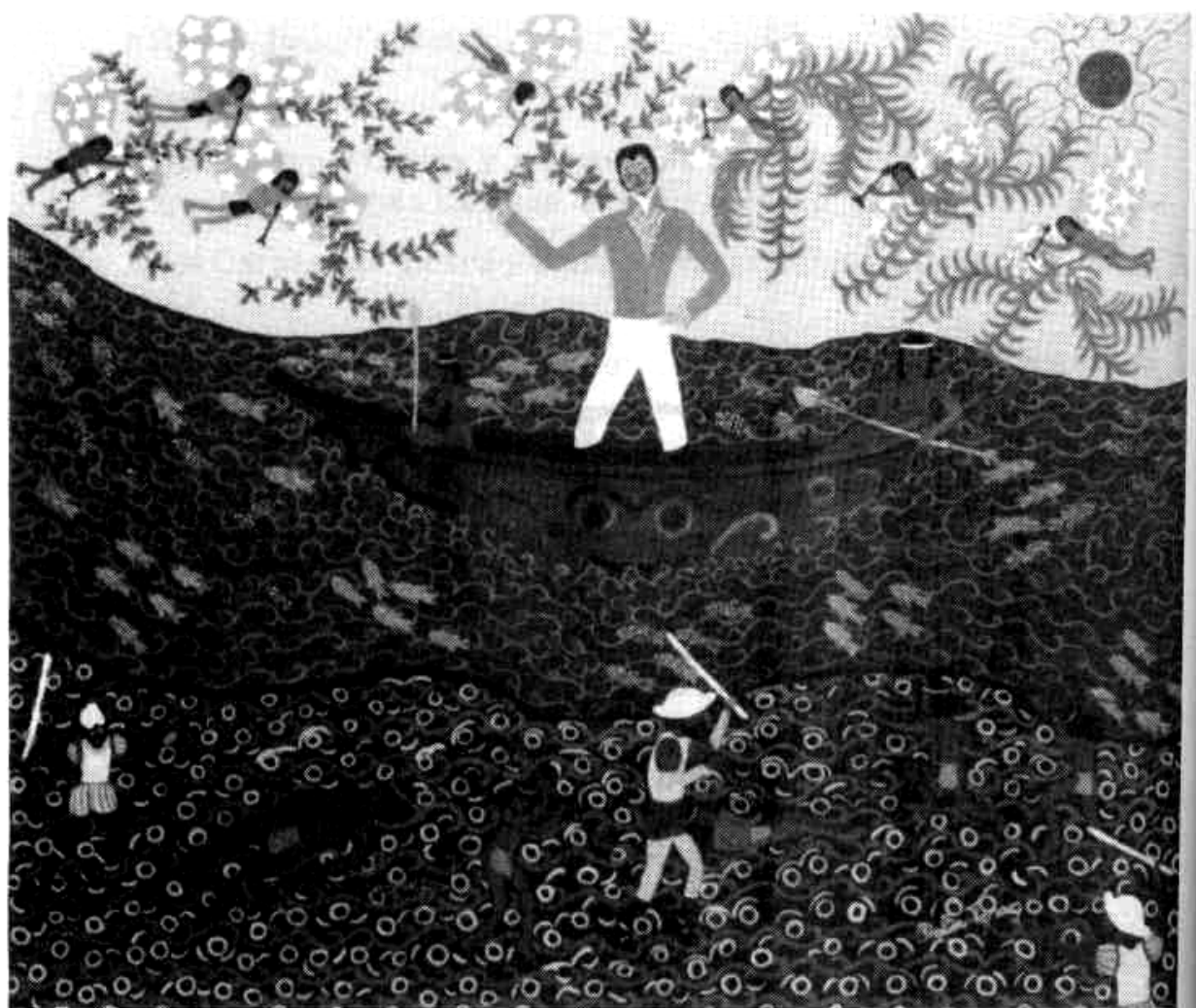


III



Venezuela. Delia Terán. **A LOS NATURALES SU TERRITORIO**, Acrílico sobre tela. Distinción Pintura "Malú Fuenmayor", en el V Salón de Arte Popular "Salvador Valero". Estado Trujillo, Venezuela.

RELACIONES ENTRE INDIOS E INDOAFRICANOS EN LA NOVELA DE EARL LOVELACE: *THE DRAGON CAN'T DANCE*

Kenneth Ramchand
Traducción: Erwin La Cruz

Indian and Indian-African relations in Earl Lovelace's novel The Dragon Can't Dance

ABSTRACT:

Ostensibly dealing with the important theme of African-East Indian relations in Trinidad, this article examines the novelistic practice of Earl Lovelace and sees the relationship between the themes of race relations, creolisation of culture, and selfhood in *The Dragon Can't Dance*.

Este artículo estudia la representación del indio y las relaciones afro-indias en la novela de Earl Lovelace *The Dragon Can't Dance* (1979). Nuestro interés se centra en una parte del significado o contenido, pero en una gran novela no se puede separar fácilmente el contenido de la forma artística que lo contiene

y le da forma; tampoco es posible escoger un tema sin mencionar sus conexiones vitales con otros de la obra. Por lo tanto, intentaremos considerar la integridad del contexto del cual buscamos extraer significado.

La población de Trinidad y Guyana se divide casi equitativamente entre descendientes de africanos y descendientes de indios. Hace casi cien años un historiador inglés, James Anthony Froude, escribió: "Los africanos y los asiáticos no se mezclarán, y ya que los africanos son los más fuertes deberán prevalecer en Trinidad así como en el resto de las Indias Occidentales" **The English in the West Indies**, 1888 capítulo 6); y en 1963 el poeta Barbadiano Edward Brathwaite hizo notar en **Bim** 37: "Cuando la mayoría de nosotros se refiere al caribeño inglés, piensa en alguien de ascendencia africana... piensa en... un grupo mayoritario más o menos identificable que comparte, al menos, una historia común de esclavitud." Los asuntos que surgen del encuentro de los pueblos africanos e indios nunca han sido el tema de una discusión abierta y racional en estas islas, y la presencia de los indios como componente mayor de la estructura social de Trinidad y Guyana continúa siendo ignorada en favor de un enfoque ciego que se hace respetable al adoptar una visión general del Caribe pero considerando a los indios como una minoría. La composición social de Trinidad y Guyana es diferente a la de las demás islas.

