En tanto observador y parte del fenómeno caribeño, pienso que me habría sido imposible escribir este libro si mi propia vida no hubiera tocado la magia, el odio político y racial, y el intelectualismo posmoderno de la academia norteamericana. Si he hablado de un cuarto paradigma, es porque mi espíritu se siente extranjero dentro de cada uno de los tres primeros. No obstante, vivir y pensar en esta suerte de cuarta dimensión es más problemático de lo que se pudiera suponer: siempre se sospecha que cualquier signo que uno elija no le pertenece en verdad, sino que se inscribe y cobra sentido cabal en algún lenguaje ajeno, en algún código ordenador de *allá*, llámese éste historia, novela, antropología, psicoanálisis, marxismo, teoría literaria, o bien, simplemente, posmodernidad.

Notas

PARTE I
DE LA PLANTACIÓN A LA PLANTACIÓN

¹ El propósito de darle realce al lugar fue tan deliberado que en los alrededores se colocaron, a manera de adorno ambiental, antiguos cañones de los siglos XVII y XVIII, y en la torre se emplazó una hermosa y pesada culebrina de bronce que llevaba labrada la figura del sol flamígero de Luis XIV y una leyenda que da fe de su fundición en las armerías reales de Francia. La historia de cómo esta magnífica pieza fue a parar al pueblo de El Caney daría pie para escribir uno de esos relatos novelescos que por lo general sugiere el contacto con el Caribe. <<

² James Anthony Froude, *The English in the West Indies*. Cita tomada de Franklin W. Knight, *The Caribbean. The Genesis of a Fragmented Nationalism*, Nueva York, Oxford University Press, 1978, p. 60. Froude escribió este texto en 1888. Mi traducción. <<

³ P. Labat. *Nouveaux voyages aux isles de l'Amérique (Antilles) 1693-1705*. Cita tomada de *The Caribbean*, p. 189. Mi traducción. [<<](#)

⁴ *The Caribbean*, p. x. [↵](#)

⁵ Ver Epílogo al final de este libro. [<<](#)

⁶ Frank Moya Ponx, «Is there a Caribbean Consciousness?», *Américas* (agosto, 3979), p. 33. Mi traducción. <<

⁷ Sidney W, Mintz, «The Caribbean as a Socio-Cultural Arca», *Cahiers d'Histoire Mondiale*, IX, 4 (1966), pp. 914-915. Mi traducción. <<

⁸ La mayúscula para indicar la sociedad dominada por la economía de
plantación. [≤](#)

⁹ Oviedo ofrece una ilustrativa descripción al respecto. La base de organización del trabajo era la *batea*, entendiéndose por tal el recipiente que se llenaba de arena o tierra para ser lavada y así separar el oro. Una batea suponía el trabajo de cinco indios: dos «cavadores», dos «portadores» y un «lavador». Al mismo tiempo el beneficio del oro exigía la construcción de barracas para los indios e instalaciones dedicadas a sembrados, cocina y manutención. Los distintos puestos de trabajo se desempeñaban de acuerdo con el sexo, la edad y la resistencia física del indio. <<

¹⁰ Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978 [La Habana, 1940], pp. 371-372. <<

¹¹ Eric Williams, *From Columbus to Castro. The History of the Caribbean*, Nueva York, Harper & Row, 1970, p. 27. [<<](#)

¹² Para evitar confusiones en cuanto al uso que doy a los términos «cultura criolla» y «criollo», ofrezco la siguiente aclaración. En el contexto de este capítulo, el adjetivo «criollo» tiene una connotación básicamente cultural y se aplica a los nacidos en América —sean de ascendencia aborigen, europea, africana, asiática, o productos de cualquier tipo de mestizaje o misceginación— que hablen la lengua oficial de la colonia. No obstante, en ningún caso uso la palabra «criollo» para designar al grupo que ya experimenta el deseo de la nacionalidad, en el cual intervienen factores más complejos no sólo de índole cultural, sino también de orden político, económico y social. Así, veo la necesidad de diferenciar una cultura «criolla», caracterizada por su costumbrismo local, de otra «nacional», en la cual un grupo logra que sus deseos trasciendan su minúscula patria lugareña y constituyan parte del *interplay* de deseos a escala de la gran patria nacional. Ver mi artículo «La cultura criolla en Cuba», *La Literatura del Caribe*, Gertrudis Gavidia, ed. Número especial de *Actual*, 30.(1995), pp. 59-73. <<

¹³ Cita tomada de Pedro Mir, *El gran incendio*, Santo Domingo, Taller, 1974, pp. 107-108. <<

¹⁴ Uso el término «sistema mundial europeo» según el juicio de Immanuel Wallerstein, es decir, el escenario económico internacional con focos en ciertas ciudades de Europa donde apareció el capitalismo. Ver su libro *The Modern World System I. Capitalist Agriculture Century*, Nueva York, Academic Press, 1974, pp. 15-63. Wallerstein organiza el sistema mundial europeo sobre la base de un pequeño núcleo o *core*, una vasta periferia y una semiperiferia de mediano tamaño.

La funcionalidad de esta clasificación fue reconocida, en lo básico, por Fernand Braudel en *The Perspective of the World*, Sián Reynolds, trad, Nueva York, Harper & Row, 1984, *Le Temps du Monde*, París, 1979. Braudel prefiere sustituir «el sistema mundial europeo» por «las economías mundiales europeas» —término menos totalizador—, adviniendo que éstas conectaron el mundo a distintos niveles, portando cambios tecnológicos, sociales y culturales de extraordinaria importancia (pp. 21-45).[<<](#)

¹⁵ Acerca del control que los genoveses ejercían sobre el tráfico americano, ver nueva información en *The Perspective of the World*, pp. 164-173. <<

¹⁶ Franklin J, Franco, *Los negros, los mulatos y la Nación Dominicana* (Santo Domingo; Editora Nacional, 1970), pp. 47-49. Ver también Doris Sommer, *One Master for Another* (Lanham, Maryland: University Press of America, 1984). Sobre todo el capítulo 2 (pp. 51-92), en el cual Sommer ofrece una lectura de la novela *Enriquillo* (1882), de Manuel de Jesús Galván, donde se pone en evidencia el deseo de los dominicanos de legitimar su genealogía nacional por vía exclusiva de una síntesis hispano-aborigen, no reconociendo, dentro de las estrategias populistas que hablan de patria, historia, herencia cultural, raza, etc., la decisiva participación del negro en el proceso de la formación del deseo de la Nación Dominicana. <<

¹⁷ Ver para el caso de Puerto Rico el capítulo 8 de este libro. [≪≪](#)

¹⁸ En La Española aparece en 1598 para designar a un jefe de cimarrones: Juan Criollo. Ver *Los negros, los mulatos y la Nación Dominicana*, p. 42. [<<](#)

¹⁹ Sobre el lugar que ocupan en el mito la Virgen de la Caridad, el *Espejo de Paciencia* y los sonetos de Puerto Príncipe, ver el notable ensayo de José Juan Arrom, «La Virgen del Cobre: leyenda y símbolo sincrético», en *Certidumbre de América* (Madrid: Editorial Gredos, 1971), pp. 184-214.

[<<](#)

²⁰ Sobre la significación del ajiaco en lo cubano, ver Fernando Ortiz, «Los factores humanos de la cubanidad», *Revista Bimestre Cubana*, XLV, 2 (1940), pp. 161-186. [≤≤](#)

²¹ Alejo Carpentier, *La música en Cuba* (México: Fondo de Cultura Económica, 1972 (1946), pp. 41-42. [<<](#)

²² Julien Mellet, *Voyage dans l'Amérique Méridionale, a l'intérieur de la Côte Ferme et aux isles de Cuba et de la Jamaica, depuis 1808* (Agen: P. Noutel, 1824). Ver Antonio Benítez Rojo, «Para una valoración del libro de viajes y tres visitas a Santiago», *Santiago*, 26-27 (1977), pp. 280-282. <<

²³ *From Columbus to Castro, p. 33. Mi traducción.* [<<](#)

²⁴ De *latinos*, indoamericanos que hablan español; también fue aplicado a los negros. El término es usado por Darcy Ribeiro en *As Américas e a Civilização* (Río de Janeiro: *Civilização Brasileira*, 1970), para implicar el proceso de deculturación sufrido por el aborigen después de la Conquista. Aquí se usa para diferenciar a criollos de origen indígena de criollos de otros orígenes. <<

²⁵ Knight, en su obra citada, establece una diferencia en las colonias americanas, dividiéndolas en *settler colonies* y *exploitation colonies*. No se trata de un binarismo simple, pues contempla que cada colonia de poblamiento conlleva elementos de explotación, y viceversa. No se trata tampoco de una división positivista ni nacionalista, ya que Knight deja claro que una condición u otra no implica adjetivos como bueno y malo, o superior e inferior. La diferencia básica se traza a partir del mayor o menor grado en que una sociedad colonial transfiere las instituciones de la metrópoli y las convierte en su modelo o meta (pp. 50-66). Resulta una diferencia útil, sobre todo por su dinamismo e inestabilidad, ya que una colonia puede haber empezado con la forma de poblamiento para acabar con la de explotación. Apoyándome en los juicios de Knight, diría que en el Caribe el cambio poblamiento/explotación ocurre paralelamente al desplazamiento de la plantación a la Plantación. Esta nomenclatura también resulta funcional para diferenciar en bloque al Caribe de las colonias españolas de Tierra Firme, ya que en las Antillas predominó la forma de explotación y en el continente la de poblamiento, cada una de ellas con componentes de la otra.

