



¿EXISTE UNA POESÍA DEL CARIBE?*

José Prats Sariof

UNIÓN DE ESCRITORES Y ARTISTAS DE CUBA

Adelanto mi respuesta: pienso que no existe una poesía del Caribe. La preposición correcta sería en el Caribe. Pero claro, luego de La Habana con deseos de contribuir al diálogo, no con la verdad. ¿Todavía existen por ahí dueños de la verdad?

Cuando el desaparecido ensayista argentino Alejandro Losada, desde su hermosa Asociación de Estudios de Literatura y Sociedad de América Latina (AELSAL) se propuso estructurar su proyecto para una *Historia social de la literatura Latinoamericana*, se dio cuenta de varios absurdos prevalecientes: la división por países, los enfoques individuales, la ausencia de equipos interdisciplinarios, la teoría de las generaciones, las guías telefónicas de autores y obras, las valoraciones de segunda y hasta de tercera mano, la contaminación política, los esquemas estilísticos... Desechó en consecuencia las historias al uso, al sobreuso. Logró poner en crisis las señales de tránsito, aunque no rompiera la modorra común en los medios académicos e hiperbolizara los presupuestos teóricos.

Losada y sus escasos seguidores de talento -como se sabe- no pudieron concluir el proyecto. Diez años después tampoco se observan avances significativos, salvo el D.E.L.A.L., coordinado por Nelson Osorio, gracias a la Fundación Ayacucho y algunas recopilaciones coherentes de estudios que por lo general pescan lo que encuentran ya escrito, ensamblan. Aun AELSAL, sin querer, cometió un grave error: se entrampó en lo sociológico. Tampoco se pudieron atajar las escapadas del monstruo de la criptología semiótica, pre y post-estructuralista. A lo que se añade, testimonialmente, otra zona aún turbia, marcada por ópticas exógenas, por autores tataranietos de Hegel y sus discípulos, didactistas y mesiánicos.

La zona Caribe como universo para la valoración cultural, al igual que la andina, la brasileña, la del Cono Sur, la de México y Centro América



* Trabajo originalmente presentado en el I Congreso Cultural del Caribe, evento celebrado en la ciudad de Maracaibo en Junio de 1995.

indígenas, permanecen sin análisis sistémicos de conjunto. Nuestra evidencia geográfica, sociolingüística y etnohistórica, cuenta con brillantes estudios de obras y autores, de movimientos y grupos, pero es necesario sacudir los triunfalismos: todavía no se ha escrito el panorama. No tenemos ni la institución ni el conjunto de especialistas alimentados, integrados y multidisciplinarios, capaces de hacerlo.

Tampoco tenemos un lenguaje. ¿Vale la pena seguir mencionando a Calibán, Ariel y Próspero? ¿Qué hacer con las referencias desgastadas, de ruido sin nueces, de estructuras de pensamiento polarizadas o reclusas en una realidad ya muerta? ¿Dónde encajan ahora, con las ambigüedades y polémicas de la posmodernidad, las nomenclaturas neopositivistas? ¿Cuáles son las palabras que pueden poner en crisis el proceso de globalización, de unipolaridad, de colonización electrónica?

Para mí los retos hay que asumirlos bajo formas donde sólo primen la honradez y la eficiencia, el diálogo honesto y crudo, el "saber hacer" adecuado, el eclecticismo crítico, pluralista. La misma idea de "nación" y de "país" necesita redimensionarse. Y los escritores y artistas también cumplimos un deber ético cuando rechazamos la manía de echarle la culpa a los demás de nuestros dramas y tragedias, cuando condenamos la desmemoria histórica, los patrones caducos.