Una revisión rápida de la representación del indio en nuestra literatura antes de **The Dragon Can't Dance** nos ayudará a ver si la literatura ha imitado la poca atención que en nuestro ámbito político se le ha brindado a este asunto crucial, y servirá de base para discutir la contribución de Earl Lovelace.

Los novelistas del Caribe inglés tienden a basar sus ficciones en los grupos raciales en los cuales crecieron; no porque estén escribiendo para o por esos grupos, sino en primer lugar, porque son los grupos que mejor conocen. Por lo tanto, en general, el personaje indio no aparece, o es marginal en las obras de los escritores no indios. Las novelas de escritores de origen indio, por otra parte, están pobladas principalmente por personajes indios. Estas obras, por ser ficción, no pueden ser tratadas como tratamos los trabajos de los científicos sociales, pero pueden brindar a los lectores que ya conocen los hechos (ya sea de primera mano o de fuentes documentales), impresiones y visiones de la manera particular en que la novela puede presentarlos. **The Mystic Masseur** (1957) y **The Suffrage of Elvira** (1958) de V.S. Naipaul narran el retroceso, la insularidad, el cinismo, las rivalidades internas y la falta de dirección de las comunidades indias; en **Yesterdays**, (House of Anansi Press, Toronto, 1974) y **No Pain Like This Body**, (Anansi, Toronto, 1972) el trinitario Harold Sonny Ladoo (1900-1973) lanza un recuento violento y apasionado de la pobreza impresionante y la degradación de las comunidades rurales indias de no hace mucho tiempo atrás, las cuales, hoy, indios y africanos, por diferentes razones, pretenden ignorar.

Un enfoque diferente comienza a aparecer en la obra de Naipaul **A House for Mr Biswas** (1961), una de las más grandes novelas del Caribe inglés y la mejor acerca de la experiencia india en Trinidad a comienzos de los cincuenta. En ella, el mundo indio se muestra aferrado por demasiado tiempo al mito del aislamiento y la autosuficiencia, mientras se rinde a un proceso de transculturación en una sociedad más grande y extraña, hasta que, al final, el enclave se disuelve y los indios, desubicados, emigran a la ciudad para participar en la lucha colonial por alcanzar bienestar

y educación. Este recuento general de los cambios sociales y culturales de la población india durante la primera mitad del siglo XX se muestra vivamente particularizado o es el rico trasfondo en el cual la vida del personaje principal, Mohun Biswas se desenvuelve. Una formulación hecha con otro propósito es válida para el nuestro:

“Mr Biswas es un indio, que al casarse, se une a un enclave indio en Trinidad en el periodo de entreguerras; él reconoce el aislamiento de este mundo y la mentalidad obtusa de sus miembros, y percibe su eminente disolución. Pasa la mayor parte de su vida tratando de escapar de esta reclusión, sólo para terminar descubriendo que el futuro, la sociedad colonial en la cual desea dejar su huella, está aún por crearse. Mr. Biswas lucha entre el cálido caos de una cultura decadente y el vacío de una sociedad colonial”. Decirlo así explica el comentario de C.L.R. James: “después de leer **A House for Mr. Biswas** los lectores entienden más a fondo que antes el Caribe inglés”. A esto Podríamos añadir —como indicación de la complejidad de la concepción que tiene Naipaul de la sociedad— que en los encuentros con la ciudad, sus indios se muestran expuestos a ese estado anfibio en el cual, la creolización más avanzada, es una mezcla horrenda del último grado de occidentalización e imitación.

Otras novelas como las de Ismith Khan **The Jumbie Bird** (1961) y **The Obeah Man** (1964) tratan acerca de las emociones que acompañan el opacamiento de las culturas indias y el comienzo del proceso de creolización. Pero, es en las novelas **A Brighter Sun** (1952) y **Turn Again Tiger** (1958) en las que vemos un mayor desarrollo en la representación de los indios. Si en **A House For Mr Biswas**, Naipaul presenta a sus indios confrontando, no a los africanos en sí, sino a la ciudad en que éstos son la mayoría, Selvon

inventa un encuentro entre indios (campesinos) y africanos (citadinos) en un terreno neutral que no es ni la ciudad ni el campo.

A Brighter Sun es el primer intento valiente de expresar literariamente el asunto crucial del tipo de relaciones que podría existir entre indios y africanos. Selvon emplea un recurso simple para comenzar esta historia de reconciliación afro-india: los recién casados Tiger y Urmilla se establecen en Barataria junto a la pareja africana Joe y Rita, quienes acaban de mudarse de un barrio de Puerto España. Sistemáticamente, el autor nos lleva a través de varias etapas: el nacimiento de la amistad entre los hombres y las mujeres y el logro gradual de la comprensión mutua. Al final de la novela, los hombres reflexionan acerca de la naturaleza y el futuro de su sociedad y comienzan a considerar el que cooperen para lograr un gobierno propio.

Si Selvon se sirve de estereotipos para representar sus personajes, su obra, por otro lado, trata de eliminar las tan comunes tipificaciones raciales. Sus personajes se presentan como individuos llenos de vida idiosincrásica a través del uso de dialectos o ritmos dialectales que transmiten el flujo vital. Sin embargo, hay una exploración inadecuada de la psique del personaje de origen africano; y, en la descripción de Tiger, Selvon no expresa lo que, a falta de un mejor término, podríamos llamar indianidad. El problema de alguien como Tiger, qué hacer con su indianidad y a la vez convertirse en trinitario, no se menciona ni se trata, y si la novela llega a sugerir algo es que el indio debería simplemente olvidar su indianidad y dejar que el estereotipo de Trinidad lo absorba. Desde luego, sabemos que esto no es posible. Uno no puede simplemente borrar su infancia; uno no puede ignorar la herencia cultural por lejana que se sienta y no es posible para un descendiente de indios dejar

de parecer indio. Dependiendo de cuan fuerte es el papel que tengan los genes en determinar lo que somos, e independientemente de si creemos necesario identificarlo, o no, siempre habría cualidades, aunque turbias, llamadas Indianidad y Africanidad. Selvon no entra en este tipo de especulación en **A Brighter Sun**, aunque, cuando escribe **Turn Again Tiger** (1958), encuentra necesario regresar a Tiger a Chaguanas, la comunidad india en que creció y con la cual debe entenderse antes de seguir avanzando.