También es interesante la conocida clasificación sugerida por Ribeiro en su obra citada. Ribeiro divide a los pueblos de las Américas en tres grupos: *Pueblos testimonios* (civilizaciones teocráticas de regadío similares a la de Mesopotamia, donde sus individuos, después de experimentar un violento proceso de aniquilación física y deculturación, pasan a constituir masas indígenas y mestizas de ladinos); *pueblos nuevos* (básicamente los caribeños y brasileños, los cuales surgen como producto de la misceginación étnica y cultural de indoamericanos, europeos y africanos, en un contexto de escasez de fuerza de trabajo); *pueblos trasplantados* (norteamericanos, argentinos, etc., los cuales se distinguen por su escasa misceginación y por aspirar a reproducir en América la cultura europea de cuya matriz proceden). Se trata de una clasificación histórico-cultural de tipo estructuralista que, si bien antropológicamente útil para una primera lectura del Continente, resulta demasiado fija y rígida para análisis de cierta profundidad. <<

²⁶ *Los negros, los mulatos y la Nación Dominicana*, pp. 64-65. [<<](#)

²⁷ *From Columbus to Castro*, p. 246. [<<](#)

²⁸ Sobre los inicios de la Plantación en Cuba, ver Manuel Moreno Friginals, *El ingenio*, 3 vols. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1978, y la obra en progreso de Leví Marrero, *Azúcar, esclavitud y conciencia* (1763-1868), vols. 9-12 de su obra *Cuba: economía y sociedad*, Madrid: Playor, 1983-1985. <<

²⁹ Tomas Gage, *Travels in the New World*, Norman; University of Oklahoma Press, 1958 [London: 1648], p. 215. Mi traducción. <<

³⁰ Ver Paul E. Hoffman, *The Spanish Crown and the Defense of the Caribbean*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1980, pp. 175-212.[<<](#)

³¹ *From Columbus to Castro, p. 245.* [<<](#)

³² La presencia de sacrificios de sangre en las creencias caribeñas debe relacionarse en primer término con las culturas del África negra, pero no sería sensato descartar las influencias que en ese sentido tuvieron otras culturas que emigraron al Caribe, digamos la sefardita, la china, la canaria y, en general, los sustratos de ciertas culturas europeas que, como la gallega, portaban importantes componentes paganos que fueron asimilados por la forma local de cristianismo. En todo caso, la señalada presencia del sacrificio dentro del estado actual de la cultura caribeña supone un deseo colectivo de conservación de dichos rituales, eso sin hablar de las incontables formas simbólicas que, como el carnaval o la quema del *juif*, se remiten directamente al sacrificio del chivo expiatorio. Aunque ya lo he hecho notar, aprovecho la oportunidad para subrayar la idea de que tal deseo de conservación obedece a las condiciones de aguda violencia social, todavía vigentes, en que se organizó la sociedad caribeña. Las relaciones entre el sacrificio y la violencia pública han sido estudiadas por René Girard en su *La violence et le sacré* (París: Bernard Grasset, 1972). Aquí Girard expone claramente la función oculta del sacrificio: descargar en la muerte del chivo expiatorio, de una manera canalizada y previsible, la violencia individual de los participantes (originada en la inseguridad, el temor, la rivalidad, etc.), a fin de evitar la violencia colectiva que amenazaría el orden público. Así, podría decirse que, al repetir el ritual del sacrificio, la sociedad caribeña busca conjurar el peligro de una disolución sociocultural ciega cuyos resultados son imposibles de anticipar o, si se quiere, mantener bajo control su régimen de tensiones y diferencias, aplazando la llegada del momento de explosión del sistema. <<

³³ A diferencia de lo que ocurría con el esclavo de ingenio, era frecuente que estos negros compraran su libertad a través de la provisión legal llamada coartación (coartaba el derecho de posesión del amo). Esto contribuyó a que en Cuba la proporción de esclavos con relación al número de libertos fuera mucho mayor que en las colonias no hispánicas. Williams (p. 190 de su obra citada) suministra la siguiente tabla:

Colonia	Año	Esclavos	Libertos	Proporción
Jamaica	1787	256,000	4,093	1:64
Barbados	1786	62,115	838	1:74
Granada	1785	23,926	1,115	1:21
Dominica	1788	14,967	445	1:33
Saint-Domingue	1779	249,098	7,055	1:35
Martinica	1776	71,268	2,892	1:25
Guadalupe	1779	85,327	1,382	1:61
Cuba	1774	44,333	30,847	1:1.5
Cuba	1787	50,340	29,217	1:1.7

Obsérvese que al ir aumentando el número de plantaciones en Cuba, entre 1774 y 1787, la proporción de esclavos también crece. No obstante, en el mismo año de 1787, en Jamaica había un liberto por cada 64 esclavos, mientras en Cuba la proporción no llegaba a siquiera de uno a dos. <<

³⁴ Lydia Cabrera, *Yemayá y Ochún*, Nueva York, Chicherukú, 1980, pp. 9-19. [<<](#)

³⁵ En la ciudad de Santa Clara, por ejemplo, la fiesta de la Virgen de la Caridad era celebrada por los negros de la siguiente manera: «Venían de todos los ingenios de la jurisdicción, y en [...] el terreno baldío que rodeaba la iglesia, la víspera del ocho de septiembre, de mañana, al son de tambores [...] cortaban las hierbas, que recogían las negras, en canastas pequeñas, bailando y bebiendo aguardiente. Por la tarde, en una procesión, desfilaban el Rey y la Reina del Cabildo de los Congos (que predominaban allí) bajo un enorme parasol de cuatro metros de diámetro que llamaban ‘el tapasolón’ y tras ellos, bajo otro ‘tapasolón, los que se decían los príncipes, Los seguía el numeroso séquito de sus acompañantes o vasallos. Todos los hombres vestían levita y pantalón y lucían bombines, al cinto un sable de juguete y calzado de cuero de vaqueta. Presidían el cortejo, delante del gran parasol, los tambores, rústicos troncos de madera de metro y medio de largo. [También había] cuatro o cinco tambores de sonidos distintos, que se llevaban entre las piernas. El Cabildo tenía su casa en un terreno propio junto a la iglesia [...] Bailaban allí los negros una especie de Lanceros; colocados en dos filas, frente a frente, los hombres separados de las mujeres, ejecutaban figuras y se movían el compás de los tambores [...] Estaba terminantemente prohibido tocar rumba. Cuando los criollos en la procesión de los congos insinuaban un toque de rumba —ésa era música profana—, la indignación de los viejos se hacía sentir. Era típico [...] repartir entre los concurrentes negros que asistían con sus Reyes, y los devotos blancos —todos en la mejor armonía—, el Agualoja, una bebida compuesta de agua, albahaca y maíz quemado...» [*Yemayá y Ochún*, p. 57.]

Es de señalar que si bien la Plantación hizo descender la importancia relativa del negro libre con respecto a la población total de la isla, su número continuó siendo mucho mayor que el de cualquier otra colonia no hispánica. Por ejemplo, debido a las masivas importaciones de esclavos, el porcentaje de libertos entre 1774 y 1827 bajó de 20,3% a 15,1%. Pero esta última cifra no era ni remotamente igualada por las colonias inglesas, francesas y holandesas. <<

³⁶ *From Columbus to Castro, pp. 136-137.* [<<](#)

³⁷ *Ibid.*, p. 83. [↵](#)

³⁸ *Ibid.*, p. 145. [↵↵](#)

³⁹ *Ibid.*, p. 146. [≪≪](#)

⁴⁰ Gilberto Freyre, *The Masters and the Slaves [Casa Grande & Senzala]*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1966 [1936], p. xxxiii. Mi traducción. <<

⁴¹ *As Américas e a Civilização*, pp. 262-263. Mi traducción. [<<](#)

⁴² *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, pp. 53-54. [<<](#)

⁴³ «The Caribbean as a Socio-Cultural Area», p. 922. [<<](#)

⁴⁴ Cita tomada de Fernando Ortiz, *Nuevo catauro de cubanismos* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1974 [1923]), pp. 127-128. <<

⁴⁵ *M.L.E. Moreau de Saint-Méry, Description topographique, physique, civile, politique, et historique de la partie Française de L'Isle de Saint-Domingue (Filadelfia: 1797-1798), t.1. pp. 44-45.*[<<](#)

⁴⁶ Ver, por ejemplo, Moreau de Saint Méry, *Dance*, Lily y Baird Hastings, trads. (Brooklyn: 1975 [Filadelfia: 1796]), pp. 66-73; Fernando Ortiz, *Los instrumentos de la música afrocubana* (La Habana: 1952-55), t. 4, p. 196; *La africanía de la música folklórica de Cuba* (La Habana: 1950), p. 2; Janheinz Jahn, *Muntu: Las culturas neoafricanas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1978), pp. 118-119; Harold Courlander, *The Drum and the Hoe: Life and Lore of the Haitian People* (Berkeley: University of California Press, 1960), p. 126; Gordon Rohler, *Calypso and Society in Pre-Independent Trinidad* (Port of Spain: 1990), pp. 11-15; George Washington Cable, «The Dance in Place Congo», en Bernard Katz, ed., *The Social implications of Early Negro Music in the United States* (Nueva York: Times & Argo Press, 1969), p. 42; D. Epstein, *Sinful Tunes and Spirituals: Black Folk Music to the Civil War* (Urbana: University of Illinois Press, 1977), p. 6. <<

⁴⁷ Fernando Ortiz, «La música afrocubana» (*La africanía de la música folklórica de Cuba*) (Madrid: Júcar, 1974), pp. 166-167. En las últimas décadas se han desarrollado métodos especiales para anotar la percusión africana, pero esto, lejos de negar lo dicho por Ortiz, refuerza su validez en el sentido de que es el lenguaje musical de Occidente el que se ha tenido que adaptar al africano y al neoafricano propio del Caribe. <<

⁴⁸ *Ibid.*, pp, 167-169. [<<](#)

⁴⁹ E. Duvergier de Hauranne, «Cuba y las Antillas», *Santiago*, 26-27 (1977), p. 299. Mi traducción. [≤≤](#)

⁵⁰ Alejo Carpentier, «La ciudad de las columnas», *Tientos y diferencias*, La Habana: Ediciones Unión, 1966, pp. 55-56^{<<}

⁵¹ Léopold Sédar Senghor, «L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine», *Présente Africaine*, 8-10 (1956). Cita tomada de *Muntu*, p. 277. Ver mi artículo «Significación del ritmo en la estética caribeña.» *Primer Simposio de Caribe 2000*. Lowell Fiet y Janette Becerra, eds. (San Juan: Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, 1997), pp. 9-23. [<<](#)

⁵² *Ibid.*, p. 229. <<

PARTE II <<

ENTRE EL INFIERNO Y LA FICCION <<

¹ *Historia de las Indias escrita por Fray Bartolomé de las Casas Obispo de Chiapa*, 5 tomos (Madrid: 1875-76). La edición de la obra estuvo a cargo del Marqués de Fuensanta y de José Sancho Rayón, y fue publicada con un comentario de George Ticknor. Las Casas inició la escritura del manuscrito en 1527; los hechos relacionados llegan hasta el año 1520. <<

² *Ibid.*, I, p. x. [↪](#)

³ Esto no ha sido enfatizado lo suficiente. Téngase en cuenta que en 1520 las Indias eran en lo fundamental lo que hoy llamamos el Caribe, Recuérdese que Tenochtilán cayó definitivamente en manos de Cortés en agosto de 1521.