La poesía en el Caribe, la que por azar se ha escrito en nuestra zona, la que no tiene que recurrir a folclorismos para ser verdaderamente expresiva, también lanza sus desafíos. José Lezama Lima lo enseñó en su poema "Rapsodia para el mulo":

*Paso es el paso, cajas de agua, fajado por Dios
el poderoso mulo duerme temblando.
Con sus ojos sentados y acuosos,
al fin el mulo árboles encaja en todo abismo.*



El símbolo autobiográfico "De la Rapsodia para el mulo" no puede ser más sobrecogedor, más valiente. Sí, tenemos árboles espigados o frondosos, matutinos o nocturnos, fuertes o frágiles, sensuales o ascéticos. Un bosque de buenos poemas da sombra, encaja en cada uno de los abismos ontológicos y éticos del Caribe mestizo y sudoroso. La poesía - como enseña José Lezama Lima - al fin lo logra, sólo al fin, sobre ninguneos, mixtificaciones, plagas de oligofrénicos, virus televisivos, trivializaciones interesadas en reducir el espectro espiritual del lector posible, y de ser posible exterminarlo, sacarlo de circulación.

Seguir los pasos del mulo es de construir piezas. Una de las más comunes es el sensualismo tropical, los colores locales del Caribe. ¿Y qué demonios significa? ¿Es una marca de fábrica, un logotipo que da lustre, una suerte de defecto hiperbolizado a ver si se convierte en virtud? Aún recuerdo cuando en mi niñez le vendían castañuelas a los turistas norteamericanos, como si en lugar de en La Habana estuvieran en Sevilla. A la mayoría les daba lo mismo, les parecía más o menos exótico, a nosotros nunca puede darnos igual, aunque la multiplicación actual del turismo tenga no pocos puntos de contacto con los años 50 de percusión y pobreza, de gente oscura, de genuflexiones ante el dólar.

Dos ejemplos vale desmontar: el de la poesía negra y el de la ontológica. Las paradojas -como nos enseñaran los griegos presocráticos- vivifican los sistemas nerviosos y desde luego que mi adjetivación -"negra" u "ontológica"- remite al consenso de la historiografía literaria, no a la necesaria crisis que debe deslindar con mayor eficacia los tipos de textos.

En la que aún sigue siendo, con todos sus defectos, la mejor historia de la literatura cubana, el dominicano Max Henríquez Ureña precisa lo de poesía afrocubana, que bien podría formularse como afrocaribeña o afrolatinoamericana. No olvida el investigador la cita de dos antecedentes, que le restan "color local"; la del poema "The Congo", publicado por Vachel Lindsay en 1915 y la mención en lengua francesa a Blaise Cendrars y otros. Reconoce que la prioridad en las Antillas corresponde al puertorriqueño Luis Pales Matos, con "Pueblo negro" de 1926, "Danza negra" del mismo año y "Candombe" del 27. Señala con justeza que en Cuba la primacía correspondió a Ramón Güirao, con el poema "Bailadora de rumba" del 28; y a José Zacarías Tallet, que publicara en la revista *Atuei*, unos meses después, "La rumba".

El tema negro recibe varias divisiones. En lo que respecta a la poesía -según el ensayista dominicano- vale distinguir tres zonas. La primera, y poco relevante, se limita al argumento y lingüísticamente mantiene la llamada norma culta. Sería el caso del poema "La Mulata", escrito en 1845 por el dominicano Francisco Muñoz del Monte. La segunda es antiquísima y se distingue por la utilización de expresiones típicas, a veces con adulteraciones prosódicas y de sintaxis. Lope de Vega, Góngora o Sor Juana Inés de la Cruz muestran venerables ejemplos. La tercera corresponde a los valores musicales, esencialmente rítmicos, con onomatopeyas y sincopados. Son estas dos últimas modalidades las que se ponen de moda en los años treinta.



Pero el arco del movimiento, con sus evidentes soplos vanguardistas, apenas llega hasta 1937. Fue bien efímero, o devino capricho cabaretero o se engrandeció de temas sociales, ya bien presentes en *Motivos de son* (1930), *Sóngoro Cosongo* (1931), *West Indies Ltd* (1934) y *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937), de la voz mejor timbrada, más vigorosa: la de Nicolás Guillén, entero como su son, recio y jaranero.

El ejemplo de la poesía negra -que Guillén siempre prefirió llamar "mulata"- es bien elocuente, quedan los que trascienden la referencia, los que no caen en el pintorequismo banal, como puede admirarse en la "Balada de los dos abuelos":

(...)