A Brighter Sun es una parábola bien intencionada y, como está implícito en el título, optimista, acerca del futuro de las relaciones afro-indias. Su virtud yace en que llama la atención sobre un problema, aunque no lo resuelva verosímilmente en la novela ni proféticamente, en relación a cómo las cosas han resultado en realidad, en la sociedad.

¿Nos debe sorprender que el propio Selvon, en una novela posterior, **The Plains of Caroní** (1970) renuncie al tema de la integración racial para concentrarse más resignadamente en los dilemas de los indios que se esfuerzan por mantener los nexos de la familia y el grupo y a la vez adaptarse al sistema? ¿O el que en **Firesflies** (1970) y **The Chip-chip Gathers** (1973) Shiva Naipaul describa a sus indios jóvenes en estados histéricos, como personas al borde de la extinción o absorción, sin dejar huellas, en un clima socio-político incompatible?

Los últimos 25 años han visto masacres raciales en Guyana, continuas políticas raciales en ese país sitiado y, en Trinidad, disturbios causados por el Black Power que, entre otras fallas, tuvo la de no integrar a los indios. Estos sucesos corroboran la proposición de que el orden interno de estos dos territorios y el proyecto de

integración regional dependen de que se elimine la desconfianza y la negación mutua entre africanos e indios. Este es el problema en que George Lamming se encuentra en **Of Age and Innocence** (1958). Esta parábola acerca de la sociedad multiracial se mueve simbólicamente, entre la Edad como peso de toda la desgracia y desconfianza de un mundo demasiado malicioso, y la Inocencia, ansiando rehacer y curar el mundo. En ella hay un giro, sin embargo, en una dirección más realista; la novela busca retratar la interacción de las razas así como describir un esfuerzo afro-indio por formar un partido multiracial. Pero el autor barbadino no conocía lo suficiente acerca de los indios para tratar de una manera realista las relaciones entre Singh y Shephard, el dirigente africano, ni para dar una sensación verosímil de la masa india. Al final, Shephard es asesinado por un indio que cree estar facilitando el camino a Singh para convertirse en el líder de la alianza. El partido multiracial se disuelve y la comunidad se divide:

“Los indios trabajaban furiosamente, corriendo con pequeñas carretillas de un lado al otro del muelle. Reventaban su cuerpo trabajando, con rostros tensos por el recelo, el rencor y la expectativa. Iban a robar el futuro de lo residual. Los negros, sentadotes, grandes, indolentes, maldispuestos, y destructivos, mataban el tiempo con sus propias manos. Su trabajo era irrelevante y fuera de lugar. Los chinos se movían por todas partes con una reserva severa y estoica. No merecían una interrupción y no formaban parte de ninguna alianza, pero sacarían su provecho de todo. *Of Age and Innocence*. (pp. 384-6)

Estas inquietudes de Lamming se encuentran también en **The Mimic Man** (1967) de Naipaul. Aquí también, un partido multiracial no logra mantenerse cuando, como dice el escritor, llega el momento de la verdad. Las barreras defensivas raciales aseguran que Brown y Ralph Singh tengan en común sólo el hemisferio

privado de sus tiempos de escolares en *Isabella Imperial*. Más tarde, cuando forman un partido político, siguen conociéndose muy poco y teniendo muy poca o nula experiencia con el grupo racial del otro. Como la economía está aún bajo control externo, el partido, una vez en el gobierno, resulta incapaz de satisfacer las expectativas que ha creado. Singh es acusado de traición y expulsado por los africanos de la jerarquía del partido, el país estalla en una guerra racial y Ralph Singh, aún más alienado que cuando joven, se culpa por haberse permitido participar en un movimiento político: "Debo aceptar parte de la responsabilidad por la calamidad —no existe otra palabra para definir un conflicto racial abierto en un territorio pequeño— que sobrevino. Esta responsabilidad comenzó con ese momento de retorno de la isla de los esclavos, ese momento de calma matutina; continuó hasta el momento de mi partida final." (p. 248)

Antes de Lamming, ningún escritor del Caribe inglés, que no fuera de origen indio le había otorgado a los indios significación política en las sociedades caribeñas; y solo Lamming y Naipaul se han atrevido a mencionar por primera vez el problema implícito en el comentario de Froude arriba citado. Pero donde Lamming y Naipaul terminan es donde comienza Lovelace. Sin embargo, el que el tratamiento que hace Lovelace del tema afro-indio deba tomar un rumbo cultural y personal, no nos sorprende. Ya que en todas sus novelas hay dos temas primordiales: primero, la liberación del individuo respecto a patrones y actitudes impuestos, y segundo, la búsqueda de sentido y valores, su creación a través de la productividad y el cumplimiento de las formas culturales que han evolucionado a partir de la vida de los pueblos que se han encontrado en las islas.