<<

⁴ Antonio Benítez Rojo, «Sugar/Power/Literature: Toward a Reinterpretation of Cubaness», Enrico Mario Santí, ed., en *Cuban Studies* 16, Carmelo Mesa-Lago, ed., Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1986, pp. 9-31. <<

⁵ *En realidad Saco preparaba entonces una Historia de la Trata. Más tarde el proyecto incluiría dos obras distintas: Historia de la esclavitud desde los tiempos más remotos hasta nuestros días. 3 tomos (París: 1875-77), y luego Historia de la esclavitud de la raza africana en el Nuevo Mundo y en especial de los países americano-hispanos, Barcelona: 1879, de la cual alcanzaría a publicar sólo un tomo.*[<<](#)

⁶ Ver para más detalles el estudio preliminar de Lewis Hanke, «Bartolomé de las Casas, historiador», *Historia en las Indias*, México: Fondo de Cultura Económica, 1965, edición de Agustín Millares Cario, pp. xlii-xliii. <<

⁷ *Ibid.*, p. xxxix. [↪](#)

⁸ Juicio del fiscal del Consejo de Indias en 1748. Cita tomada de «Bartolomé de las Casas, historiador», p. xl. <<

⁹ Real orden de confiscación. *Ibid.*, p. xli. [<<](#)

¹⁰ Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, *Historia general y natural de las indias*, 4 tomos, Madrid: 1851. La obra fue publicada con una introducción del académico José Amador de los Ríos. <<

¹¹ *Antonio de Herrera y Tordesillas, Décadas o Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y Tierra Firme del mar Océano, 4 tomos (Madrid: 1601).*[<<](#)

¹² «Bartolomé de las Casas, historiador», p. xlii. [<<](#)

¹³ Los investigadores que más han trabajado este tipo de textos son José Juan Arrom y Enrique Pupo-Walker. Una bibliografía tentativa de sus trabajos respectivos incluiría: José Juan Arrom, «Becerrillo: comentarios sobre un pasaje narrativo del Padre las Casas», en *Homenaje a Luis Alberto Sánchez* (Lima; Universidad de San Marcos, 1968), pp. 41-44; «Hombre y mundo en el Inca Garcilaso», en *Certidumbre de América* (Madrid: Gredos, 1971), pp. 26-35; «Precursores coloniales del cuento hispanoamericano», en *El cuento latinoamericano ante la crítica*, Enrique Pupo-Walker, ed. (Madrid: Castalia, 1973), pp. 24-36; «Prosa novelística del siglo XVII: un 'caso ejemplar' del Perú virreinal», en *Prosa hispanoamericana virreinal*, Raquel Chan-Rodríguez, ed. (Barcelona: Hispamérica, 1978), pp. 77-100; y Enrique Pupo-Walker, «Sobre la configuración narrativa de los *Comentarios reales*», *Revista Hispánica Moderna*, 39 (1976-77), pp. 123-135; «La reconstrucción imaginativa del pasado en *El carnero de Juan Rodríguez Freyle*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 27 (1978), pp. 346-358; «Sobre las mutaciones creativas de la historia en un texto del Inca Garcilaso», en *Homenaje a Luis Leal*, Donald W. Bleznick y J. O. Valencia, eds. (Madrid: Insula, 1978), pp. 145-161; «Sobre el discurso narrativo y sus referentes en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso», en *Prosa hispanoamericana virreinal*, pp. 21-42; «La ficción intercalada: su relevancia y funciones en el curso de la historia», en su *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega* (Madrid: Porrúa, 1982), pp. 149-193. <<

¹⁴ Ver de Hayden White sus libros *Metahistory, The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe y Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973 y 1978), y, sobre todo, Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire* (París: Editions du Seuil, 1971).<<

¹⁵ Ver «La ficción intercalada: su relevancia y funciones en el curso de la historia» [listado en la nota 13]. Este texto, a todos los efectos, debe considerarse el primer estudio a fondo de la «ficción intercalada» en las Crónicas. <<

¹⁶ *Ibid.*, P. 154. [≪≪](#)

¹⁷ Las citas que tomaré de esta obra se refieren ai tercer tomo de la edición del Fondo de Cultura Económica [ver nota 6]. El número de la página aparecerá entre paréntesis. <<

¹⁸ Ver en su obra citada el capítulo VI del libro III, donde habla de la epidemia de las viruelas, y el capítulo I del libro XV, donde se refiere extensamente a la plaga de hormigas. <<

¹⁹ Ver el ensayo de Roberto González-Echevarría titulado «Humanismo, Retórica y las Crónicas de la Conquista», en su libro *Isla a su vuelo fugitiva* (Madrid: Porrúa, 1983), pp. 9-25. [<<](#)

²⁰ Por supuesto me refiero a su conocidísimo ensayo «Das Unheimliche» —traducido al inglés como «The Uncanny», y al español como «Lo Insólito»—, publicado en 1919 en *Imago*. Por razones de familiaridad a la vez que de precisión semántica, usaré el término en su expresión inglesa, sin mayúscula y en cursiva. <<

²¹ *Historia general y natural de las Indias*, II, p. 77. Cito por la conocida edición de la Biblioteca de Autores Españoles (Madrid: Ediciones Atlas, 1959). En la adelante el número de la página aparecerá entre paréntesis. <<

²² Tomo la información de cuatro fuentes. Las dos primeras son las respectivas *Historias* de las Casas y de Oviedo; las restantes son *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, de Fernando Ortiz, y *From Columbus to Castro*, de Eric Williams. <<

²³ Espero que el lector me excuse por no ofrecerle una descripción del efecto que lo *uncanny* tiene en nosotros. El mismo Freud, al intentarla, falla lamentablemente; lo mismo ocurre con otros autores que han estudiado lo *uncanny*, digamos, Tzvetan Todorov en su conocida *Introduction à la littérature fantastique*. Por otra parte, en mi opinión, la experiencia de lo *uncanny* no parece ser del todo objetiva, sino variable de individuo a individuo y, sobre todo, de cultura a cultura. Razón de mis para no intentar aquí su definición. <<

²⁴ En tiempos de Oviedo el plátano resultaba tan novedoso que éste lo describía creyendo que en realidad se trataba de otro fruto oriundo de Canarias: «Cuanto a la verdad, no pueden llamar plátanos (ni lo son); mas aqueso que es, según he oído a muchos, fue traído este linaje de planta de la isla de Gran Canaria.» A continuación Oviedo cree necesario dar noticia de cómo se come el plátano, explicando que primero hay que pelarlo, etc. <<

²⁵ Sobre *fufú*, dice Fernando Ortiz: «Plato de la cocina africana, hoy todavía muy popular en Cuba, hecho ñame y plátanos hervidos y amasados (...) La voz *fufú* está muy extendida en África. *Fufú* se dice a cierto alimento hecho de harina [...] A la harina de yuca se le llama en el Congo *mfufu*; en Angola, *faba*; en Ashanti, *fufú* («plato de los negros, preparado con ñames o plátanos, los cuales después de hervidos son amasados en un mortero, con cuya masa se hace una especie de albóndiga que se echa a la sopa»); en Akra, *fufú* («alimento favorito de los nativos, compuesto de ñames, casabe y plátanos amasados»); en Dahomey, *fufú* («plato indígena a base maíz, pescado y aceite de corajo»). *Fufú* se dice en el interior de Sierra Leona a una masa de ñames. Como se ve el vocablo se extiende mucho más allá de la región bantú. Todos estos vocablos, como sostiene Westermann, son derivados de *fufú*, ‘blanco’, color de la harina o masa de yuca, plátano, etc.» (*Nuevo catauro de cubanismos* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1974), p. 260.)[≤≤](#)

²⁶ Con esto en modo alguno intento sugerir que Las Casas fue un precursor del método posestructuralista. Su deconstrucción es involuntaria y casuística; se produce al reflexionar profundamente (una relectura) sobre el contexto socioeconómico del cual emerge la esclavitud africana y al cuestionar su presunta legalidad cristiana e institucional. Por lo demás, incluyendo su defensa del indio, el pensamiento de Las Casas cae dentro del discurso aristotélico, salvo ciertas áreas de corte mercantilista que se explican por el hecho de que su gestión como historiador, político y polemista es paralela a las nuevas prácticas del incipiente capitalismo propio de la época.<<

²⁷ La nota aparece entre corchetes en la edición citada. <<

²⁸ Recorro a los números arábigos para facilitar la lectura. <<

²⁹ Corominas lo da como un viejo duplicado de *sublimado*, del bajo latín alquímico. Nebrija lo registra en 1495. Parece ser alteración del mozárabe *solimad*, de donde pasó al árabe (*sulaimani*) y también al catalán: el verbo soblimar, que significa *sollamar*, *chamuscar*. <<

³⁰ Me refiero a su bien conocido ensayo «La pharmacie de Platón», en *La dissémination*, París, Editions du Seuil, 1972. [<<](#)

³¹ Ver su importantísimo ensayo «Qu'est-ce qu'un auteur?» An, Josué V, Harari, trad. y ed. en *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism* (Ithaca: Corneli University Press, 1979), pp. 141-160. [≤](#)

³² Después de Saco, la siguiente gran figura cubana de las ciencias sociales en identificarse con Las Casas es Fernando Ortiz, quien, por supuesto, también se identificó con Saco. [Ver su libro *José Antonio Saco y sus ideas cubanas* (La Habana: El Universo, 1929).][<<](#)

³³ No puedo menos que recordar el texto de *Cien años de soledad*, donde García Márquez introduce los elementos principales de la narración de Las Casas: el *solimán* de Melquíades, la *plantación* de plátanos y, sobre todo, la *plaga de hormigas* que toma la casa solariega de los Buendía y devora al último vástago de la familia, en que se ha consumado la transgresión del incesto. Recuérdese también que la matanza de los trabajadores rebeldes ocurrida en la plantación es olvidada-reprimida por el preconsciente colectivo de Macondo—, y que su ausencia sólo se hace presencia en el recuerdo alucinado, literario si se quiere, de José Arcadio Segundo. Ver Antonio Benítez Rojo, «Presencia del texto lascasiano en la obra de García Márquez», en *Selected Proceedings of the 35th Annual Mountain Interstate Foreign Languages Conferenee*, Ramón Fernández-Rubio, ed., Greenville: Furman University, 1987, pp. 37-44. <<

INGENIO Y POESÍA <<

¹ La obra consta de portadilla, prólogo de Laplante y Marquier (1 p.), introducción de Justo G. Cantero (14 ps.), texto descriptivo de los ingenios (60 ps.), láminas a color (28), planos de ingenios en blanco y negro (8). Ver «Bibliografía azucarera», en *El ingenio*, III, p. 189.

Leví Marrero, como separata al Volumen X de su obra en progreso *Cuba: economía y sociedad*, ha editado y anotado una selección de las láminas de Laplante, a partir de transparencias a color tomadas por la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional de Madrid. Ver Leví Marrero, ed., *Los ingenios de Cuba* (Barcelona: Gráficas M. Pareja, 1984).

