

María Zielina

El Caribe, imagen "totémica" en el mensaje de la huída

La dinámica de la huída caribeña provoca en el Otro - los Estados Unidos, Europa, Canadá - y en el mismo caribeño que El Caribe cubre hoy en día, en medio de globalización y pluriculturas, carácter de pujencia totémica: un espacio atractivo multicolor e inspirador en el que *todo* tiene derecho a ser lo que no es el Otro y un espacio repulsivo, pues es toponímico de emigrantes, supersticiones, cataclismos naturales, violencia, múltiples etnicidades y pobreza. En mi trabajo me propongo analizar con ayuda de los estudios de Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite* (1989) y de Lévi Strauss, *Totemizm dzisiaj* (1998) y *Totéismo en la actualidad*, ciertos valores totémicos, cuyos mensajes hacen que el discurso de la huída pareciera ser el elemento homogenizador entre las tantas heterogeneidades que se han tratado de reunir para explicar en qué consiste la cultura caribeña¹.

La palabra "tótem", según Lévi-Strauss proviene de la lengua Ojibwa, de la tribu Algonika, de la región de los lagos en la América del Norte y significa más o menos "el que tiene mi misma sangre". En el *Diccionario de la Real Academia* leemos que el tótem es un "objeto de la naturaleza, generalmente un animal que en la mitología de algunas sociedades se toma como emblema protector de la tribu o del individuo, y a veces como ascendiente o progenitor". Los conquistadores y exploradores, en cuanto al Caribe, no nos dejaron muchas notas en la que pudiéramos recoger el objeto protector de taínos, siboneyes, guanahatabeyes y caribes, pero si nos dejaron, latente, el mágico binomio de *taíno* y *caribe* bajo el unificador topónimo de indios – canibales. El teoretismo de esta visión y representación del Nuevo Mundo, bajo la selección de taíno-dócil y caribe-bárbaro llegó a su apogeo con la importación de los esclavos. Se trata entonces de organizar dentro del discurso monológico de la conquista y la colonia que imponía una binaridad étnica y cultural, una multiplicidad étnica y cultural, que además de indios y blancos pudiera acoger a los esclavos y sus descendientes, a los venideros asiáticos, hindúes, palestinos, y otros que se asentaban en las antiguas colonias; discurso que se inscribió mayormente en lo que quedaba de canibalismo en el sujeto caribeño. Esta teorización continúa y los proyectos de interrogación y reflexiones sobre la homogeneidad de la cultura caribeña; la idiosincrasia de sus habitantes que se han propuesto desde el siglo XIX han sido encaminados a debatir y resaltar lo que se considera lo más característico de la misma, su heterogeneidad. Por este motivo, algunos de estos proyectos se adentran en la presentación del 'ser caribeño' producto de una cultura no totalmente domesticada, periférica, subalterna, ecos de perspectivas binarias, centro vis a vis periferia, como lo demuestra el comentario citado en "La literatura caribeña al cierre del siglo", en donde se expresa que,

¹ En la literatura, el Caribe se revela a través de personajes con atributos especiales, niveles de realidad objetiva o empírica bien definidas, lo improbable no como sorpresa sino como cotidiano, la intencionalidad crítica de la realidad caribeña a través de canciones populares, anti-héroes dinámicos y simpáticos.

*No debe olvidarse que el Caribe [es] marginal dentro de la marginalidad, periférico en el borde mismo de la periferia y, por así decirlo, una de las últimas fronteras de un mundo subalterno*². (Mateo, 1996: 26)