En cierto sentido, *The Dragon Can't Dance* es un canto épico a la cultura criolla que restaura, con sentido para las vividas

comunidades de las cuales son su expresión original, el calipso, el steelband y el carnaval; y que celebra a los héroes y masas cuyos hechos contribuyeron a la formación de lo que hoy tenemos como costumbres rituales y ceremonias. De esta forma, Aldrick, viendo las comparsas que comienzan a reunirse en la quietud del alba del J'ouvert, y notando el asombro en los ojos de los niños que observan a los panmen* ya listos, se encuentra participando otra vez en un rito ancestral y a la espera del presente y del futuro:

Y observando, fascinado por ello, como si estuviera viendo con los ojos de los niños, Aldrick sintió una altura y un orgullo, sintió erizársele el pelo, sintió: "No, esto es en serio. Estos son guerreros listo para la batalla. Estas son las entrañas de la gente, su sangre; esto es el alma de las gentes que gritan lo que tienen, que pichirrean y guardan y putean y trabajan y ratean para escapar de las piedras y la tierra para mostrarle al mundo que son gentes". Sintió: "Esta gente es más grande que una catedral; esta gente es más bonita que las avenidas con árboles." Y lleno de lágrimas de rabia, Aldrick volvió a sentir el amor feroz y la esperanza que había dudado existieran dentro de él. Sintió de nuevo un sentimiento de misión, sintió que sí, que había algo a lo cual decirle sí y gente para quien y por quien podía bailar el dragón. *The Dragon Can't Dance* (pp. 122-123)

Este es el mundo criollo que Pariag, el indio, busca y al que entra.

Pariag aparece primeramente en el capítulo 5, "The Spectator", en el 10, "Friends and Family" y, finalmente, en el capítulo 16, "The Shopkeeper", en el cual aparece por última vez. A primera vista, podría parecer que es demasiado poco espacio y que, además, está demasiado interrumpido para que el personaje pueda impresionar al lector; y, considerando la cantidad de exposición, se nos podría reprochar por hacer tanto énfasis en un simple personaje secunda-

* Panma: músico de un steelband

rio. Vale la pena aclarar estos puntos, ya que el analizarlos llegamos a una mejor comprensión de algunas características generales de la novelística de Lovelace, en especial la del uso que hace de la convención omnisciente y su postura frente a los personajes y la caracterización.

Lovelace no tiene prejuicios a la hora de usar abiertamente la omnisciencia para articular sus personajes. Este autor no simula que no está escribiendo una novela, y no acepta limitarse al punto de vista de un personaje como si esto fuese siempre y automáticamente lo que se debe hacer. Por el contrario, Lovelace parece insistir: "Todos mis personajes son importantes. Todos mis personajes tienen sentimientos e ideas, y yo, el novelista, el creador, entro en cada uno, de buena fe, y cuento a Uds. lo que el personaje realmente está diciendo. Lo interpreto porque el personaje no puede interpretarse a sí mismo."

Un autor tan desinhibido y libre en el uso de la omnisciencia bien podría producir una obra en la cual los análisis y los comentarios predominaran sobre la acción y el diálogo, una disposición que tiende a hacer que la novela parezca sin vida y estática. Aunque el análisis excede en mucho la acción en *The Dragón Can't Dance*, casi todas las páginas del libro palpitan con sentimientos o movimiento. La descripción que hace el autor en las páginas 36-45 de Aldrick mientras elabora su disfraz de dragón es un buen ejemplo:

"Aldrick trabajaba despacio, deliberadamente; y cada puntada suya, cada escama prendida al cuerpo del dragón era un pensamiento, un gesto y una aventura, un nombre que conmemoraba alguna parte de su periplo en este cerro y su estadía aquí. Trabajaba como en una inundación de memorias, sin tratar de ensamblarlas, de unir las para extraer un significado lineal, sino

dejando que lo empaparan y lo empaparan; y su vida iba creciendo frente a él a medida que el trabajo avanzaba, en la textura de la pintura y en los ángulos de las escamas del dragón. Y, en su trabajo, cosía escamas para su abuelo, a quien recordaba desde la lejanía de su infancia... Tejía en su dragón a este viejo, estricto, severo y firme, el último pilar de un edificio que se venía abajo — el menor cambio en él haría colapsar toda la estructura— preguntándose acerca de este hombre, el padre de su madre, recordándolo aferrado a los cinco acres de cerro y piedra que tenían cuya sustancia se había agotado, si acaso una vez tuvieron alguna, años antes de que la comprara, aferrándose con una pasión tan fiera, que lo cegaba, al tamaño cada vez menor de los frutos que los cansados árboles marrones le arrancaban a la tierra, como si el terreno, ese pedazo de cerro y piedra, le hubiese hecho una promesa que solo él conocía, que nunca reveló a su esposa ni a sus hijos y que estaría perdida para Aldrick cuando él tuviera la edad necesaria para entender...”

¿No es suficientemente indicativo de lo específico de la narrativa decir que hay persuasión en la afinidad, sinceridad e imaginación con la cual el autor enfoca cada personaje?. El pasaje de Aldrick elaborando el disfraz es muy rico porque incluye una descripción de su abuelo, el encuentro de Aldrick con Sylvia y el reto actual del chico Basil. Los elementos concretos y dramáticos, así amasados en el análisis y los comentarios del autor funcionan contra la aridez que éstos pudieran producir; pero aún más impactante es el matiz dado por las emociones, que convierten a **The Dragon Can't Dance** en un conjunto de poemas líricos.

Lo lírico no describe acciones; es una expresión en versos de un sentimiento intenso; y la prosa que crea Lovelace, con sus largas y vividas oraciones orales, es una prosa lírica que funciona en relación con sus personajes en la manera evocativa en que el lenguaje lírico funciona con los sentimientos. El lirismo de las secciones narrativas de una novela de Lovelace obtiene vida por sí

solo, y se convierte en un virtual sustituto de la acción. A cada personaje, Aldrick, Sylvia, Philo y Pariag, la técnica omnisciente, reforzada por el enfoque detallado e intenso del estilo lírico, brinda una importancia y profundidad que los novelistas más convencionales dejan para sus personajes principales.

Hemos hecho esta presentación del uso de un método omnisciente que lo abarca todo como instrumento de caracterización y como sorprendente fuente del tono lírico de la novela, por considerarla un preparativo necesario. Esto nos permite y nos ayuda a justificar la generalización de que el mundo de **The Dragon Can't Dance** es una red en la cual cada personaje, al llegar su turno, se convierte en el personaje principal unido visiblemente a los demás personajes. De aquí que sea posible trabajar con Pariag y aún así ofrecer una respuesta a toda la novela, concentrarse en un aparente personaje secundario y aún así hablar de los asuntos principales.