Las 28 láminas comprenden: 16 vistas de ingenios, 10 vistas de casas de calderas, una vista panorámica de los ingenios del Valle de la Magdalena y una vista de los almacenes azucareros de Regla. Muchas de estas vistas fueron grabadas en madera y aparecieron en publicaciones internacionales como *El Museo Universal*, *Le Monde Illustré*, y *Harper's New Monthly*. En 1981, tres de ellas aparecieron en estampillas de correo cubanas, y en 1982 *Cubazúcar* reprodujo una selección de 12 vistas. En Estados Unidos hay ejemplares completos de *Los ingenios* en la Free Library, de Philadelphia, y en la Biblioteca del Congreso. Ver Emilio C. Cueto, «A Short Guide to Old Cuban Prints», *Cuban Studies*, 14, 1 (1984), p. 35. Como se ve, es posible asegurar que la reproducción de *Los ingenios* corre paralela a la historia más actual de Cuba. <<

² *El ingenio*, III, pp. 189-190. [<<](#)

³ *Los ingenios de Cuba, p. 1.* [<<](#)

⁴ *Ibid.*, p. XVIII. [≪≪](#)

⁵ Agustín Acosta, *La zafra* (La Habana: Minerva, 1926). El número de las páginas citadas aparecerá en paréntesis. <<

⁶ En Cuba el poder del azúcar ha recodificado el año en dos estaciones: «zafra», los meses de molienda, y «tiempo muerto», los meses donde no se produce azúcar. De este modo el azúcar se lee como *vida*, y la ausencia de azúcar como *muerte*.<<

⁷ La independencia de Cuba (20 de mayo, 1902) quedó en entredicho por una enmienda a su Constitución. Tal enmienda, introducida en la Asamblea Constitucional de 1901 a solicitud de Estados Unidos, concedía a este país el derecho de intervenir directamente en los asuntos de Cuba, La Enmienda Platt tomó su nombre por el senador Orville Platt, que redactó el proyecto de ley que habría de elevar al Congreso al Presidente William McKinley. Estuvo en vigor hasta el año 1934.[<<](#)

⁸ Jorge I. Domínguez, *Cuba: Order and Revolution* (Cambridge, MA: Harvard University, 1978), pp. 19-24. [<<](#)

⁹ El tema antiimperialista en la literatura cubana comienza en firme con la pieza dramática *Tembladera* (1917), de José Antonio Ramos. En la narrativa se inicia propiamente con *La conjura de la ciénaga* (1923), de Luis Felipe Rodríguez. Nótese que ambos géneros preceden a la poesía en el manejo del tema azúcar/imperialismo. <<

¹⁰ Tomo esta cita y la siguiente de José Antonio Portuondo, *El contenido social de la literatura cubana* (México: El Colegio de México, 1944), p. 64. <<

¹¹ Ramiro Guerra y Sánchez, *Azúcar y población en las Antillas* (La Habana: Cultura, S.A., 1927).[<<](#)

¹² Ver la comparación entre Acosta y Guillén que hace Nancy Morejón, ed., en su prólogo a *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, La Habana: Casa de las Américas, 1974, pp. 18-20. [<<](#)

¹³ Rebeca J. Scott, *Slave Emancipation in Cuba* (Princeton: Princeton University Press, 1985). Habría que señalar que cuando la falta de mano de obra se agudizaba, se recurría a la importación de braceros provenientes de otras Antillas, principalmente de Haití y Jamaica. Se trataba también de trabajadores negros y, por lo general, percibían jornales aún más bajos que los del negro cubano. <<

¹⁴ Cito por la edición en dos tomos de Angel Augier, *Nicolás Guillén. Obra poética. 1920-1972* (La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1972). La numeración de las páginas citadas aparecerá en paréntesis. <<

¹⁵ Gilíes Deleuze y Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe* (París: Minuit, 1972).



¹⁶ Sobre el carácter barroco de *Motivos de son* y la connotación revolucionaria implícita en el deseo de Guillén de asumir su propia Otredad racial, ver Roberto González-Echevarría, «Guillén as Baroque: Meaning in *Motivos de son*», en *Nicolás Guillén: A Special Issue*, Vera M. Kutzinski, ed. *Callaloo*, 31 (1987), pp. 302-317. <<

¹⁷ Sobre la influencia de Spengler en el pensamiento de Guillén de esa fecha, ver Roberto González-Echevarría, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* (Ithaca: Cornell University Press, 1977), p. 52. Sobre la influencia de Spengler y de Ortiz, ver Aníbal González Pérez, «Bailad of the Two Poets: Nicolás Guillén y Luis Palés Matos», *Callaloo*, pp. 285-301. Tales influencias pueden resumirse de la siguiente manera: por parte de Spengler, su proposición de que las culturas africanas se encontraban en un ciclo ascendente, al contrario del período de declinación en que había entrado Occidente: por parte de Ortiz, la revaloración antropológica del negro como factor imprescindible de la «cubanidad». No obstante, el discurso poético del Guillén de esos años exhibía ostentosamente el lado europeo de su doble genealogía, aunque dándole un «color cubano», es decir, dentro de su proposición de mestizaje. Ver, por ejemplo, Gustavo Pérez Firmat, «Nicolás Guillén between the *Son* and the Sonnet», *Ibid.*, pp. 318-328. <<

¹⁸ Al intercalar las coplas de «la charanga de Juan el Barbero» a lo largo del poema, Guillén sigue la dirección, ya explorada por Acosta, de darle un giro popular a ciertas áreas del texto con el fin de romper la técnica experimental del discurso. Pero lo que en Acosta resulta insuficiente, en Guillén resulta un logro completo. Guillén sigue a Acosta en sus inexplicables recriminaciones a los subyugados por la Plantación, y en el tono de queja y amargura en que se inscriben la mayoría de los versos. El recurso de emplear cotizaciones de la bolsa norteamericana como materiales del poema también tiene su origen en Acosta. <<

¹⁹ En tanto libro, *West Indies, Ltd.* es bastante desigual. Su mejor poema, a mi juicio, es «Sensemayá», uno de los textos más notables de Guillén en lo que toca a las claves afrocubanas de su poesía. Para un brillante análisis de este poema críptico, ver Kutzinski, *Against the American Grain* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987), pp. 136-146. Para mi análisis de «Sensemayá», ver el Capítulo 11 de este libro. [<<](#)

²⁰ Guillén entró a militar en el Partido Comunista en la ciudad de Valencia, España, en ocasión de asistir al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, 1937.[<<](#)

²¹ «The Caribbean as a Socio-Cultural Area», pp. 922 y sí. Sobre el tema del azúcar y el poder, ver, también de Mintz, *Sweetness and Power* (Nueva York; Viking Penguin, 1985).<<

²² Además de Guillén, el único poeta que ha alcanzado tal distinción es Agustín Acosta. Esta conjunción expresa muy bien la sinonimia que en Cuba existe entre lo azucarero y lo nacional, <<

²³ Michel Foucault, *Surveiller et punir* (Paris: Gallimard, 1975).[<<](#)

²⁴ Sobre el impacto de la llamada Ofensiva Revolucionaria en las letras cubanas, ver Antonio Benítez Rojo, «*Narrativa de la Revolución Cubana*, de Seymor Mentón», *Vuelta*, III (1986), pp. 42-45. [≤≤](#)

²⁵ *Against the American Grain*, pp. 164-201. [<<](#)

²⁶ Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1960).[<<](#)

²⁷ Michel Foucault, *Les mots et les choses* (París: Gallimard, 1966). Ver, sobre todo, el prefacio. <<

²⁸ Un buen ejemplo de la parcialidad ideológica con que el pensamiento de Martí es interpretado dentro y fuera de Cuba lo constituyen las respuestas de Cintio Vitier y Luis Toledo Sande a textos publicados fuera de la isla por Arcadio Díaz Quiñones y Enrico Mario Santí. Véanse los siguientes textos; Arcadio Díaz Quiñones, *Cintio Vitier, la memoria integradora* (San Juan: Editorial Sin Nombre, 1987), Cintio Vitier, «Carta abierta a Arcadio Díaz Quiñones», y Arcadio Díaz Quiñones, «Comentarios a una carta de Cintio Vitier», ambos en *Claridad*, 4 al 10 de diciembre de 1987, pp. 17-20; Enrico Mario Santí, «José Martí and the Cuban Revolution», en *José Martí & the Cuban Revolution Retraced* (Los Angeles: UCLA Latin American Center Publication, University of California, Los Angeles, 1986), pp. 13-23; Luis Toledo Sande, «De vuelta y vuelta», *Casa de las Américas*, 163 (1987), pp. 113-118. <<

²⁹ Nicolás Guillén, *Sol de domingo* (La Habana; Ediciones Unión, 1982),
La numeración de las páginas citadas aparecerá en paréntesis. <<

³⁰ Reinaldo Arenas, *El central* (Barcelona, Seix Barral, 1981), p. 91. Sobre la naturaleza iconoclasta y descentralizados de este poema, ver Pedro Barreda., «Vestirse al desnudo, borrando escribirse: *El central*, de Reinaldo Arenas», *Boletín de Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, 12, 2 (1984), pp. 25-37. <<

EL CARIBE Y LA POSMODERNIDAD <<

¹ François Ewald y Jean-Jacques Brochier, «Une vie pour l'histoire»
Magazine Littéraire, 212 (1984), p. 22. Mi traducción. [≤](#)

² Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (Paris: Minuit, 1979), pp. 7-9. [<<](#)

³ *Ibid.* [↵](#)

⁴ *El ingenio*, III, p. 246. [≤≤](#)

⁵ Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (La Habana: Jesús Montero, 1940). Mis citas corresponden a la edición de la Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978.

Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (Paris: Editions du Seuil, 1953).[<<](#)

⁶ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (Paris: Editions du Seuil, 1953).[<<](#)

⁷ Ortiz escribe: «Pelea que uvo Don Carnal con Doña Quaresma». No obstante, remito al lector a la edición crítica de Joan Corominas (Madrid: Editorial Gredos, 1967), p. 423.[<<](#)

⁸ Mavis C. Campbell, «African Religions and Resistance in the Caribbean under Slavery», ponencia presentada en el XLIV Congreso de Americanistas, Universidad de Manchester, 1982, Mucha de la información que ofrezco sobre la significación de las creencias afrocaribeñas en las rebeliones de los esclavos la debo a la lectura de este trabajo.[<<](#)

⁹ Edward Long, *The History of Jamaica* (Londres: Frank Cass and Co., 1970), p. 452. Mi traducción. <<

¹⁰ C. L. R. James, *The Black Jacobins* (Nueva York: Hill & Wang, 1965). pp. 20-22. Alejo Carpentier narra sugerentemente este episodio en *El reino de este mundo*.[<<](#)

¹¹ *The Black Jacobins*, p. 86; Robert I. Rotberg, «Vodoun and the Politics of Haiti», en L. Kinson y Robert I. Rotberg, eds., *The African Diáspora* (Cambridge: Harvard University Press, 1976), pp. 353-354. <<

¹² «Vodoun and the Politics of Haiti», pp. 354-355. [<<](#)

¹³ George E. Simpson, «The Belief System of Haitian *Vodun*», *American Anthropologists*, 47,1 (1945), pp. 36-37. [<<](#)

¹⁴ «African Religion and Resistance in the Caribbean under Slavery.»[<<](#)

¹⁵ *Ibid.* [↪](#)

¹⁶ *Ibid.* [≪≪](#)

¹⁷ William Luis y Julia Cuervo Hewitt, «Santos y santería: Conversación con Arcadio, santero de Guanabacoa», *Afro-Hispanic Review*, (enero, 1987), p. 10. [≤](#)

¹⁸ Tad Szulc, *Fidel: A Critical Portrait* (Nueva York: William Morrow and Co., Inc., 1986), pp. 469-470. Mi traducción. [<<](#)

¹⁹ Ver, Lydia Cabrera, *El monte* (Miami: Ediciones Universal, 1975).[<<](#)

²⁰ Ver *The Serpent and the Rainbow* (Nueva York: Simon & Schuster, 1985), y sobre todo, *Passage of Darkness: The Ethnobiology of the Haitian Zombie* (Chapell Hill/Londres: The University of North Carolina Text, 1988).<<

²¹ *La condition postmoderne*, pp. 18-19. Mi traducción. [<<](#)

²² *Ibid.*, pp, 41-42. [<<](#)

²³ Por ejemplo, dice Ortiz: «Cuidado mimoso en el tabaco y abandono confiante en el azúcar; trabajo de pocos y tarea de muchos; inmigración de blancos y trata de negros; libertad y esclavitud; artesanía y peonaje; manos y brazos; hombres y máquinas; finura y tosquedad. En el cultivo: el tabaco trae el veguerío y el azúcar crea el latifundio [...] En el comercio: para nuestro tabaco todo el mundo por mercado, y para nuestra azúcar un solo mercado en el mundo [...] Cubanidad y extranjería. Soberanía y coloniaje. Altiiva corona y humilde saco.»[<<](#)

²⁴ Es de señalar que la forma contrapuntística no sólo organiza el texto del «Contrapunteo», sino también el de los capítulos complementarios, los cuales alternan los temas del tabaco y el azúcar de forma dialógica. <<

²⁵ Aunque Ortiz usa con frecuencia la palabra «síntesis» en sus obras, incluyendo el *Contrapunteo*, ésta no tiene la significación hegeliana. Ortiz llama «síntesis» al encuentro y juego de componentes culturales de distinta procedencia dentro del proceso continuo de transculturación. Gustavo Pérez Firmat ha reparado también en esto. Ver *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), p. 22. <<

EXPLORADORES DE EL DORADO <<

¹ Alejo Carpentier, «Problemática de la actual novela latinoamericana», en *Tientos y diferencias* (México: Universidad Nacional Autónoma, 1964). Cito por la edición cubana (La Habana: Unión, 1966). La numeración de las páginas citadas aparecerá en paréntesis. <<

² Información que Carpentier suministró por escrito al crítico Roberto González-Echevarría. Ver *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, p 173. <<

³ Ver el texto del escritor Guillermo Meneses publicado en *El Nacional*, Caracas, el 12 de septiembre de 1948, p. 4. González-Echevarría, en su libro citado, reproduce en inglés un fragmento (p. 170). De ahí tomo las siguientes líneas: «He [Carpentier] brought back curare, arrows [...] Like Buffalo Bill he bartered powder and trinkets for arrows and quiver. He was able to look at the signs of the plumed serpent in the petroglyphs of the Amazon Territory. For three long days he was detained on a desert island, waiting for the repair of a serious break-down in the sloop in which he traveled. He ate tapioca and drank chicha among the Maquiritares. He was the personal friend of an Araguato [mono aullador] and agreed to write to a perfectly multicolored and brilliant family of macaws [guacamayos]». [<<](#)

⁴ *La condition postmoderne*, p. xxiv. [<<](#)

⁵ Roland Barthes, *L'Empire des Signes* (Ginebra: Albert Skira, 1970), p. 9. Mi traducción. <<

⁶ Me refiero, claro está, a *El arpa y la sombra* (1979).[<<](#)

⁷ Richard Schomburgk, *Travels in British Guiana. 1840-1844*
(Georgetown: B.G., 1922).[<<](#)

⁸ *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, pp. 177. [<<](#)

⁹ Robert Schomburgk, *A Description of British Guiana* (Nueva York: Kelley, 1970).[<<](#)

¹⁰ *Alexander von Humboldt, Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent, fait en 1799-1804 (Paris:-1807-1839).*[<<](#)

¹¹ Alejo Carpentier, *Letra y Solfa* (Buenos Aires: Nemont, 1976), I, p. 109. Selección, prólogo y notas de Alexis Márquez Rodríguez. <<

¹² *Ibid.*, pp. 120-121. [≪≪](#)

¹³ Wilson Harris, *Palace of the Peacock* (Londres: Faber & Faber, 1960). Las citas llevarán el número de la página en paréntesis <<

¹⁴ La presencia de Richard Schombrugk en *Los pasos perdidos* es tal vez más notable. González-Echevarría, cuyos comentarios a esta novela son los más completos que conozco, demuestra que Carpentier utilizó las descripciones de Schombrugk para elaborar ciertos pasajes de su texto. Ver su libro citado, pp. 178-180. [<<](#)

¹⁵ Para un excelente análisis de *Palace of the Peacock* y de gran parte de la obra de Harris, consúltese a Michael Gilkes, *Wilson Harris and the Caribbean Novel* (Hong-Kong: Longman, 1975). Mis opiniones sobre esta novela de Harris deben mucho a los comentarios de Gilkes. <<

¹⁶ Citado por Gilkes, p. 44. Mi traducción. [<<](#)

¹⁷ *Ibid*, p. 36. Paralelamente, en *Los pasos perdidos*, a medida que la protagonista se adentra en la selva cumple una serie de «Pruebas» iniciáticas. Ver sobre todo los fragmentos numerados XX y XXI del Capítulo cuatro. <<

¹⁸ Wilson Harris, «Art and Criticism», en *Tradition, the Writer and Society* (Londres: New Beacon [1969] 1973), p. 10. Mi traducción. [<<](#)

¹⁹ «My left eye has an incurable infection,» I declared. «My right eye — which is actually sound— goes blind in my dream,» I felt foolishly distressed. «Nothing kills your sight,» I added with musing envy. «And your vision becomes,» I hastened to complete my story, «your vision becomes the only remaining window on the world for me.» [*Palace of the Peacock*, p. 18.][<<](#)

²⁰ Me refiero al protagonista de «El camino de Santiago». [<<](#)

²¹ Europa, en Carpentier, actúa como una metáfora del Padre. Su presencia es indesplazable, sobre todo en términos culturales. Ver Antonio Benítez Rojo, «La presencia de Francia en Carpentier», *Linden Lane Magazine*, IV, i (1985), pp. 22-23. Ver también el Capítulo 9 de este libro.

[<<](#)

²² El texto citado corresponde al fragmento numerado XXXIX del Capítulo Sexto. En la edición que tengo a mano (Barcelona: Seix Barral, 1973). este fragmento se lee en las páginas 271-273.[<<](#)

²³ «Donne looked at her as at a larger and equally senseless creature whom he governed and ruled like a fowl,» [*Palace of the Peacock*, p. 15.][<<](#)

²⁴ Mi traducción. [<<](#)

²⁵ El estilo de Harris es uno de los más poéticos que pueden hallarse en la novela del Caribe. Constituye, dentro de lo que se ha dado en llamar «neo-barroco», un extremo metafórico en oposición al valor metonímico del lenguaje carpenteriano. <<

²⁶ Utilizo por primera vez el nombre Caribana para designar el *hinterland* amazónico de donde partió el gran viaje de los caribes hacia las Antillas. El término aparece ya en las famosas proyecciones de Mercator, y habla tempranamente de la imposibilidad de fijar con claridad los límites geográficos de la cuenca del Caribe. En todo caso, habría que concluir que el macizo del Roraima, entre Guyana, Venezuela y Brasil, puede tomarse como uno de los espacios genealógicos del Caribe. En su ámbito se encuentran la Catedral de las Formas de *Los pasos perdidos* y la gran catarata de *Palace of the Peacock*. Todo esto da argumentos suficientes para sostener la hipótesis de que la búsqueda de El Dorado es, en lo fundamental, un fenómeno caribeño y no sudamericano. <<

²⁷ Al emitir esta opinión no puedo menos que recordar a Borges. Tengo presente, sobre todo, su cuento genial «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius».<<

PARTE III<<

LOS PAÑAMANES, O LA MEMORIA DE LA PIEL<<

¹ Victor Strafford Reid, «Identidad cultural del Caribe», *Casa de las Américas*, 119 (1980), p, 48. <<

² Originarios de St. Vincent. Una gran parte de ellos fue trasladada por autoridades coloniales inglesas a Belice. <<

³ Sobre todo de Surinam. Al igual que los «caribes negros», constituyen un grupo étnico formado por la misceginación de africanos e indoamericanos. Su historia se remonta a las grandes rebeliones de esclavos a finales del siglo XVIII, en las cuales militares negros se internaron en la selva para hacer una vida libre. <<

⁴ Como se sabe, ciertos pueblos indígenas que habitaban los actuales territorios de Estados Unidos y Canadá fueron involucrados en varias guerras coloniales, así como en la guerra revolucionaria de 1776. Aquí no se niega su participación en calidad de exploradores y tropas irregulares, sino su presencia en las altas esferas políticas y militares que decidían los asuntos de la nación en armas.