Otros proyectos en cambio, se encaminan a alcanzar consensus y presentar el Caribe como sociedades dinámicas, susceptibles a la innovación y canibalizantes. Muchas de estas teorías se afianzan en el contrapunteo que ha existido entre lo indoamericano y lo europeo y por esta y otras razones la cultura caribeña, en especial en las artes plásticas, la literatura, y la música, se conceptualiza en su otroedad, en su tentativa de inscribir una cadena de significados que por un lado siga incluyendo entre otros el discurso erótico portador de situaciones sociales e ideologemas contruidos durante la colonia, junto a la problemización de lo que significa ser caribeño en sociedades cuyos habitantes están hoy en día en constante estado de *huida* como resultado, en parte, de la hegemonía estadounidense en el Caribe a partir de 1898. La literatura caribeña contemporánea se conceptualiza en una tentativa, sin duda alguna exitosa, de inscribir una cadena de significados que le permitan competir contra el exotismo europeo sin abandonar la problemática de lo que significa ser caribeño en sociedades cuyos habitantes están hoy en día en constante estado de *huida*. Esta peculiaridad, el mensaje de la huida, se observa en muchas narraciones caribeñas, escritas dentro o fuera del Caribe, tales como *Cómo las hermanas García perdieron su acento*, *Antes que anochezca* o *La trilogía sucia de la Habana*. Son textos enfocados en la identidad, preferencias sexuales, reconciliaciones religiosas, políticas o familiares, enfocados en la asfixia emocional de un protagonista o protagonistas que provocan y llevan al lector a reflexiones sobre supuestos códigos de supremacías de carácter moral, étnico, religioso, sexual o ideológico. Códigos que permiten al escritor plantear nexos entre el racismo y el sexismo, entre la plantación esclavista y la emigración masiva y vincular elementos de la problemática de un "estar aquí o allá"; todas instancias emocionales que subvierten los marcos de referencias y hacen que el caribeño se vea a sí mismo como un "ente cultural aparte". Esta peculiaridad de asfixia emocional viene inscrita en re-valorizaciones de carácter subjetivos como resultan ser los fenotipos y estereotipos, y en reflexiones sobre supuestas supremacías de carácter moral, étnico, sexual o religioso o cultural³. De ahí que la mulata, el mulato, la negra, la india, el negro o el indio, como personajes, siguen apareciendo fijos en su constructo cultural de portadores de sabores eróticos al servicio de la dominación de un *otro* casi siempre de ascendencia europea. También aparecen otros tipos de protagonistas paradigmas de inversiones y transgresiones pues en su estatus de emigrantes, exrevolucionarios o exmilitantes se les observa como seres desarticulados consigo mismo que huyen y retornan para observarse a sí mismo y al país abandonado a través de instancias ideológicas que presupone un sujeto

² Citado en Mateo Palmer, Margarita, 1996, "La literatura caribeña al cierre del siglo", *Temas*, núm. 6, abril-junio, pp. 23-34.

³ Se posibilita el discurso de la otroedad con otros discursos sin escaparse los contactos entre caribeños y europeos y culmina en la erótica decimonónica, la mulata como metáfora de lo transcultural, y que se mantiene hasta hoy en día.

diferente y que lo hacen a la vez un ser rechazado y aceptado, buscador y poseedor de identidades varias y como dijese anteriormente, un *ente cultural aparte*.

Este *sujeto*, producto de la práctica constante de la emigración e inmigración, es un ser en huida que borra territorios y patrias para recobrarlos en nuevas relocalizaciones en formas novedosas e inusitadas. En la literatura, el mensaje de la huida, voluntaria o involuntaria, se asienta en la mayoría de las narraciones en la disposición en que los escritores representan la memoria, personal y familiar de los personajes, que abarca tanto la vivencia urbana como rural, y que denominamos *memoria social*. La huida de los personajes caribeños se nos presenta muchas veces como una *guerra contra el atraso*, situación heredada del sistema de plantación esclavista, guerra que obligó y obliga a los caribeños de carne y hueso a nuevas relocalizaciones después de haberse logrado la independencia y la abolición de la esclavitud en sus respectivas naciones. La huida de los protagonistas a zonas de atracción, capitales de provincia o del país, o la emigración a otros países, se presentan como el único y posible escape de las persecuciones políticas del atraso o de la intolerancia sexual de las que son víctimas no sólo los personajes protagónicos sino también gran parte de la comunidad. Esta 'guerra' los empuja a *espacios de tolerancia* representados por las grandes metrópolis dentro o fuera del país, Nueva York, Francia, España⁴, pero no borran las imágenes que los personajes retienen en cuanto a paisajes, música, bailes, eventos históricos, tradiciones orales, ceremonias religiosas; imágenes asociadas a caminos, casas, establecimientos, barrios y ciudades y sobre todo la concepción de que el Caribe hace posible el afianzamiento de cualquier tipo de diferencias para convertir las mismas, mediante un proceso canibalista⁵ en algo común. Estas imágenes persisten, a veces alteradas en lo que se denomina *pensamiento geográfico*.