El tema de las relaciones afro-indias en **The Dragon Can't Dance** puede examinarse en dos direcciones principales: el encuentro de las culturas y la interacción de los individuos. El principal interés de Lovelace, por supuesto, es el yo particular de cada uno de sus personajes; y está implícito en su obra que ni el encuentro de las culturas, ni la interacción personal pueden ser profundas si no se parte de una personalidad propia básica. Por lo tanto, antes de continuar, y corriendo el riesgo de caer en simplificaciones, vale la pena ofrecer un resumen de la noción implícita en la frase "el yo y el velo", una noción que siempre está activa en su obra y que Lovelace expuso en la Segunda Conferencia sobre Los Indios en El Caribe realizada en 1979 en el campus de St. Augustine de la Universidad de West Indies."

* Kenneth Ramchand. "What is Indian-ness": La Exposición de Lovelace. *The Trinidad Guardian*, Octubre, 1979.

En cualquier situación social, hay velos que envuelven al individuo, dándole un sentido de identidad con otros como él y brindándole cierto grado de privacidad. Estos velos incluyen cosas como identidad racial, religión, estatus social, posesiones materiales y nivel de instrucción, para citar las más comunes, así como formas más idiosincrásicas de auto-presentación. Algunos de estos velos son llevados deliberadamente, mientras que otros simplemente existen sin la aprobación consciente de quien los lleva. A veces el velo solo existe en los ojos del espectador. Pero el velo que puede proteger también puede ahogar o encerrar, y lo que da sentido de identidad a un grupo, puede excluir a otros y hacerles difícil ver individuos. Lovelace reconoce la necesidad de velos, pero señala la virtud salvadora de estar consciente de que nuestros velos son tal cosa, así como de los peligros de permitir que el velo se convierta en una máscara permanente. Porque si esto último ocurre se niega el yo de cada quien, o si no, se hace imposible comenzar a conocer el espíritu propio o ser reconocido por otro yo. Si las personas o grupos tienen que reunirse e interactuar debe haber una disposición a ver detrás de los velos y una disposición, a la vez, a ser visto detrás de los velos.

Se puede ver en las reflexiones de Pariag, durante sus primeros dos años en el barrio de la calle Alice, en qué medida la existencia de velos puede retardar o evitar el encuentro de individuos o culturas. En el barrio él es "el indio" o "el vendedor de channa" y todavía allí no se reconoce lo que él es detrás de sus velos: "Lo veían llegar y salir del barrio. Lo veían abrir una puerta y entrar. Ahí vivía. Veían a su esposa buscar agua en la tubería, fregar en la batea, colgar la ropa al sol. Tenían que saber que él era alguien, una persona." (pag. 87) Si el barrio se niega a ver a Pariag, sus miembros también se niegan a que él los vea. "Pero después de dos años de

* Garbanzos tostados picantes

vivir en Calvary Hill, nadie había tratado de hacer amistad con él; por el contrario, sentía que lo veían como si no confiaran en él, como si compartieran un secreto que temían pudiera descubrir y estuvieran discutiendo si se lo revelaban o si lo apartaban de ellos por completo" (pag. 88)

Pariag había dejado el ingenio azucarero de New Lands y había venido a la ciudad "para poder juntarse con la gente, para ser parte de algo más grande"; ansiaba entrar "a un mundo donde la gente lo viera y pudiera ser alguien ante sus ojos; porque esta Trinidad era en sí misma una nueva tierra y todavía no la había visto ni ésta lo había visto." (pag. 78)

Lovelace representa casi todos sus personajes como si esperaran ser vistos y esperando ser parte de algo más grande. Fisheye, por ejemplo, entra a la pandilla Bad Johns; y más tarde, convertido en panman*, actividad que lo satisface más, hace un llamado a las bandas para que detengan sus guerras y se unan contra su opresor común. Pero aquí termina la similitud entre el indio y el personaje del barrio. En su frustración por no ser visto, el recién llegado rompe una de las tradiciones del cerro, la tradición y filosofía de la no posesión. En el prólogo esta tradición se remonta hasta los días de la esclavitud, es vista en los continuos escapes de los cimarrones y se interpreta que se manifiesta después de la Emancipación cuando "negándose a ser grano para la maquinaria de la colonia que molía en su panza a la gente para luego escupir azúcar, cacao y copra, huían a este cerro para levantar campamento aquí, en las narices del enemigo, para cultivar de nuevo con no menos fervor la religión de la Trinidad de Vagancia, Pereza y Desidia..." (pag. 10-11). El hecho de que los habitantes de barrio se mantengan fuera del sistema se exalta en este punto como el momento en que la

resistencia pasa a ser una nueva forma de esclavitud.

El regocijo de Pariag por ser visto en su atrevido recorrido por las calles de Puerto España llenas de gente ("Miren ese indio loco. Mírenlo."), se desvanece cuando llega al barrio y también su esperanza de que el poseer una bicicleta nueva provocaría al menos que lo vieran y lo aceptaran. En menos de una hora, "la noticia de que Pariag tuviera una bicicleta nueva, cayó en el barrio como si fuera la muerte." Miss Cleothilda, la encargada de la peluquería, y Guy, quien cobraba la renta, incitan al dragón para que castigue al transgresor.

Aquí el fino entramado de varios elementos produce el realce de cada uno de ellos. El encuentro de las culturas, en este caso el choque entre el indio y el barrio, ocurre en un momento en que en el barrio la filosofía de la no posesión está comenzando a modificarse en dos formas: ya algunos miembros, como Miss Cleothilda y Guy están sucumbiendo a las oportunidades de asegurarse una ventaja económica sobre los demás; y, lo más importante, Aldrick ha comenzado a retraerse para cuestionar su manera actual de evitar toda posesión y toda responsabilidad.