Fanny Buitrago, *Los pañamanes* (Barcelona: Plaza y Janes, 1979). La numeración de las páginas citadas aparece en paréntesis. <<

⁵ Fanny Buitrago, *Los pañamanes* (Barcelona: Plaza y Janes, 1979). La numeración de las páginas citadas aparece en paréntesis. <<

⁶ Arthur Percival Newton, *The Colonising Activities of the English Puritans* (New Haven: Yale University Press, 1914).[<<](#)

⁷ Los Tinieblas son: Terranova González, Epaminondas Jay Long, Pinky Robinson (hijos de Prudence Pomare), Nicholas Barnard Lever (hijo de Maule Lever) y Gregorio Saldaña (huérfano, nieto de Lorenza Vallejo).<<

⁸ *Ver La violence et le sacré.*<<

VIAJE A LA SEMILLA, O EL TEXTO COMO ESPECTÁCULO<<

¹ Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* (Barcelona; Seix Barral, 1967), p. 13. [↵](#)

² Pedro Mir, *Cuando amaban las tierras comunras* (México: Siglo XXI, 1978), p. 13. [≤](#)

³ Luis Rafael Sánchez, *La guaracha del Macho Camacho* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976), p. 11. [≤](#)

⁴ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (Buenos Aires: Sudamericana, 1969 [1967]), p. 9. [≤≤](#)

⁵ Alejo Carpentier, *Viaje a la semilla* (La Habana: Ucar, García y Cía., 1944). Cito por la edición de *Guerra del tiempo* (México: Compañía General de Ediciones, 1966). La numeración de las páginas citadas aparecerá en paréntesis. <<

⁶ Véase conversación de Carpentier con César Leante, «Confesiones sencillas de un escritor barroco», *Cuba*, 24 (1964), p. 33. Sobre la presencia de la música en la narrativa de Carpentier, ver Helmy F. Giacomani, «La relación músico-literaria entre la Tercera Sinfonía 'Eroica' de Beethoven y la novela «El acoso» de Alejo Carpentier», *Cuadernos Americanos*, 158, 3 (1968), pp. 113-129; Emil Volek, «Análisis del sistema de estructuras musicales e interpretación de «El acoso», de Alejo Carpentier», *Philologica Pragensia* 12 (1969), pp. 1-24; Karen Taylor, «La creación musical en *Los pasos perdidos*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26 (1977), pp. 141-153; Leonardo Acosta, *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier* (La Habana; Letras Cubanas, 1981); Hortensia R. Morell, «Contextos musicales en 'Concierto barroco'», *Revista Iberoamericana*, 123-124 (1983), pp. 335-350; Antonio Benítez Rojo, «'Semejante a la noche' de Alejo Carpentier y el 'Canon per tonos' de J.S. Bach», *Eco*, 258 (1983), pp. 645-667, y 'El Camino de Santiago' de Alejo Carpentier y el 'Canon perpetuus' de Juan Sebastián Bach», *Revista Iberoamericana*, 123-124 (1983), pp. 293-322. <<

⁷ No hay duda que Carpentier conocía bien las estructuras de los cánones del barroco, incluyendo la del canon recurrente de *Viaje a la semilla*. Por ejemplo; «En épocas de los *cánones enigmas, de los cánones ...* de juegos contrapuntísticos inacabables, transformar un tema cualquiera en una suntuosa arquitectura sonora, era una prueba de maestría —del dominio del oficio.» [*Tientosy diferencias*, p. 46.] Su subrayado. <<

⁸ Esta tonadilla sirve para situar la acción de *Viaje a la semilla* en la primera mitad del siglo XIX El momento en que el marqués la ejecuta en el piano corresponde a la década 1810-1820. Ver *La música en Cuba*.[<<](#)

⁹ Claude Lévi-Strauss, *The Naked Man*, John y Dorren Weightman, trads. (Londres: Jonathan Cape, 1981), p. 647. [≤](#)

¹⁰ Claude Lévi-Strauss, *Myth and Meaning* (Nueva York: Schocken Books, 1979), pp. 44-54. [≤≤](#)

¹¹ Jean Pinget, *Structuralism* (Nueva York: Harper and Row, 1971), p. 78. [↵](#)

¹² Sobre los avatares, atributos y culto en Cuba de Elegua, ver Lydia Cabrera, *El monte*.[<<](#)

¹³ El culto en Haití de Papa Legha y Maître-Carrefour puede verse en Alfred Metraux, *Voodoo in Haiti*. (Nueva York: Shocken Books, 1972).[<<](#)

¹⁴ Alejo Carpentier, «Histoire de lunes», *Cahiers du Sud*, 157 (1933), pp. 747-759. Traducido al inglés y anotado prolijamente por José Piedra, ver «Tales of Moons», en número especial editado por Roberto González-Echevarría de *Latin American Literary Review*, 16 (1980), pp. 63-86. <<

¹⁵ Alejo Carpentier, «Los fugitivos», El Nacional, 4 de agosto de 1946,
p. 9. [<<](#)

¹⁶ Alejo Carpentier, *El arpa y la sombra* (La Habana: Letras Cubanas, 1979), p. 126. [↵](#)

¹⁷ *Ibid*, pp. 129-130. [<<](#)

¹⁸ *Ibid.*, p. 7. [↵](#)

¹⁹ En *El acoso*, la casa es descrita como sigue: «El Fugitivo [...] llegó a la esquina donde la Casa de la Gestión, sin paredes, quedaban reducidas a pilares todavía parados en un piso de mármol cubierto de piedras, vigas, estucos, desprendidos de los techos. Ya se habían llevado las rejas, y los leones que mordían argollas. Un camino de carretillas, apuntado a lo alto, atravesaba el gran salón, para desembocar en el cuarto de servicio, donde varias palas se aspaban sobre un montón de restos informes. Junto a la verja de garabatos andaluces, la Pomona del jardín estaba tendida, con zócalo y basa, entre la grama salpicada de yesos de platabanda.» Cito por la edición de Letras Cubanas de 1980, pp. 195-196. <<

²⁰ Alejo Carpentier, «Lo real maravilloso de América», *El Nacional*, 8 de abril de 1948, p. 8. [↵](#)

²¹ Sobre la influencia de Spengler en Carpentier, ver Alejo Carpentier: *The Pilgrim at Home*, pp. 55-57. [<<](#)

²² Alejo Carpentier, «Lo real maravilloso de América», El Nacional, 8 de abril de 1948, p. 8. [↵](#)

²³ *El arpa y la sombra*, p. 129. <<

NIÑO AVILÉS, O LA LIBIDO DE LA HISTORIA <<

¹ Cito por la edición de la Editorial Universitaria, San Juan, de 1979. La numeración de las páginas citadas aparecerá entre paréntesis. <<

² Edgardo Rodríguez Juliá, *La noche oscura del Niño Avilés* (Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984). La numeración de las páginas citadas aparecerá en paréntesis. <<

³ Aníbal González, «Una alegoría de la cultura puertorriqueña: *La noche oscura del Niño Avilés*, de Edgardo Rodríguez Juliá», *Revista Iberoamericana*, 135-136 (1986), p. 587. <<

⁴ Por ejemplo, en lo que se refiere al carácter de los puertorriqueños de la época. Dice la novela: «los criollos de esta isla son muy alegres y retozones, no hay traza de hosquedad en ellos, son hospitalarios con el forastero y generosos con el vecino [...] para los nativos de esta isla el sustento no es grande ocupación ni cuidado, que los he visto tomar almuerzo y merienda de los muchos árboles frutales que abundan [...] no hay gente más fiestera y perezosa que los criollos de esta isla de San Juan Bautista. A fe mía que este pecado de pereza es muy fecundo en desatar [...] el tedio [...] También es inclinación de los tediosos el mucho juego y la ira súbita No debemos olvidar que igualmente el tedio causa un general desprecio por la vida [...] Y no es de extrañar que [...] tan pronto pierden, dureza en el hueso, agilidad para el baile y maña en el juego, la vida se vuelve nada para estos hombres de juventud y madurez tan bullanguera» (pp.307-308).

Dice Abbad y Lasierra: «el calor del clima los hace indolentes y decidiosos; la fertilidad del país les facilita medios para alimentarse, los hace desinteresados y hospitalarios con los forasteros [...] El platanal lo tienen junto a las casas; cogen el racimo verde cuando están ya grandes; éstos los asan al fuego [...] La diversión más apreciable para estos isleños son los bailes; los tienen sin más motivo que el de pasar el tiempo y rara vez falta en una casa u otra [...] Son apasionados por los juegos sedentarios; el de gallos es muy común [...] la misma delicadeza de órganos que los hace tímidos, los hace mirar con desprecio todos los peligros y aun la misma muerte» (pp. 182-188).<<

⁵ Vivas Maldonado, *Historia de Puerto Rico* (New York: Las Américas Publishing Co., 1974), p. 167. [≤](#)

⁶ Edgardo Rodríguez Juliá, *Campeche o los diablos de la melancolía* (San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1986), pp. 117-123).[<<](#)

⁷ Fernando Ortiz, *Historia de una pelea cubana contra los demonios* (La Habana: Universal Central de Las Villas, 1959).[<<](#)

⁸ *Llamada Crónica de Nueva Venecia.* [<<](#)

⁹ «Una alegoría de la cultura puertorriqueña...», pp. 586-587. [<<](#)

¹⁰ El aliento pancaribeño de *La noche oscura del Niño Avilés* se constata en el hecho de que en Puerto Rico, al parecer, no hubo palenques de importancia. Así, la novela se hace eco de un fenómeno generalizado en el Caribe aunque éste no ocurriera en Puerto Rico. Ver Guillermo A. Baralt, *Esclavos rebeldes. Conspiraciones y sublevaciones de esclavos en Puerto Rico (1795-1873)* (Río Piedras: Ediciones Huracán, 1985) [<<](#)

¹¹ Pedro Mir, *Tres leyendas de colores* (Santo Domingo: Editora Taller, 1978). pp 119-160. <<

¹² Orlando Patterson, «Slavery and Slave Revolts; A Sociohistorical Analysis of the First Maroon War, 1665-1740», en Richard Price, ed., *Maroon Societies. Rebel Slave Communities in the Americas* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979), pp. 246-292. <<

¹³ Richard Price, «Introduction: Maroons and Their Communities»,
Ibid., p. 1 [↪](#)

¹⁴ J. H. Parry y P.M. Sherlock, *A Short History of the West Indies* (Londres, Macmillan, 1965), p. [22](#)

¹⁵ José Luciano Franco, *La presencia negra en el Nuevo Mundo* (La Habana: Casa de las Américas, 1969), p. 92. [<<](#)

¹⁶ Francisco Pérez de la Riva, «La habitación rural en Cuba», *Antropología*, 26 (1952), p. 20^{<<}

¹⁷ José Luciano Franco, *Las minas de Santiago del Prado y la rebelión de los Cobreros. 1530-1800* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975), pp. 117-121. Franco tomó esta descripción del Archivo Nacional, *Real Consulado y Junta de Fomento*. Legajo 141, No. 6,935. <<

¹⁸ La mejor obra de introducción que conozco es la ya citada *Maroon Societies*, recopilación de artículos editada por Richard Price. [<<](#)

¹⁹ La historia de los cimarrones dista mucho de estar terminada, sobre todo en lo que toca a su impacto político y sociocultural. En la actualidad subsisten poblados cimarrones en Jamaica y, principalmente, en Surinam. <<

²⁰ Ogé era dirigente del grupo llamado Colons Américains, vinculado a la conocida e influyente Société des Amis des Noirs, de París, a la que pertenecían Mirabeau, Pétion, Necker, Sieyes y Lafayette. [*The Caribbean*, p. 151].[<<](#)

²¹ Miguel Barnet, *Biografía de un Cimarrón* (La Habana: Instituto de Etnología y Folklore, 1966).[<<](#)

²⁰ Ogé era dirigente del grupo llamado Colons Américains, vinculado a la conocida e influyente Société des Amis des Noirs, de París, a la que pertenecían Mirabeau, Pétion, Necker, Sieyes y Lafayette. [*The Caribbean*, p. 151].[<<](#)