Susie, el personaje principal del cuento *Pollito Chicken*, de Ana Lydia Vega, es neoricana pero a pesar de su deterritorialización exclama, al contarle sus experiencias en Puerto Rico al jefe "gringo" en la oficina de que "[ella] had a wonderful time." Esta frase suscita en su jefe un pensamiento distinto, interno, que no le comunica a la secretaria, y en la que se revela tanto el racismo, como su desdén hacia el "otro," y a la vez su complejo de superioridad étnica. Y leemos, "San Juan is wonderful, corroboró el jefe con benévola inflexión, reprimiendo ferozmente el deseo de añadir: I wonder why you Spiks don't stay home and enjoy it". Susie se nos presenta como un *ente cultural aparte*, suspendida entre dos culturas, quien regresa atraída por el "breath breaking poster, [el cual] representaba una pareja de beautiful people holding hands en el funicular del hotel Conquistador". Lo que la atrae es la visión que de Puerto Rico, del Caribe se les vende a los turistas, el espacio geográfico donde aún existe la pareja idílica, el espacio exótico, atrayente y sin conflictos descrito en muchos diarios de exploradores y escritores románticos a partir de los primeros viajes de Colón. La fascinación de Susie continua, y el narrador nos relata las impresiones de la misma:

⁴ Pero la fuga nos libra a muchos personajes ni de la discriminación ni del racismo; mucho menos de la memoria, la cual juega a estos personajes sus trucos. Esto lo observamos en *Us-mail* y en *Antes que anochezca* por ejemplo.

⁵ Este proceso puede ser denominado de diversas formas; Fernando Ortiz lo llamó de transcultura.

Los beautiful people se veían tan deliriously happy y el mar tan strinking blue y la puesta del sol ... tan shocking pink en la distancia que Suzie Bermiúdez, a pesar de que no pasaba por el Barrio a pie ni bajo amenaza de ejecución por la Mafia, a pesar de que prefería mil veces perder un fabuloso job antes que poner Puerto Rican en las aplicaciones de trabajo y morir de hambre por no coger el Welfare o los food stamps como todos esos lazy, dirty, no-good bums que eran sus compatriotas (...) sacó todos sus ahorros de secretaria de housing projects de Negro- que no eran mejores que los de New York Puerto Rican pero por lo menos no eran New York Puerto Rican y abordó un 747 en raudo y uninteruptido flight hasta San Juan. (págs. 75-76)

La aseveración de Lucy, "I really had a wonderful time" contrasta con la impresión que tiene al llegar a San Juan, pues es "la visión de [una] vociferante rowd disfrazada de colores aullantes y coronada por kilómetros de hai rollers y que la oblige a preguntarse si no era preferible coger un bus... y refugiarse en los loving arms de su Grandma". Desde los primeros momentos se lee un texto que es en verdad una parábola canibalista, ya que se nos presenta a los Estados Unidos como adversario y "conquistador" de Puerto Rico, de ahí, las oraciones bilingües pero con sintaxis española y al final el primero, los Estados Unidos queda *devorado* por el segundo, en la aseveración "I really had a wonderful time". La exaltación de Susie ocurre tras una reapropiación de una identidad nacional, cultural, sexual y étnica basada en la otroedad, de saberse juzgada, ella y sus coetáneos por su jefe y por los otros como una "spiks", y al final del cuento, liberada de sus complejos grita en 'borricua', la consigna nacionalista, prolongando *la vocal e y cambiando la r por la l*, símbolo de sentirse orgullosa de su otroedad, "VIVA PUELTO RICO LIBREEEEEEEEEEEEEEEEE!" (*Virgenes y mártires: 75, 76, 79*)

En otro cuento de esta misma autora, *Contrapunto haitiano*, observamos como la memoria personal de Lucien y de Odile, personajes haitianos es el motor que empuja al primero a regresar a Haití. Lucien, a pesar de haber hallado espacios de tolerancia para él y su familia en Puerto Rico, escuela, trabajo, nacionalidad, y a pesar de sus miedos frente a la posibilidad de enfrentarse nuevamente a los esbirros de Duvalier, y correr la misma suerte que su amigo Maximilien "regresa a su país natal" Haití⁶. Y leemos:

Hola, Mamá. Soy yo Lucien. No me pasó nada, ¿ves? Pude volver y no me paso absolutamente nada. Ahora voy a cuidarte para que te pongas buena y puedas irte conmigo a Puerto Rico [...]