" Aquí donde me ves, tengo 31 años. Nunca he tenido un trabajo fijo, ni mujer, ni ná. No tengo casa propia ni carro ni un radio ni un caballo de carrera ni una bodega... Están matando la gente aquí, Philo. A las chamitas, las tienen putiando. Y yo soy un dragón. Y ¿qué es un hombre? ¿Qué somo tú y yo, Philo? Y aquí estoy disfrazao e' dragón en las comparsas todo los año, y no me acuerdo pa' qué estoy disfrazao, qué trato e' decir. No me acuerdo, Philo. Es como que si nadie se acordara qué es lo que es la vida, ni contra qué estamos peliando, ni pa qué estamos peliando. To' el mundo me apura como si estuvieran muy apuraos. Quiero coger aire, quiero ver qué es lo que estoy haciendo en este puto cerro.

Que el indio se compre su bici. Guy y Cleothilda no me joden. El indio es una amenaza pa' ellos, no pa' mí". **The Dragon Can't Dance** (pag. 110)

Después de considerar el proceso de Pariag, somos llevados lentamente al crecimiento paralelo de Aldrick. Comenzando con la culpa por no poder responder al reto de Sylvia y las muestras de amistad de Pariag, y con la compasión por el joven Basil. Aldrick, lentamente, termina en una confesión de Miércoles de Ceniza: "El había estado viviendo en el mundo del dragón, evitando y negando la realidad completa del cerro. Había estado engañándose acerca del dolor, el amor, su vida. Había estado aquí riéndose por 17 años." (pag. 131); al final, después de participar en un intento fallido de revolución, después de una dolorosa estadía en prisión, Aldrick es puesto en libertad y critica una postura que ha sobrevivido por tanto tiempo que se ha vuelto hueca. El dragón decide entrar al sistema como pintor de avisos, ya no conforme con no participar en el sistema, ya sin temer que éste lo consuma: "Quizá podría pintar avisos nuevos, avisos de vida, de esperanza, de amor, de afirmación y dejar que su vida corresponda y refleje lo que hay en ellos" (p. 205).

En definitiva, **The Dragon Can't Dance** ataca el contraste entre los partidarios de la filosofía de la no-posesión y quienes, solapadamente, se ocupan de acumular poder económico. De hecho, el prólogo celebra la resistencia de los esclavizados a un sistema que devora el yo del hombre. Pero en este mismo lugar, hay palabras y frases que dejan ver que el cultivo empecinado de la pobreza como posesión, ahora es un simple acto reflejo, "una clave cuya función sólo recuerdan a medias", la cual se ha enmohecido y que se lleva casi supersticiosamente como "un amuleto, como un medallón encantado". Cuando Pariag compra una bicicleta nueva, se le presenta a Aldrick un reto que lo obliga a reconocer que mantener

la separación entre ser y tener es resignarse a una vida no muy satisfactoria en el mundo real: "en lo único que pensamos es en disfrazarnos de dragón. En lo único que pensamos es en mostrale a esta ciudad, a esta isla, a este mundo que somos gentes, no porque tengamos algo, no porque tengamos cosas, sino porque somos." (p. 111)

Cuando se le pide que ataque al indio por acumular bienes, Aldrick comienza, por el contrario, a recapacitar sobre su actitud y la del barrio hacia las posesiones materiales. Y durante el intento de revolución, hace un discurso que señala los riesgos implícitos de tratar de vivir en una sociedad que tiene inevitables arreglos económicos y a la vez seguir oponiéndose a una nueva forma de esclavitud:

"No hagan las paces con la esclavitud" Gritaba Aldrick "No hagan las paces, porque ustedes han sobrevivido. Ustedes están llenando los ranchos, las cárceles, los barrios, las esquinas, los manicomios, los burdeles, los hospitales. No hagan las paces con los ranchos, la mierda de perro, los orines. Tenemos que vivir como gente, como la gente. Tenemos que levantarnos. Levántense. Pero ¿cómo se pueden levantar si sus hermanos están haciendo las paces por unos cuantos dolares? Si las hermanas están vendiendo sus almas y las madres y padres están vendiendo sus hijos. ¿Cómo se pueden levantar con la renta y la escuela que pagar y ver el hambre cruzar el patio e instalarse dentro de sus casas? ¿Cómo no hacer las paces? **The Dragon Can't Dance** (p. 179)

En cierto sentido, la propia respuesta de Aldrick, "Yo no sé", es la respuesta general de la novela. Para Aldrick, sin embargo, hay un empleo como pintor de avisos, una decisión tomada sin prejuicios. "Cada quien - incluso Pariag - tenía la responsabilidad de su propia vida, tenía la responsabilidad del mundo en que vivía, de hacerse dueño de su destino y de crecer y crecer y crecer."

Considerar la acción de Pariag como un reto a la filosofía de la no posesión nos lleva entonces al interés primario de la novela por el yo particular de cada individuo. Aldrick puede comenzar a participar en el sistema porque con el surgimiento de un yo ansioso por crecer, es posible finalmente poseer las cosas sin ser poseído por éstas, participar en el mundo sin necesidad de vendersele. El problema de las personas como Pariag parece ser diferente. Pero tal y como los descendientes de quienes habían sido esclavizados están atrapados en condiciones de vida no muy distintas a las de la esclavitud; así mismo, los descendientes de indios aparecen atados por su propia laboriosidad a una continuación de esclavitud por dinero.

En el pueblo, Pariag "había visto trabajar a sus hermanos, su padre y abuelo, unidos aún con aquel abrazo viril al ingenio azucarero en donde su abuelo fue el primero en ser contratado, renovando su contrato año tras año, como si fuera una herencia a la que ninguna orden legal pudiera obligarle a abandonar." El está determinado a escapar y resistir, pero en el capítulo titulado "The Shopkeeper" (El Tendero) vemos a Pariag cuestionar su vida en casi los mismos términos que Aldrick. De hecho, en los cinco o seis años después del intento de revolución, Pariag, alienado, (ver p. 142) libera su espíritu y se reinserta en el sistema económico:

"¿Qué es lo que estás haciendo? ¿Qué haces? preguntas que, aunque lo hieren en lo más profundo, se había permitido pasar por alto, viendo que la tienda en la que trabajaba sin descanso parecía una respuesta que el mundo entero podría entender y hasta aplaudir. Ahora se había apoderado de él este sentimiento de pérdida y soledad, como una pena de la que nadie supiera, pero que a veces agradecía poder aún sentir, como una nostalgia de aquel propósito que lo había sacado del regazo de su familia y de New Lands para encontrar en Puerto España hombres como Fisheye y Aldrick. **"The Dragon Can't Dance** (p. 206).