²¹ Miguel Barnet, *Biografía de un Cimarrón* (La Habana: Instituto de Etnología y Folklore, 1966).[<<](#)

²² «La palabra *mambí* parece derivar de la voz africana *m'bí* raíz conga que alude a lo 'cruel, salvaje, dañino' como a lo poderoso y divino: *Nsambí*: 'dios'». Nicomedes Santa Cruz, «El negro en Iberoamérica», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 451-452 (1988), p. 34. <<

²³ Pedro Deschamps Chapeaux, «Cimarrones urbanos», *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 2 (1969), pp. 145-164. [<<](#)

²⁴ Me refiero a la noción de rizoma puesta en juego por Gilles Deleuze y Félix Guattari. El estado rizoma puede entenderse a partir del rizoma propio del mundo vegetal. Es una anomalía botánica si se compara con el árbol. Es subterráneo, pero no es una raíz. Constituye multiplicidades en todas direcciones. Es un laberinto en proceso. También puede ser entendido como una madriguera, o como el sistema de túneles de los hormigueros. Es un mundo de conexiones y de viajes sin límites ni propósitos. En un rizoma siempre se está en el medio, entre el Ser y el Otro. Pero, sobre todo, debe verse como un sistema no sistemático de líneas de fugas y de alianzas que se propagan *ad infinitum*. Ver «Rhizome», *Deleuze & Guattari On the Line*. Johns Johnston, trad. (Nueva York: Semiotext(e), Columbia University, 1983), pp, 1-65. [<<](#)

²⁵ «Una alegoría de la cultura puertorriqueña...», p. 583. [<<](#)

²⁶ *Ver Metahistory.* [≪≪](#)

²⁷ Johns Esquemeling, *The Buccaneers of America* (Londres: George Routledge & Sons, s.f., [Amsterdam: 1678]).[<<](#)

²⁸ *Ibid.*, p. 40. [↵↵](#)

²⁹ *Ibid.*, pp. 243-244. Mi traducción. [<<](#)

³⁰ No me refiero aquí al inconsciente en un sentido general, puesto que éste no es «uno», sino su lado de *allá*, recientemente investigado y llamado *cripta*. Partiendo de Freud, Nicolas Abraham y Maria Torok han demostrado que el deseo por una situación de placer intolerable, tanto por su excesiva intensidad como por su duración ilimitada, es enterrado en una suerte de construcción anexa o rincón «falso» del inconsciente (*cripta*). La Cosa enterrada en la *cripta* no se revela en las metáforas convencionales, sino a través del lenguaje «críptico» que acaba de empezar a explorarse. En todo caso, la Cosa en la *cripta* puede comprenderse como algo muerto y vivo a la vez, un «muerto-vivo» —dice Derrida—, pues parece está más allá de la evolución y la remisión. Lo que sin duda resulta curioso es que este deseo de placer infinito es detectado en el temor, u otros estados preventivos, que genera el mismo inconsciente a manera de mecanismo de defensa. Así, puede decirse que aquello que más se teme remite crípticamente a aquello que más se desea. Pienso que una relación análoga ocurre, recíprocamente, entre la historia y la novela, donde veo un mutuo deseo *encriptado* por un encuentro que jamás llega a efectuarse. Tal tipo de relación subliminal de coexistencia podría extenderse con ciertos límites a lo poético y a lo teórico, según insinué en el capítulo dedicado a Guillén. Naturalmente, se trata de intuiciones que habría que demostrar. Sobre la *cripta*, ver Nicolás Abraham y Maria Torok, *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*, Nicholas Rand, trad., con una introducción de Jacques Derrida. «*Fors*. The English Words of Nicolás Abraham and Maria Torok», Barbara Johnson, trad. (Minneapolis: Minnesota University Press, 1986 [París: Aubier Flammarion, 1976]). Sobre la aplicación de este reciente concepto a las ciencias sociales (Marx) y a la teoría literaria posmoderna (Derrida), recomiendo la lectura de *Re-Marx*, de Andrew Parker, de [¿próxima?] publicación por la University of Wisconsin Press. <<

PARTE IV <<

NOMBRANDO AL PADRE, NOMBRANDO A LA MADRE <<

¹ Salvador Arias, ed., *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier* (La Habana: Casa de las Américas, 1977), p. 25. Los números de las páginas citadas aparecen en paréntesis. Esta obra contiene la entrevista de César Leante ya citada. <<

² Anatole France, *Les dieux ont soif*(Paris: Calman-Lévy, c1985 [1912]). Es esta edición la que he leído. [<<](#)

³ Carpentier incluyó «El Camino de Santiago» en *Guerra del tiempo* (México, D.F.); Cía. General de Ediciones, 1958).[<<](#)

⁴ Ver Jacques Lacan, «The Function and Field of Speech in Psychoanalysis,» «On a Question Preliminary to Any Possible Treatment of Psychosis,» y «The Subversión of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious,» en *Ecrits*, Alan Sheridan, trad. (Nueva York: Norton & Co., 1977).[<<](#)

⁵ Ver entrevista a Carpentier de Héctor Bianchotti, en Virgilio López Lemus, ed., *Entrevistas — Alejo Carpentier* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985), p. 273. [≤≤](#)

⁶ «Tal vez sea herencia de su padre también esa pronunciación característica del español de Alejo Carpentier; pronunciación dicho sea de paso y anecdóticamente, que comparte con Julio Cortázar». Entrevista a Carpentier en el programa «Esbozos» de Radio France, en *Entrevistas — Alejo Carpentier*, p. 352. <<

⁷ Antonio Benítez Rojo, «‘El Camino de San Juan’ de Alejo Carpentier y el *Canon perpetuus* de Juan Sebastián Bach: paralelismo estructural,» *Revista Iberoamericana* 123-124 (1983): 293-322. [<<](#)

⁸ Ver Jacques Lacan, «The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience,» «The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis,» «The Freudian Thing, or the Meaning of the Return to Freud in Psychoanalysis,» y «On a Question Preliminary to Any Possible Treatment of Psychosis,» en *Écrits*.[<<](#)

⁹ Entrevista con Bianchotti, p. 273. Mi subrayado. [≪≪](#)

¹⁰ *El arpa y la sombra*, p. 130. <<

REFLEXIONES SOBRE ERÉNDIRA <<

¹ Este cuento forma parte de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, (Barcelona: Seix Barral Editores, 1972). Los números de las páginas citadas aparecerán en paréntesis. <<

² Ver Erich Neumann, *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*,
Ralph Manheim, trad. (Princeton: Princeton/Bollingen, 1972).<<

³ Ver Erich Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, R.F.C. Hull, trad. (Nueva York: Bollingen Series, 1954),[<<](#)

⁴ *Ibid.* [↪](#)

⁵ Ver C.G. Jung, «The Relation Between the Ego and the Unconscious,» *Two Essays on Analytical Psychology*, trad. R.F.C. Hull (Princeton: Princeton/Bollingen, 1972), pp. 188 ss; ver también C.G. Jung, *Aspects of the Feminine*, R.F.C. Hull, trad. (Princeton: Princeton/Bollingen, 1982), pp. 77 ss. [<<](#)

⁶ Neumann, *The Great Mother*, p. 33. [<<](#)

⁷ *Ver Erich Neumann, Amor and Psyque, The Psychic Development of the Feminine: A Commentary on the Tale by Apuleius, Ralph Manheim, trad. (Princeton: Princeton/Bollingen, 1971).*[<<](#)

⁸ Sobre la presencia de este mito en la literatura de Occidente, ver Elizabeth T. Hayes, ed., *Images of Persephone: Feminist Readings in Western Literature* (Gainesville: University Press of Florida, 1994). Para diferentes interpretaciones del mito de Deméter/Perséfone, ver el prefacio de Karl Kerényi a su *Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter*, Ralph Manheim, trad. (Nueva York: Bollingen Foundation, 1967).[<<](#)

⁹ Neumann, *The Great Mother*, p. 319. [↵↵](#)

¹⁰ Kerenyi, *Eleusis*, p. 137. [≡](#)

¹¹ Sandra M, Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (New Haven: Yale University Press, 1979), p. 28. <<

¹² Gabriel García Márquez, *El mar del tiempo perdido*, Todos los cuentos (Barcelona: Plaza y Janés, 1975), p. 221. [<<](#)

¹³ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (Buenos Aires: Sudamericana, 1967), pp. 51-52. <<

CARNAVAL <<

¹ Angel Augier, *Nicolás Guillén: Notas para un estudio biográfico-crítico*, 2 vols., 2 ed. (Santa Clara, Cuba: Universidad Central de Las Villas, 1965), vol. I, pp. 212-213. <<

² Fernando Ortiz, *La antigua fiesta afrocubana del Día de Reyes* (La Habana: Ministerio de Relaciones Exteriores, 1960), p. 41.

Este tipo de festividad era relativamente común en el Caribe. En Jamaica, por ejemplo, existía la fiesta de Jonkonnu. Ver Sylvia Wynter, «Jonkonnu in Jamaica: Toward an Interpretation of Folk Dance as a Cultural Process,» *Jamaica Journal* 4, 2 (1970): 34-48. [<<](#)

³ Nicolás Guillén, *Obra poética*, p. 147. Los números de las páginas citadas aparecerán en paréntesis. <<

⁴ *Ibid.* [≤](#)

⁵ René Girard, *Violente and the Sacred*, Patrick Gregory, trad. (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977), p. 317. Mi traducción.