Aquel NO tan kilométrico, tan torpe que me salvó de los carros chillando gomas frente al palacio, de los militares tirando a matar, de la goma estallando, de los cristales quebrados diluviando sobre la calle, del cadáver de Maximilien tendido sobre un islote de sangre frente al palacio blanco. Aquello fue un mal sueño, ¿ves Mamá? No me pasó nada. Te dije que vendría y aquí estoy. Ahora soy un ciudadano americano y no me pueden tocar ni un pelo. Doce años, mierda. (Encancaranublado: 63, 65)

Esta *memoria personal* es la que produce, entre otras memorias, la memoria social de Susie, Lucien y se conjugan la habilidad del escritor de re-memorar sus

⁶ Ambos cuentos son de Ana Lydia Vega. Estoy utilizando "Pollito Chicken", en *Virgenes y Mártires*. 4ta. ed. Editorial Antillana 1991, y "Contrapunto haitiano" en *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*. Editorial, Antillana, 1983.

propias experiencias con aquellas conservadas, aprisionadas en textos, dibujos y pinturas de conquistadores, exploradores, viajeros, historiadores y viajeros que visitaron las distintas islas del Caribe en pos del conocimiento, la aventura o el exotismo. No es una casualidad que la caribeñidad de Suzie se encuentre en su apellido, Bermúdez, que nos recuerda Bermudas, región ofrecida como paraíso terrenal, espacio de cruceros trasatlánticos, de pescas insólitas, fotografiada en miles de agencias y folletos turísticos. Esta memoria social se nos presenta en la noción de "un allá y un acá" que permean los textos caribeños y que se manifiestan en las declaraciones personales de escritores como Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante. Este último, en su entrevista en *Lateral* (1998), afirma que lo que lo llevó [y digo yo sigue llevándolo a escribir sus oras posteriores], *La habana para un infante difunto* en 1979 "fue el miedo a olvidar su ciudad". (pág. 28). En cuanto a Carpentier nos basta leer su biografía y su obra literaria para cerciorarnos de que ambas, en última estancia, convierten al escritor en la metáfora viva del caribeño, la metáfora de la distancia entre "el allá y acá" que se ven obligados a incursionar, a vivir, aquellos que nacen en el Caribe.

Antonio Benítez Rojo es uno de los escritores caribeños que en su papel de ensayista escribe sobre el proceso de formación y existencia de la cultura caribeña global, para toda la región a pesar de sus diferencias, continuado así el camino emprendido por otros escritores a través del tiempo. Su ensayo me ayuda en este estudio a profundizar en la problemática del mensaje de la huida en la literatura caribeña pues el escritor privilegia entre otros criterios el del contrapunteo y la noción del "aquí y allá" que denuncian el mensaje de la huida. Benítez inserta su estudio dentro de la teoría del caos pues estima que este marco teórico permite la estandarización de lo que no puede estandarizarse y por lo tanto, asevera que su texto "no propone una verdad irrefutable ni pretende agotar el tema de la cultura y la literatura caribeña... [pues] si h[a] tomado ciertos modelos propios de Caos, [es porque] su manera de mirar hacia el ruido y la turbulencia en busca de dinámicas comunes, provee modelos gráficos que permiten apreciar que la fuga ad infinitum de significantes textuales que ocurre en una región dada no es totalmente desordenada ni tampoco absolutamente impredecible, sino que responde al influjo de grandes atractores en cuyo interplay las dinámicas tienen a seguir determinados movimientos y, por tanto, a dibujar ciertas figuras vagamente repetitivas y autorreferenciales. [...] y agrega] el método de análisis que he seguido no se propone invalidar otras lecturas del Caribe sino más bien contra con todas ellas⁷. (311, subrayado del autor)

Benítez hace uso de valiosas fuentes, entre ellos los proporcionados por los textos de Frank Moya Pons, Sidney W. Mintz, James Anthony Froude, Fernando Ortiz, Lydia Cabrera, P. Labat, y narraciones de Alejo Carpentier, Wilson Harris, Edgardo Rodríguez Juliá y Fanny Buitrago, y después de analizar lo expuesto por tantos escritores declara entre otras cosas que:

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 ilus-

⁷ A partir de este momento todas las citas de este libro provienen de *la Isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Hanover: Ediciones del Norte, 1989.

tra no sólo la repetición de estos procesos sino también, (...) las diferentes posiciones o lecturas desde las cuales pueden ser examinados. (pág. 6)