Prestamos atención a lo que dice Lovelace acerca del encuentro de culturas y grupos raciales porque nunca nos permitimos olvidar que tras el velo hay un persona esperando ser vista, una persona que libra una lucha a muerte por encontrar y liberar su verdadero yo. No importa cuan diferentes a Pariag se consideren los habitantes del barrio, hasta ellos responden a la dignidad retadora del indio, viéndolo por primera vez, irónicamente, justo después de haberlo vejado destruyendo su bicicleta. Pariag levanta la bicicleta en la única rueda que aún puede rodar y la lleva empujando por la calle Alice:

"No tenía intención de hacer una denuncia en la policía. Caminaba junto a la bicicleta como si fuera un hermano herido que cargara en brazos por el medio de la misma ciudad, entre la misma gente que lo había lisiado, para que los tipos de la esquina, los hombres rudos como Fisheye que desde que salió del hospital había abandonado la steelband de Calvary Hill y se había rodeado de unos muchachos, rebeldes todos, reconocieran en él esa calmada, alta peligrosidad, que no era ni siquiera rabia; iba mucho más allá.

Aldrick estaba con ellos esa tarde y pensó que solo él lo había visto hasta que oyó a Fisheye decir "¡Miren ese coño indio!" Todos permanecieron callados. Vieron a Pariag pasar empujando la bicicleta y en ese momento se sintieron más próximos a él que nunca. Fue como si de pronto tuviese vida, fuese una persona para ellos; y ese momento, que fue sagrado porque unió a la gente en el sentido de su humanidad y belleza, lo recordarían por mucho tiempo." *The Dragon Can't Dance* (pp. 140-141)

Podemos concentrarnos en Pariag sin olvidar la totalidad de la novela, porque constantemente se evocan paralelos con otras personas del barrio y porque Lovelace sigue el desarrollo del indio a lo largo del desarrollo del personaje principal, Aldrick, con quien Pariag busca ansiosamente relacionarse.

Lovelace desarrolla minuciosamente en la novela su proposición de cómo el indio podría entrar a la cultura criolla. Primero establece un contraste entre Pariag y Balliram, otro indio con quien Pariag trabajó por un tiempo comprando botellas vacías para un pequeño capitalista llamado Seepersad: "Balliram era de San Juan. Le gustaba maldecir y comportarse como los criollos. Siempre estaba alardeando de sus novias criollas y de los bailes a los que iba. Lo más grande de su vida era hablarle a Pariag de cuando se disfrazó de Viva Zapata en la comparsa de la steelband los "Corregidors". (p. 83) La creolización de Balliran es una creolización por imitación, por lo que Pariag lo rechaza: "A Balliram le gustaba aparentar que era un criollo. Ahora lo entendía mejor. Pero él, Pariag, no era criollo, no tenía intenciones de disfrazarse de criollo. Pero quería que lo vieran" (pp. 91-92).

Lovelace no sólo muestra a Pariag pensando sobre el mundo criollo, sino también sobre su relación con la aldea. Cuando llevado por la nostalgia "de la familia, del hogar, del parque de New Lands donde jugaba cartas con Seenatha, Ramjohn y Bali, del olor del hogar", Pariag visita su familia y amigos y su decisión original se confirma. Al igual que Mr Biswas, Pariag siente la sensación de apoyo del clan pero también está consciente de su aspecto limitante y aprisionador. Aunque el mundo de afuera le ha mostrado el poder que tiene para herirlo, Pariag, al igual que Mr Biswas, debe marcharse para ponerlo a prueba otra vez: "Quería ser un hombre, unirse al mundo, ser parte de algo más grande en un sitio más grande, expandirse, extenderse, ser un hombre entre la gente" (p. 147).

Viendo el programa semanal de televisión de talentos indios, Pariag encuentra el modo en que su vida en la aldea y su herencia

cultural india pueden ser parte de su vida en el mundo de afuera. El programa siempre le había parecido fofo y simple.

“Y ahora veía algo que siempre le hacía falta en estos programas. Ahora se daba cuenta de lo que era, por primera vez. Le faltaba la verdad de la lucha que él, Pariag, había vivido y Dolly y su padre y su tío Ramchand habían vivido. No tenía la caña de azúcar ni la bosta de res, ni el maní tostado, no la channa hervida y frita cargada en una cesta alrededor del parque Savannah, con los partidos entre los Colts y los Malvern (Los Maple ya estaban eliminados). Brillaban joyas y caían hojas y había perfume, pero no había botellas. No tenía a Balliram y a Vishnu en el camión de las botellas a las cinco de la mañana, ni a Seenath, Bali y Ramjohn jugando cartas en el estadio del parque de recreación de New Lands. No tenía su lucha en el cerro. Aún así, tan distante como era de él, le era familiar, muy familiar, se alegró por tenerlo como uno se alegra por tener un recuerdo de un yo propio, solo deseaba que hubiera más de él en el programa.” **The Dragon Can't Dance** (pp. 208-209)

Hoy en día generalmente se acepta que cuando se da un encuentro de culturas no se espera que ninguna de las partes se rechace o se sumerja en la otra. Aunque no se puedan manipular los parámetros para crear un producto determinado, y aunque la forma en que las culturas interactúan no se decida por una representación proporcional, debe haber un contexto en el cual pueda ocurrir una libre actuación de culturas. Es una virtud de **The Dragon Can't Dance** que Pariag trate cada vez más de buscar este tipo de espacio a través de un dramático desarrollo.