*Sombras que sólo yo veo,
Me escoltan mis dos abuelos.
Lanza con punta de hueso.
Tambor de cuero y madera:
mi abuelo negro.
Gorguera en el cuello ancho,
gris armadura guerrera:
mi abuelo blanco.
Pie desnudo, torso pétreo,
los de mi negro:
pupilas de vidrio antártico,
las de mi blanco.*

(...)

No hay engaño. Han sido los musicalizadores y los recitadores los que le han dado popularidad a los versos más estruendosos de la poesía negra. En bien y en mal. No se trata aquí de tal análisis artístico, aunque sólo escasamente lograran ser expresivos, aunque el repertorio radial, televisivo y de centros nocturnos sea chocarrero y simple. En fin, que entre los mediocres y epígonos colmaron el velorio del movimiento, como sucedió en la música y en la pintura. Ni todos los músicos se llaman Ernesto Lecuona, ni todos los pintores se llaman Wilfredo Lam. Expresiones actuales como el Jazz Latino, o como la recreación de los *orishas* del panteón yoruba por el pintor cubano Rafael Mendive, sólo mantienen el *leitmotiv* africano muy bien universalizado, como hicieran el poeta negro



norteamericano Langston Hugues, el haitiano René Depestre, o el gran Aimé Césaire desde Martinica o desde París.

¿Y por qué? ¿Por qué ahora es absurdo pensar en un rebrote de poesía afrocaribeña o indigenista, maracucha o santiaguera, isleña o de la costa? ¿Por qué los costumbrismos han muerto? ¿Acaso problematizaban algo real -la discriminación racial, la explotación de obreros y campesinos, el machismo- o eran mayoritariamente de exploraciones lingüísticas, de tambores y ruidos, de recreación estilística?

El concepto de instrumentación ofrece una respuesta a conversar: de no haber un contexto receptor la influencia desaparece, se agota en ella misma. La teoría de la recepción es bien clara al respecto. Un movimiento o tendencia o figura necesita responder a un problema objetivo. O espera, o desaparece, o pasa al museo de las historias de la literatura. El folclorismo está allí, parece que para siempre. Lo que no quiere decir que no padezcamos aún a escritores anacrónicos, provincianos, furiosamente locales, que cifran su inserción en los circuitos literarios en las pinceladas solariegas o en las diatribas etnocentristas.

La paradoja se ofrece con la poesía que por comodidad expositiva llamo "ontológica". En uno de los grandes poemas del siglo -"Muerte sin fin"- el tabasqueño de Villahermosa José Gorostiza dice:

*Porque el hombre descubre en sus silencios
que su hermoso lenguaje se le agota
en el minuto mismo del quebranto,*

*cuando el tigre que huella
la castidad del musgo
con secretas pisadas de resorte
y el bóreas de los ciervos presurosos
y el cordero Luis XV, gemebundo,
y el león babilónico
que añora el alabastro de los frisos*



¿Dónde está en ese poema único, sobrecogedor, el "color local"? ¿Cuáles son los trópicos caribeños que le otorgan universalidad? ¿A quiénes pertenece ese "minuto" del "quebranto"? ¿Será al "cordero Luis XV" o al "león babilónico"? ¿Habrán confundido José Gorostiza al jaguar de los

maya-chontales con los tigres de Bengala? ¿Qué sentido tiene localizar “la castidad del musgo”? ¿No está la proyección de la crisis existencial precisamente en esa vaguedad o evanescencia que rehuye, con toda voluntad estilística, como Saint-John Perse, un sitio fijo, un lugar exacto para la reflexión ontológica? ¿Acaso la posibilidad de que el poema tuviese un sitio específico -Uxmal o Zürich- tan válida como el hecho de no tenerlo, le otorgaría mecánicamente más connotaciones al texto?