Lo que plantea Benítez nos permite comprender el por qué el movimiento llamado afro-cubano o antillano, negrista, o de la negritud tuvo tanto impacto y encontró seguidores no sólo en la producción poética de escritores isleños, pero también en los poetas de la plataforma continental nacidos en Perú, Uruguay, Ecuador y Venezuela; allí donde se había asentado el sistema de la plantación, y continuaban viviendo numerosos grupos de descendientes africanos; allí donde persiste la influencia de la cultura africana. El éxito de la primera producción de los poemas – sonetos de Nicolás Guillén se debió en parte a que el poeta supo plantear la resistencia frente al desarraigo y las identidades múltiples como energía creadora asentándolos en el carácter social que delata el sincretismo. Benítez en su cuento *El escudo de hojas secas* experimenta tanto con el sincretismo en su carácter sociopolítico como religioso y nos revela el por qué la Revolución de Castro no veía con buenos ojos a los adeptos de la Santería, pues les daba una identidad que competía con la del "hombre Nuevo", una nueva identidad bajo un programa ideológico que hace que Miyares, uno de los personajes principales del arriba mencionado cuento, busque el equilibrio en el placer de la riqueza y la política. Su adhesión a las creencias sincréticas afrocubanas demandan del mismo más de una identidad, fuera de la "única" identidad, la revolucionaria, que proponía la ideología del "hombre nuevo". Miyares se presenta entonces como un hombre presionado por dos identidades, además de la étnica: la identidad nacional, la que le impone una Revolución a puertas, y la cultural, esta última conectada a prácticas sincréticas, filosóficas reveladoras de guiones socioculturales enlazados en la historia de la plantación y sus consecuencias. Por este motivo, Miyares rinde culto a Babalú Ayé, poderoso orisha, no en un altar en el fondo de la casa o en un cuarto interior como suele hacerse tradicionalmente, sino dentro de una "perrera". El espacio de la casa de Miyares queda así dividido en dos espacios: uno cultural y el otro político en los que se revelan que Miyares, cubano blanco, comparte identidades fragmentadas por situaciones políticas o económicas, culturales, regionales o ideológicas y que sus expectativas de realización personal, su lugar social lo obligan a "un estar aquí o allá". Finalmente, como otros personajes caribeños, Miyares cree que la huida temporal a la Florida le permitirá recobrar la suerte perdida, aclarar sus ideas y evitar las calamidades que le vaticinaban a él y a su familia la fecha 1^{er} de enero de 1959; fecha leitmotiv en la literatura cubana de los años setenta y ochenta⁸.

Este mensaje de la huida como táctica escriturística caribeña se pueden descubrir en el estudio de Benítez cuando el autor sondea, analiza, ensayos, narraciones, poemas, y por esta razón, mantiene que aunque la situación de caos llevó a Mintz a buscar la pancaribenidad de la cultura caribeña en los patrones económico-sociales, "el hecho de que el Caribe sea una *societal area*" ... no lo "condiciona necesariamente [a tener] una cultura pancaribeña". Para Benítez "es el ritmo - no una expresión cultural específica – lo que confiere caribenidad.) [...] De modo que si Mintz

⁸ Ver mi estudio sobre este cuento en: *La africanía en el cuento cubano y puertorriqueño*, Miami: Ediciones Universal, 1992.

defin[ió] la región en términos de *societal area*, habría que concluir que Labat la hubiera definido en los de *rhythmical area*". Benítez aclara que, los *performances* son las vías de constatación previstas por Labat para asegurar que el ritmo es lo que confiere caribeñidad. (págs 54, 55)

Y nos cabe preguntar, ¿cuáles "performances" nos trae el escritor cubano para observar, escribir, sobre "regularidades dinámicas", "tropismos", "movimientos en una dirección aproximada", que le permitieron titular su estudio *La isla que se repite*, y plantear la pancaribeñidad de la cultura caribeña? ¿Cuáles "performances", de las que propone el escritor, me servirían a mí para plantear lo totémico en la literatura caribeña?

En su trabajo *The Savage Mind* (1972), Levi-Strauss comenta

the operative values of the system of naming and classifying commonly called totemic derives from their formal character: they are codes suitable for conveying messages which can be transposed into other codes, and for expressing messages received by means of different codes in terms of their own system. (pág. 75)

Aprovechándome de esta afirmación de Strauss, se puede afirmar que Benítez señala como uno de estos "códigos" un tipo de percusión polirrítmica y polimétrica, la cual es propia de la región y que se presentan, parafraseando al escritor, en la música, danza, y el canto; en el espacio ocupado por los cuerpos tanto humanos como animales, los que se mueven rítmicamente en plazas, mercados, callejuelas, teniendo como fondo rejas, iglesias, balcones, columnas y edificios coloreados tanto por la imaginación de artistas como por el tiempo; en la percusión sobre superficies y formas creadas por las manos de alfareros y artesanos, fabulistas o teatristas y todo ésto salpicado de innumerables sabores y olores que escapan de puertos, tabernas, cocinas, bullente en las ceremonias, en los refranes y dichos de la lengua popular. Esto sería de manera muy general los que nos propone Benítez en su descripción de lo polirrítmico. Y leemos:

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 estaba ahí, o allá, a veces acercándose y a veces alejándose de África. La plaza de mercado que describe Hauranne⁹ es un conjunto de ritmos donde hay mucho de africano, pero también de europeo; no es un conjunto "mulato", si se quisiera significar con tal término una suerte de 'unidad'; es un espacio polirrítmico cubano, caribeño, africano y europeo a la vez, 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 recre-

⁹ Refiérese Benítez a la descripción que E. Durvergier de Hauranne hiciera de la plaza del mercado de la ciudad de Santiago de Cuba, en *Cuba y las Antillas*, y del cual nos traduce un extenso párrafo.