Por lo tanto, es sólo después de no lograr ser aceptado por el barrio que Pariag se da cuenta de que su entrada a la cultura criolla no depende solamente de que renuncie o suprima su legado indio, sino más bien de que la traiga consigo para que pueda cambiar y ser cambiada en la estructura criolla. Es bueno citar todo el pasaje de la p. 210:

"Ojalá hubiera estao con una flauta o una cítara, y hubiera entao justo en el medio del taller de steelband donde estaban haciendo nuevos tambores, nuevos sonidos, nueva música de pipote de basura y pedazos de hierro con la candela, tallando nuevas notas. Nuevas notas. Ojalá hubiera ido pa' donde estaban haciendo su vida de nuevo con la candela, con cincel y martillo, y me hubiera sentao con mi cítara en las piernas y hubiera dicho: Amigos, soy yo Pariag de New Lands. ¡Demen la clave! Demen el do-re-mí. Toquen la escala. Eso, sol, fa, la. Demen el ritmo, déjenme tocá. Escuchen estas cuerda y dejen llorá su música, y pónganse a llorá. ¡Que grite! Que cante de Dolly en la casa destartalada de Tabaquite, con el olor de pasto verde y bosta de vaca, que se ría con Seenath, Bali y Ramjohn jugando cartas, cantando en el estadio del parque recreacional de New Lands, que se queje con el lamento de toneladas y toneladas de caña sobre los hombros débiles de su abuelo. Que se sonría con su tío Ramchand sentado en la ventana, bajo la sombra. Y él sonreía pensando en Miss Cleothilda y su "Tó somos uno solo". No, no teníamos que fundirnos en uno solo. Yo hubiera sío yo mismo. Un comienzo. Con mi forma de ser que llevá por el mundo. Me hubieran visto."

The Dragon Can't Dance (p.210)

Hemos tratado de aclarar de un modo bastante literal lo que **The Dragon Can't Dance** dice acerca de las relación entre los indios y la cultura y sociedad trinitaria. El tema es importante por sí mismo. Al mismo tiempo, sin embargo, se ha tratado se sugerir lo que podemos repetir aquí: la verdad de la novela de Lovelace, el credo que impone cuando la leemos, viene de la lograda creación de personajes y situaciones en un mundo cuidadosamente fabricado; y lo que dice acerca de asuntos sociales y culturales logra ser más persuasivo por estar dicho como algo secundario a una visión más amplia del yo individual.

Ahora solo queda examinar la solución que Lovelace propone de lo que surge, no tanto como una verdadera relación, sino como la confrontación mental entre Aldrick y Pariag. En toda la novela,

cada uno de ellos está por lo menos a las puertas de la consciencia del otro. La presencia de Pariag ayuda a despertar la consciencia de Aldrick y el llamado que se hace al dragón para que castigue a Pariag lleva a Aldrick a poner en palabras sus reservas acerca de Guy y Miss Cleothilda y, más crucial aún, su descontento con la filosofía de la no posesión. En realidad los hombres nunca se hablan y, al final, parado en frente de la tienda de Pariag, Aldrick se da cuenta de que en realidad no conoce a Pariag "aunque lo podría haber conocido si se hubiera conocido a sí mismo", se dice que, incluso si el barrio hubiese podido explicarle cómo era ahí la vida, habrían dudado en ofrecérsela: "¿Habrían podido ofrecerle el dragón, el Carnaval, la rebelión y la no posesión de nada?"

Esta es una irreprochable aseveración de cómo eran las cosas antes del crecimiento de Aldrick. Pero es difícil aceptar el brillo de Aldrick en su actual acción:

"Por un momento Aldrick tuvo la intención de entrar y hablarle a Pariag, pero sintió que, de verdad, no había nada que explicar. Cada hombre - incluso Pariag - tenía la responsabilidad de su propia vida, tenía la responsabilidad del mundo en que vivía y de tomar su propio destino en sus manos y de crecer y crecer y crecer. No. No había nada que explicarle." **The Dragon Can't Dance** (p. 204)

El sentido aforístico de la segunda oración y la creciente altura de Aldrick en la obra nos persuadiría a aceptar que en verdad no hay nada que explicar. Pero la verdad de la novela es que Aldrick tiene cosas que explicarle a Pariag y que ahora es capaz de hacerlo. Es posible que en este punto Lovelace se salga de la ficción y presente un hecho social, ya que cada vez más gente en nuestra sociedad considera que no hay nada más que explicar que lo que uno quisiera creer.

Cualquiera sea la causa de este aparente lapso, la novela llega a suelo más firme cuando Pariag, lamentado no haber llamado a Aldrick, con resignación equipara lo que uno es con lo que los demás ven. Su esposa, Dolly, le reprocha enseguida: "Tú eres más, Boya. Más de lo que les muestras. Yo soy más de lo que te muestro, ¿o no?". Dolly está de acuerdo en que Pariag debió haber llamado a Aldrick, pero aquí la novela exploratoria toma otro rumbo:

"Ya veo" Dijo Dolly "De verdá que le hubieras hablado a Aldrick". Pero él estaba pensando en otra cosa, viendo otra cosa."

— ¡Hemos comenzado a vivir, Dolly, tú y yo!

— ¿Yo y tú?, preguntó Dolly, con un nudo en la garganta. — ¿Yo y tú?

¿Qué sabía él de esta mujer? Tenía los ojos llenos de lágrimas y lo veía con asombro y respeto, de la misma forma que lo vio cuando le dijo "vas a tener que vivir en Puerto España." *The Dragon Can't Dance* (p. 212)

Si la solución que encuentra Lovelace a la relación entre Aldrick y Pariag parece insuficiente, la razón bien podría estar en el razonamiento del autor según el cual hay más del yo individual por encontrar antes que los africanos y los indios se atrevan a exponerse mutuamente. En algún sitio, Sylvia fluye lentamente hacia Aldrick para completar el crecimiento de éste, y al mismo tiempo Pariag y Dolly están en medio de la experiencia escarneciente y emocionante de conocer a alguien más cercano al hogar "quien te conoce desde hace muchísimo tiempo y no te conoce en lo absoluto."