<<

⁶ Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, Brian Massumi, trad. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), p. 31. Mi traducción. <<

⁷ Lyotard, *The Postmodern Condition*, p. 22. Mi traducción. <<

⁸ Kamau Brathwaite, *Barabajan Poems* (Kingston y Nueva York: Savacou North, 1994), pp. 166-171. [≤](#)

⁹ Ver los siguientes artículos: Odaipaul Singh, «Sasenarine Persaud: Guyanese writer and poet living in Canada,» *Caribbean Daylight*, August 14, 1994: 14; Sasenarine Persaud, «India in the West Indies? But of Course!,» *The International Indian*, 2, 7 (1994): 52, y «Yoga as Art — Meditating on Sam Selvon,» *Brick* 50 (1994): 61-66. <<

¹⁰ Augier, Nicolás Guillén: *Notas para un estudio biográfico-crítico*, p. 224. <<

¹¹ Kutzinski, *Against the American Grain*, pp. 136-142. [<<](#)

¹² Derek Walcott, *Drums and Colour*, edición especial de *Caribbean Quarterly*, 7, 1-2 (1961): 1. Los números de las páginas citadas aparecerán en paréntesis. Mi traducción. <<

¹³ Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, (México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1974), p. 45. Los números de las páginas citadas aparecerán en paréntesis. <<

¹⁴ González-Echevarría, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, p. 266.
Mi traducción. <<

¹⁵ *Ibid.*, pp. 268-269. [<<](#)

¹⁶ Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, Helene Iswolsky, trad. (Cambridge, Mass: MIT Press, 1968), pp. 5-13, 80-84. [<<](#)

¹⁷ Umberto Eco, «The Frames of Comic Freedom», *Carnival*, Thomas A. Sebeok, ed., asistido por Marcia E. Erickson (Nueva York; Mouton, 1984), pp. 8-9. [≤≤](#)

¹⁸ Joan M. Fayer y Joan F. McMurray, «Shakespeare in Carriacou» (Revisión de una ponencia dada en Conference of Literature of the West Indies, Antigua, B.W.I., March 10-12, 1995), p. 1. Debo la información que ofrezco sobre la Shakespeare Mas' a la gentileza de sus autoras, que me permitieron estudiar su trabajo. Hay un video-cassette complementario que muestra aspectos de la fiesta. Los números de páginas citadas aparecerán en paréntesis. Mi traducción. [≤≤](#)

¹⁹ Christine Dave, *Folklore of Carriacou* (Wildley, Barbados; Coles Printery Ltd., 1985). pp. 33-34. [<<](#)

²⁰ Otras posibles fuentes son: la fiesta de Ekuensu (Ibo), el culto de Egugun (Yoruba), la Calinda Stickfight (Trinidad), la fiesta de Jonkonnu (Jamaica), el baile de David y Goliat (St. Kitts), y las otras llamadas «mummers plays» (Inglaterra, Escocia, Irlanda del Norte).<<

PARTE V<<

LA MÚSICA COMO PROYECTO NACIONAL<<

¹ Fernando Ortiz, *Entre cubanos*, 2da. ed. (La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1987), pp. 114-126. [≤≤](#)

² En esa fecha las tensiones raciales eran tremendas. En 1910 había sido aprobada la llamada Ley Morúa, que prohibía la organización de partidos políticos sobre la base de una sola raza o color. Este precepto hacía ilegal el Partido Independiente de Color (PIC), fundado en 1908 por Evaristo Estenoz y otros líderes negros. El objetivo fundamental del PIC era proteger los derechos de la población negra. A pesar de representar ésta la tercera parte de la población total, su representación en los sectores de la política, las fuerzas armadas, el sistema judicial, el servicio civil y la educación era escasísima. Al no aceptar el PIC lo dispuesto por la Ley Morúa, el Ejército y bandas racistas iniciaron una brutal campaña represiva en el verano de 1912 —llamada la Guerra de las Razas— en la que murieron millares de negros. [<<](#)

³ Alejo Carpentier, *La música en Cuba* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1946). Cito por la edición de 1979. <<

⁴ Fernando Ortiz, *Los instrumentos de la música afrocubana*, vol. 4 (La Habana: Ministerio de Educación, 1954), p. 443. [≤≤](#)

⁵ Natalio Galán, *Cuba y sus sones*, (Valencia: Soler, S.A., 1983), p. 12.



⁶ Citado por Cristóbal Díaz Ayala, *Música cubana: del Areíto a la Nueva Trova* (Miami: Ediciones Universal, 1993), p. 85. <<

⁷ A pesar de las influencias previas de la música cubana en la norteamericana —en particular el impacto de la habanera—, fue la Orquesta Havana Casino de Don Azpiau la que abrió la llamada Época de la Rumba en Estados Unidos. Los tres primeros números de su representación en el Palace Theater de Nueva York, el 26 de abril de 1930, fueron *Mamá Inés*, una auténtica rumba bailada y *El manisero*. Su éxito fue inmediato y rotundo. John Storm Roberts, *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music in the United States* (Nueva York, Oxford: Oxford University Press, 1979) p. 76. <<

⁸ Morejón, *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, pp. 41-42. [<<](#)

⁹ *Ibid.*, p. 322. [≪≪](#)

¹⁰ Fernando Ortiz, «La poesía mulata: Presentación de Eusebia Cosme, recitadora», *Revista Bimestre Cubana* (sept.-dic., 1934), p. 205. Citado por Jorge Castellanos e Isabel Castellanos, *Cultura Afrocubana*, vol. 4 (Miami: Ediciones Universal, 1994), p. 187. Esta obra, por su utilidad y buen sentido, resulta indispensable para el estudio de la cultura afrocubana. <<

¹¹ Max-Pol Fouchet, *Wilfredo Lam* (París: Cercel d'art, 1989), pp. 188-189. Mi traducción, [≤](#)

¹² Ver John Storm Roberts, *The Latin Tinge* y Cristóbal Díaz Ayala, *Música cubana.*[<<](#)

¿EXISTE UNA ESTÉTICA CARIBEÑA?[<<](#)

¹ Independientemente del *Contrapunteo* de Ortiz, el año 1967 parece ser el punto de partida de esta nueva estrategia interpretativa. En esa fecha aparecieron: *Tradition, the Writer and Society* (Wilson Harris), *Cien años de soledad* (Gabriel García Márquez), *Tres tristes tigres* (Guillermo Cabrera Infante) y *De dónde son los cantantes* (Severo Sarduy). Los estudios teóricos más especulativos aparecen en la década de 1980: *Le discours antillais* (Edouard Glissant, 1981), *The Womb of Space: The Cross-Cultural Imagination* (Wilson Harris, 1983), *Eloge de la créolité* (Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphael Confiant, 1989), la primera edición de este libro (1989) y *Poétique de la relation* (Edouard Glissant, 1990). En estas últimas obras, en mayor o menor grado, está presente un deseo de expandir las fronteras de lo Caribeño. Ver mi ensayo «Nueva Atlántida: el último archipiélago/New Atlantis: The Last Archipelago.» *Islas/Islands*, vol. 2. (Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997), pp. 301-311. [≤≤](#)

² Dejando a un lado la música caribeña —siempre una fuerte mercancía en el mercado internacional, la actual literatura disfruta un reconocimiento del que carecía antes. A esto ha contribuido un conjunto de razones: el hábito de la lectura está mucho más generalizado en el mundo, el aumento de las obras publicadas en traducción, los grandes premios internacionales alcanzados por escritores caribeños. También puede hablarse de la existencia de un cine local, principalmente cubano. Por otra parte, la idea del Caribe ha cobrado mucho más cuerpo en el mundo gracias al turismo, la creciente comunicación con el resto del mundo y la publicación de obras que estudian el Caribe globalmente. <<

³ Julio Rodríguez-Luis, «Education in the Hispanic Antilles,» *A History of Literature in the Caribbean*, A. James Arnold, ed. (Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins, 1994), vol. I, pp. 27-34. [<<](#)

⁴ Ver Antonio Veyrunes Dubos, ed. *Historia de la milagrosa aparición de Nuestra Señora de la Caridad, Patrona de Cuba y de su Santuario en la villa del Cobre*. (Santiago de Cuba: Escuela Tipográfica Don Bosco, 1935).<<

⁵ Caryl Phillips, *Crossing the River* (Londres: Picador, 1994). El número de las páginas citadas aparece en paréntesis. Mi traducción. <<

⁶ Fred D'Aguiar, *The Longest Memory* (Nueva York: Pantheon Books, 1994). El número de las páginas citadas aparece en paréntesis. Mi traducción. <<

⁷ Edwige Danticat, «Children of the Sea», *Krik? Krak!* (Nueva York: Soho Press, 1995). El número de las páginas citadas aparece en paréntesis. Mi traducción. <<

⁸ Robert Antoni, *Divina Trace* (Nueva York: The Overlook Press, 1992).
Los números de las páginas citadas aparecen en paréntesis. Mi traducción.

<<

⁹ Edgardo Rodríguez Juliá, *The Renunciation*, Andrew Hurley, trad. (Nueva York/Londres: Four Walls Eight Windows, 1997).<<

¹⁰ No obstante, al ser transculturados, estos patrones rítmicos quedaron desarraigados de los contextos socioculturales africanos, integrándose al *interplay* de dispersos fragmentos propios de las culturas criollas derivadas de la plantación. Esto se comprende mejor si tenemos en cuenta que la música africana, en general, puede ser definida como «la organización de la materia prima del sonido de patrones formales y estructurales que tienen significación y aceptación para las sociedades en que dicha organización ha tenido lugar; patrones que se relacionan directamente y de la manera más íntima a la visión del mundo y a la experiencia vital de esa sociedad vista como un todo homogéneo.» Fela Sowande, *The Role of Music in African Societies* (Washington, D.C.: African Studies and Research Program, 1969), p. 18. Mi traducción.

Específicamente sobre los ritmos africanos, he consultado la obra clásica de A.M. Jones, *Studies in African Music* (Londres/Nueva York/Toronto/Cape Town: Oxford University Press, 1961); John Miller Chernoff, *African Rhythm and Sensibility* (Chicago/Londres: Chicago University Press, 1979); Irene V. Jackson, ed. *More than Drumming: Essays on African and Afro-Latin American Music and Musicians* (Westport, Conn./Londres: Greenwood Press, 1985); Gerhart Kubik y David K. Rycroft, «Complexity of African Music» *Britannica* (1990), vol. 13, 148-149.

Me resisto a creer que estas vibraciones interiores sean exclusivas de pueblos africanos. Pienso que se trata de flujos de energía cuya explicación aún no ha sido bien aclarada por la ciencia médica de Occidente, aunque sí por la medicina alternativa que se practica en muchos lugares del mundo, digamos, el chi que corre por el cuerpo y cuya acción se usa con propósitos curativos en la acupuntura china. En realidad, en mi opinión, lo que ocurrió en Africa es que el grupo de pueblos que llamamos bantú empezó un buen día a utilizar las vibraciones de esta energía interior en función de la música, estableciendo así una práctica cultural que sería «aprendida» por otros pueblos a través de la experiencia de tocar y bailar algunos de esos ritmos. El artículo sobre música africana que hay en la Enciclopedia Britannica es un buen punto de partida para esta difusa materia. Después, se puede leer cualquiera de las numerosas obras que provee la sección bibliográfica, aunque debo aclarar que no he hallado ninguna hipótesis científica que

explique satisfactoriamente la utilización musical de estos flujos interiores.
Quizás no la haya. <<

¹¹ Katherine Dunham, *Island Possessed*, 2da. ed. (Chicago: University of Chicago Press, 1994). El número de las páginas citadas aparece en paréntesis. Mi traducción. <<

¹² Ver Fernando Ortiz, *La clave xilofónica de la música cubana* (La Habana: Molina, 1935).[<<](#)

¹³ Ver Fernando Ortiz, «La yuka: caja, mula y cachimba», *Los instrumentos de la música afrocubana*, 5 vols. (La Habana; 1952-1955). O bien la separata de esta obra, titulada *La yuka* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1995).<<