*ar un mundo sin violencias, o como diría Seghnor - a alcanzar la Palabra Eficaz: la meta elusive donde convergen todos los ritmos posibles*¹⁰. (pág. 65)

Podríamos convenir al leer el anterior pasaje que Benítez habla de la escenificación de espacios culturales, físicos, que las referencias al vudú o la santería, el baile de cajón, el guaguancó o la rumba, el merengue o el calipso traen a la cultura caribeña, pues estas ceremonias, bailes, escenificaciones no sólo constituyen identidades religiosas, musicales propias, diferenciadas, que se nos revelan como múltiples espacios litúrgicos, sociales, organizados en múltiples terrenos- monte, templos, casas de santo, casas de vecindad o solares, lagunas y lanchas de motor, botes y muelles, ingenios y platanales, sino también formas de uso vinculadas a redes territoriales específicas que se han dispersado fuera del Caribe. Redes territoriales que apuntaban en sus inicios a las regiones en donde se usaron manos esclavas y que en la actualidad vincula aquellos espacios en los que se había y actualmente se ha asentado, huido, gran parte de los caribeños.

Por lo tanto, y alejándome de la "teoría del caos" que propone Benítez, podríamos decir que si el ritmo se concibe como un espacio en donde se mueven rítmicamente los cuerpos, es válido hablar de una cultura caribeña, de una pancaribeñidad que une a varios grupos sociales y culturales dentro o fuera de la "societal area" pues se basa en zonas donde estorba la polaridad absoluta dentro y fuera pero en la que se da validez a "la no polaridad de aquí y allá". El ritmo que mueve a los rastafarianos en New Jersey se enmarca en el movimiento de los salseros o merengueros en Francia, y en el centro de las estrategias rítmicas que mueven totalidades ficticias y en donde se legitima lo diferente, nace la palabra, se celebra la hibridez y lo periférico y *se repite* la huida para "dar a parar a un aquí y un allá" de rearticulaciones inesperadas en cuanto a identidad o cultura.

Cabe preguntarse entonces, ¿cuáles serán los marcadores, los resortes totémicos que dinamizan esta pancaribeñidad que nos propone el ensayista cubano, y de qué forma los podemos conocer? Reconozco como uno de ellos el *contrapunteo* en el que habita el mensaje de la huida, el de no ser una sola cosa; diálogos de un Caribe que se proyecta como la imagen de un Otro y de sí mismo. *El contrapunteo del tabaco* y *el azúcar* de Fernando Ortiz elige Benítez como mensaje totémico para elaborar sobre la pancaribeñidad y se nos sugiere que se lea el mismo como:

...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 corresponde a dos formas muy diferentes de conocimiento de saber. [...] [Ortiz] concretamente nos refiere a una forma musical según la cual las voces no sólo se enfrenan una a la otra, sino que también se superponen una sobre la otra, y a la vez se despliegan una tras la otra, ... interactuando entre sí en una fuga perpetua. Hablo por supuesto de la forma fuga. (160, 181, subrayado de la autora de este artículo)

En *Tres Tristes Tigres* de Cabrera Infante, la fuga como estrategia de lo que resulta periférico hace que los personajes se inscriban en una ciudad simbólica, en este caso La Habana, lugar común, caribeño en donde van *des-cantando* las voces de

¹⁰ Ver la definición de ritmo que sugiere Léopold Sédar Seghnor en *Présence Africaine*, y que Benítez transcribe de Muntu para su estudio *La isla que se repite*.

los discursos que se tenían como esenciales y se legitiman las voces de Arsenio Cué y de los que no hablan a través de él; nacidas del Infante que de forma superpuesta nos trae "el aire" de personas y lugares que no se visitarán más. *Tres Tristes tigres* nos trae las voces de seres que están huyendo o de aquellos que aún no se habían captado de que habrían de huir; la huida de los unos de los otros y la ilusión del recuento en el consenso duradero de haber vivido en el trópico, retratados en la asimetría del pastiche, remedados en la performatividad del ser caribeño, performatividad diseminada en la anonimidad de vivir en todo el Caribe fuera del Caribe.