Pero veamos un ejemplo casi paradigmático de la crítica localista. Un coterráneo y contemporáneo y amigo de José Gorostiza: Carlos Pellicer. ¿Qué nos interesa de su hermoso, pictórico poema “El canto del Usumacinta”? ¿El paisaje cercano a la ciudad de Zapata, las vueltas del río caudaloso, o el paisaje interior que el poeta logra expresar, o la sobrecogedora tensión que allí sobre un ligero promontorio nos transmite Pellicer? Evidentemente se trata de un disfrute artístico, no geográfico, hidráulico, no simplemente tabasqueño. Está en Tabasco, en sus aguas torrenciales, pero ello no le otorga conmociones espirituales, fragor verbal.

Otro de los grandes poemas de Pellicer, quizás el más famoso “Esquemas para una oda tropical” - también ha sufrido las depredaciones de la crítica topológica, que no tropológica. Como dije en mi libro *Pellicer, río de voces*: “quizás el equívoco sea producto de un querer contraponer paisaje a hombre, temas civiles a naturales, individuales a filosóficos: cosa de todo arbitraria y antidialéctica”. Un verso decisivo: “y te diré señor, yo nada entiendo”, puede servirle de perfecto reproche a las recepciones que priorizan la botánica. Cuando consideramos una poesía paisajística estamos valorando no la aparición a secas de sitios sino cómo Pellicer los redimensiona, los re-crea como referentes de su paisaje espiritual. Lo mismo sucedería con cualquier antología sobre algún sitio, llámese Santiago de Cuba o Lago de Maracaibo. Son las refracciones individuales las que alcanzan valor artístico, aunque se trate de un humilde arroyuelo o de una estrecha habitación. Aun en el supuesto caso de que la selección de textos fuese diacrónica, sus valores entonces tendrían carácter histórico, servirían para observar diferencias entre épocas y estilos, para fijar precursores y epígonos, pero no -obviamente- para otorgarle resonancia artística al sitio.

También la evidencia de que en determinado escritor predomine el sentido visual, y la consiguiente estampa de adjetivos como “pictórico”, ha suscitado no pocos equívocos. Es ilusorio pretender que tal inclinación “plástica”, “cinematográfica”, implique una mayor carga de “espíritu na-

cional", de teluricidad o de patriotismo. Tan nefasto como la manía del "compromiso", de ese "algo" inevitable hasta cuando adopta el silencio, es el monstruo populista, demagogo, de cargar los dados del azar con señales exaltadoras de la veta barrioterica o campesina, del mar Rojo o del Negro...

Lo mismo sucede con el supuesto axioma de sí el escritor o artista permaneció o no en su zona de nacimiento. La literatura cubana de las últimas décadas ofrece, desgraciadamente, un dramático ejemplo de contaminación ideológica y política, feroces sectarismos empobrecedores de la cultura, de la nacionalidad. Ya hoy no sólo leemos a escritores de insilio y del exilio sino a escritores bilingües, cuando no de origen cubano que escriben solamente en inglés, como el novelista Oscar Hijuelos. La poetisa cubana Lourdes Gil, residente en la orilla norteamericana, decía el pasado año: "Ocurre que no podemos ya, irreversiblemente, hablar de un discurso hegemónico cubano; que no hay verdad absoluta que radique en una sola vertiente. Nuestra existencia pluralizada sobrepasa el debate entre la autoridad y la subordinación, reemplazando los conceptos de ese mal cortado traje que no se ajusta a ninguna fisonomía". Coincidió plenamente con ella. Sobre todo cuando en ese mismo ensayo sobre las gestualidades del discurso cubano sostiene la necesidad de "desautorizar los antiguos moldes" -los oficialistas de las dos orillas- y decodificar los discursos territoriales y extraterritoriales, priorizando a la vez "los subtextos varios escabullidos tras las cerrazones" de los fundamentalistas internos y de los neoanexionistas externos.

Es claro que la cultura en el Caribe, con las variaciones y ajustes que corresponda a cada situación, no puede soslayar la realidad emigratoria; como no pudo prescindir de la inmigratoria, aun en nuestro siglo. Los textos del puertorriqueño o mexicano, cubano o haitiano, colombiano o panameño obligado o esperanzado en una mejor fortuna, en el sueño y pesadilla del Primer Mundo son parte de nuestra cultura. Esa poesía, en la diáspora de causas económicas y razones políticas, tiene sin embargo sus curiosidades exegéticas; las resumo en una pregunta: ¿No escribió José Martí lo mejor de su obra en el exilio?