Al exponer el desafío analítico que espera a aquellos que tratan de proponer un marco teórico absoluto para clasificar o enjuiciar el *Contrapunteo* ortiziano, Benítez declara que,

En favor de la previsión de Ortiz, habría que decir que el título completo del Contrapunteo establece diferencias hacia cualquier otro tipo de contrapunteo... el adjetivo que define y nacionaliza al Contrapunteo es el de cubano, léase caribeño (...) 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, ... habla de que lo caribeño no debe ser buscado ni en el tabaco ni en el azúcar, sino en el contrapunteo de los Pueblos de Mar y el teorema de Occidente, cuyo sonido, según Ortiz, sugiere "fuego, fuerza, espíritu, embriaguez, pensamiento y acción" (...) atributos que en un final significan todo y nada. (Págs. 184, 185, subrayado del autor)

El mapamundi cultural que propone Ortiz, esta técnica de la fuga, del contrapunteo de varias voces no sólo la utiliza el conocido etnólogo pues la encontramos, no solo en Cabrera Infante sino que se repite en Luis Rafael Sánchez y en Ana Lydia Vega y las narraciones elaboradas por otros escritores de la generación de los 70 y 80's. Tanto en las narraciones de Vega como de Rafael Sánchez se legitima el lenguaje chusma, el de las clases bajas, frente a la insuficiencia del lenguaje hegemónico de la "elite". De ahí que la "jerga" del locutor disquero y de la China en *La guaracha de Macho Camacho* cuestionan y amenazan con su relajamiento moral expresado con ayuda de vulgarismos, choteos y guarachas, tanto los territorios habitados por la pobreza y las injusticias como los habitados por la clase poderosa, los políticos y los ricos y que se revelan en las escenas que se llevan a cabo en casas y apartamentos, autopistas, clínicas, o con ayuda de revistas y periódicos. Esta jerga debilita la irreductibilidad del discurso político, socio-cultural del senador y su mujer, representantes a su vez de los agentes aceleradores de la epidemia de violencia e injusticia que azota a todo Puerto Rico, al Caribe.

El *Contrapunteo* ortiziano no es el único ejemplo que nos ofrece Benítez como marcador de la totemidad del discurso de la huida, pues éste se ve representados en *Viaje a la semilla* de Carpentier y *Los pañamanes* de Fany Buitrago. En cuanto a la obra de Buitrago, Benítez comenta que:

[La novela] 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 un performance doble; una representación que contiene otra representación. 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 a vez, trascender simbólicamente su génesis contra-natural; esto es, asumir su marginalidad con respecto a Occidente y hablar de su otredad calibanesca... .

[...] todo caribeño, al final de cualquier intento de llegar a los orígenes de su cultura, se verá en una playa desierta, solo y desnudo, ...sin otro documento de identidad que la memoria incierta y turbulenta inscrita en las cicatrices, en los tatuajes y en el color mismo de la 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. (Págs. 231-232, 241)

Este marcador de "identidad dispersada" que Benítez nos plantea en su análisis de la novela de Buitrago se lleva a cabo con ayuda, otra vez, de un espacio social en el que se escenifica el ritmo. Se nos enfatiza tanto el ritmo de los cuerpos en la plaza de San Andrés, y en El Arenal, barrio de los negros, como la procedencia mítica del texto y se contraponen con la "abigarrada célula social" que constituyen los solares y muelles portuarios. En el solar nos comenta el ensayista,

[existen viejos y viejas] que, sin proponérselo del todo, transmiten ... relatos desordenados, 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 [en el solar] son desinflados de la violencia sociológica que portan, igualados ahistóricamente y escuchados como significantes homogéneos y legítimos ...[de] 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... 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 (pág. 235).

A lo expuesto por Benítez tengo que agregar que el solar, llamado también casa de vecindad, casa colectiva, cuartería, constituye un espacio de reafirmación de identidades, revelador de relaciones sociales diferentes a las que se mantienen o desarrollan en los espacios ocupados por la *élite*. El nombre, solar, casa de vecindad, de inquilinos, adquiere sentido en la memoria colectiva pues con éste se distingue y ordena un espacio complementario, el del entorno que abarca patios y azoteas, letrinas, bares y comercios, estaciones de policía y cárceles; éstos son nombres con los que se nos revela la condición marginal que se les impone tanto a sus habitantes como a los espacios socioculturales y judicial en que se mueven. El solar en la literatura se nos revela como punto de partida para una articulación estratificada que casi siempre excluye a sus habitantes de la categoría de iguales. El solar, la casa de vecindad, o la cuartería, espacios urbanos herederos de los barracones, espacios de racialización y de socialización en donde viven mezclados el guajiro blanco y la mulata hija de chinos, el cargador de sacos y el comerciante de marihuana, la prostituta y la curandera, huyendo del hambre de conucos y hogares que dejaron de existir, del asedio de la pobreza, del marido que golpea del policía que extorsiona. Barracón – ingenio, barracón-ciudad, barracón-solar, barracón-solar-barrio de negros, de pobres.