La locación, evidentemente, poco determina. Creo -con Cintio Mier- que la autoctonía es fundamento de la universalidad. Pero en *Ese sol del mundo moral* hay que desechar que una zona o país tenga "un modo peculiar de expresar las esencias" que sea definitivo, cerrado, o que deba vincularse al sacrificio eterno, al espejismo del futuro, a la construcción del hombre nuevo, o viejo. Ese *modo* podrá seguir siendo nuestro genui-



no aporte a la poesía y al arte universal en la medida que no se acaracole en mitos y leyendas anquilosadas, que se piense contemporáneamente dentro de la inexcusable globalidad ya presente. Abrir abanicos para no ver, disfrazarse de rancho o de Siboney, llorar miserias o echarle la culpa al vecino, nada resuelven.

Para suerte de todos incluyendo a los aldeanos culturólogos, nuestra poesía nunca ha necesitado de justificaciones solares o salitrosas. Gastón Baquero -mulato y escéptico, desarraigado y cubano- lo dice mejor en el deliciosamente irónico poema "Oscar Wilde dicta en Montmartre a Toulouse-Lautrec la receta del cocktail bebido la noche antes en el salón de Sarah Bernhardt":

*Exprima usted entre el pulgar y el índice un
pequeño limón verde
traído de la Martinica. Tome el zumo de una piña
cultivada en Barbados por brujos mexicanos. Tome
dos o tres gotas de elixir de maracuyá, y media
botella*

*de un ron fabricado en Guyana para la violenta sed
de nuestros marinos, nietos de Walter Raleigh.
Reúna todo eso en una jarra de plata, que colocará
por media hora ante un retrato de la Divina Sarah.
Luego procure que la mezcla sea removida
por un sirviente negro con ojos de color violeta.
Sólo entonces añadirá, discretamente,
dos gotas del licor seminal de un adolescente,
y otras dos de leche tibia de cabra de Surinam,
y dos o tres adames de elixir de ajonjolí,
que vosotros llamáis sésamo, y Haroum-Al-Raschid
llama tajina.*

*Convenientemente refrescado todo eso,
ha de servirlo en pequeños vasos de madera*



*de caoba antillana, como nos lo sirviera anoche
la Divida Sarah. Y nada más, eso es todo; eso,
señor Toulouse, es tan simple
como bailar un cancán en las orillas del Sena.*

En nuestro Caribe de simbiosis indias, europeas, africanas y asiáticas, el desparpajo de esta receta se convierte en símbolo y escudo. El cocktail mágico, afrodisiaco, asume los signos transculturados y reculturados. La ironía de susurrarle al señor de Toulouse que "es tan simple" imanta la cuerda más poderosa de nuestro "modo", la que sin importarle si está o no en la periferia de los polos generadores de cultura, sabe y siente que es en su desenfado sincrético, de uniones imperfectas, donde tiene el talismán y el orgullo: la más íntima peculiaridad como zona geográfica, humana.

Apuro una recapitulación. La poesía en el Caribe mestizo la busca el que no la encuentra. La tiene el que no se pregunta. No hay jeroglífico. Como en todas partes hay un mosaico de poemas y un modo aventurero, una tradición a redimensionar y un desafío permanente ante la realidad y ante la nada, ante lo cotidiano y lo abismal, ante la metáfora y el lugar común. Basta de autoengaños acomplejados, de subdesarrollo espiritual. Somos "es tan simple" - como dijera Gastón Baquero. *Somos*, y en consecuencia puedo terminar esta invitación a conversar con una sola certeza, la que Lezama me dijera alguna vez de antes o después, la que enseña sin parábola porque "es tan simple", porque dice: "Tiempo poemático, forma sutil de resistir sin hacer historia".

En La Habana, Junio 1995.