El negro como personaje que habita el solar se celebra y llora en *A llorar a Papá Montero*, o provoca la desilusión en sus creadores, en Alejo Carpentier por ejemplo, por no haberle dado la humanidad que demandaba en Ecué-Yambá-O, conformándose sólo con el estudio religioso. El negro habitante de una ciudad su-

rrealista, de una ciudad solar-barracón, La Habana, en donde se hacinan y conviven millones de personas, en donde reinan el resentimiento, la desilusión, las caras demacradas por el alcohol o el paroxismo sexual; en donde hoy se alaban los trabajos de los que ayer fueron censurados, en donde cada derrumbamiento da paso a un parque sin o con busto de Martí y en donde cada cual parece como si tratase de huir de algo o de alguien. El ejemplo más reciente en la literatura cubana de La Habana como solar-barracón, como marcador totémico y revelador del *mensaje de la huida* nos lo ofrecen los personajes que habitan dichos lugares en la *Trilogía Sucia de La Habana*; libro descarnado en que se nos presenta a hombres y mujeres, casi todos negros o mulatos, asfixiados económica y políticamente; viviendo en espacios co-roídos por el clima, la indiferencia, la indolencia y el desafecto.

En la *Isla que se repite* Benítez analiza otros textos, tales como *Viaje a la semilla*, *El reino de este mundo* y *El siglo de la luz* Carpentier y los presenta como textos totémicos. Sobre la caribeñidad del primero, asegura que este cuento muestra "virtuosismo travestista" ya que "habla a la vez en términos de representación y de sacrificio ritual." Y nos explica que

... [este] 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. Sigue siendo un texto occidental: lenguaje, español; genero, 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 máscara caribeña, un ruido caribeño para los caribeños (pág. 264, subrayado del autor de este artículo).

Más adelante agrega que,

"*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 canón) y la que conduce a África (la casa). [...] se propone como un espectáculo doblemente espectacular; ... en su repetición, intenta interpretar dos performances de lo imposible: ser caribeño y estar en el Caribe (págs. 274, 275, paréntesis del autor).

A este texto carpenteriano Benítez suma otros con el propósito de enfatizar que a pesar de la dominación cultural norteamericana a partir de 1898 en todo el Caribe, a los estudios de la cultura caribeña nos resultaría más ventajoso y apropiado el tratar de definir una pancaribeñidad cultural basada no en definiciones polarizadas sino en las mallas de performatividad cultural, y que yo planteo nos lo ofrece sin duda alguna *el mensaje de la huida*. Este mensaje, como he tratado de explicar durante este trabajo, permite formas alternas para enfrentar la diversidad lingüística, cultural que existe en el Caribe y a la vez preservar espacios de performatividad que se "repiten" a causa del proceso histórico de la plantación. Este mensaje, desprovisto de polaridades entre centro y periferia y asentándose en el espectáculo que brinda el hablar de un "aquí y allá", brinda estrategias literarias, artísticas que permite a los artistas plásticos, escritores, musicólogos, etnólogos proponer un sentido cabalística y carnavalista, único, particular, al "retratar o describir", la cultura caribeña. En la narrativa podemos afirmar que el escritor caribeño se enuncia y enuncia a sus personajes al margen de una cultura hegemónica, y ha logrado plasmar, articular, con ayuda de las artes plásticas, la música, las creencias religiosas y la historia la polisemia del

discurso histriónico de la huida, con un mensaje que totemiza nuevos discursos, sin desgastar su familiaridad, sin ocultar su sangre común.

Bibliografía

Benítez Rojo, Antonio. (1989), *La Isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte.

Ortiz, Fernando. (1993), *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Ed. 3era. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Vega, Ana Lydia. (1991), *"Pollito Chicken": Vírgenes y Mártires*. Ed. 4ta. Puerto Rico: Editorial Antillana.

- (1983), *"Contrapunto haitiano": Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*. Puerto Rico: Editorial Antillana.

Zielina, Maria, (1992) *La africanía en el cuento cubano y puertorriqueño*. Miami: Ediciones Universal.