

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS.
Nº 16, enero-diciembre 2008. Depósito Legal pp 89-0023. ISSN 1315-8392.

Artículos



Tambor y Minueto: Música, mascarada y el mulato del estilo

Gordon Rohlehr
University of the West Indies,
St. Augustine, Trinidad
grohler@hotmail

Resumen

A lo largo del siglo pasado, la emergencia de la literatura antillana ha ido tomado lugar junto al viaje de sus músicas variadas, desde sus diversas raíces folklóricas y espacios performativos, hasta lo vigoroso y deslumbrante del escenario popular contemporáneo. Puesto que en muchas culturas la ficción, la poesía, la música y el drama comparten raíces comunes, sería sorprendente que no fuese éste el caso de las comunidades multiculturales y multiétnicas de las islas de las Antillas. Este ensayo intenta cartografiar algunas de las paradojas que se han hecho visibles en la intersección entre la poesía y la música antillanas. Su enfoque principal se basará en cómo la tensión existente entre el folclore/raíces/ proletarias y estéticas generalmente negras y las estéticas “mulato”/mestizo/burguesas/euro centradas, han sido generadas y engendradas por nociones radicalmente antagónicas de arte, cultura y posibilidad creativa.

Palabras clave: calipso, representaciones, canon y cultura nacional.

Abstract

The emergence of West Indian literature has, over the last century, been taking place alongside the journey of its various musics from their several folk roots and performance spaces, towards the glare and glare of the contemporary popular stage. Since in many cultures, fiction, poetry, music and drama share common roots, it would be surprising if this were not the case in the multi-cultural, multi-ethnic island communities of the West Indies. This essay attempts to map out some of the paradoxes that have become visible in the interface between West Indian poetry and music. Its main focus will be on how the tension between folk/grass-roots/proletarian and generally black aesthetics and ‘mulatto’/mestizo/bourgeois/Euro-centred aesthetics, has been generated by, even as it has itself engendered radically antagonistic notions about art, culture and creative possibility.

Key words: calypso, representations, canon & national culture.

1. Arthur Seymour; Philip Pilgrim; Edgar Mittelholzer

El término “mulato del estilo” que aparece en el título y a lo largo de este ensayo, deriva del ensayo de Derek Walcott de 1970 *La voz del crepúsculo*, en el cual Walcott habla de tres tipos de escritores comunes en la época de “El resurgimiento africano” en las Antillas y en Norte América.

...Cierta tipo de escritor, por lo general el que se propone entretener, afirma: “Escribiré en la lengua del pueblo, por más vulgar o incomprensible que ésta sea”. Otro sostiene: “Esto no lo entenderá nadie, ¿me oyes?, de modo que déjame escribir en inglés” Y un tercero se dedica a purificar el lenguaje de la tribu y es a éste a quien se acusa desde ambos lados de pretencioso o de jugar a ser blanco. Éste es el mulato del estilo. El traidor. El integrador. (Walcott, 1970, 9).

Luego describe la misión liberadora del “Mulato del estilo”, siendo ésta “Crear una cultura oral de cantos, bromas, canciones folklóricas y fábulas” (Walcott, 1970,17); y hacer “Uso creativo de su esquizofrenia, una fusión eléctrica de lo antiguo y de lo nuevo” (Walcott, 1970, 17). El primero de estos dos objetivos involucraría una exploración directa de una tradición oral folklórica-popular ya existente, mientras que el segundo requería de una reconciliación vigorosa y energética dentro de una etapa del nuevo mundo en el contexto de una era en constante cambio.

Nuestro viaje comienza en 1940 en la Guyana Británica (Guyana desde la independencia, 1966), cuando el poeta Arthur Seymour escribió *La leyenda de Kaieteur* (Seymour, 1965,37-41). En parte mito de creación, en parte canción nacionalista que celebra los orígenes de los paisajes, el estilo de vida, el heroísmo y el sacrificio, *La leyenda de Kaieteur* rápidamente inspiró a Philip Pilgrim, un brillante joven músico guyanés quien había estudiado piano y composición en el Royal College of Music y ganado el ARCM (*Associate of the Royal College of Music*), a componer una fantasía para orquesta, con un solo de piano, tres o cuatro solistas y un gran coro de ocho partes. La ambiciosa partitura orquestal tuvo que ser modificada a un acompañamiento de dos pianos, puesto que la Guyana Británica no

poseía una orquesta capaz de interpretar un trabajo de tal magnitud. Sin embargo, el país sí contaba con coros destacados, y la fantasía de Pilgrim fue interpretada cuatro veces en la Guyana Británica en 1944. Dos semanas después de la cuarta interpretación, Pilgrim enfermó y murió.

El hermano de Philip Pilgrim, Bill, editó la partitura en Inglaterra, entrenó un coro de estudiantes antillanos y en 1954 dirigió una presentación de la primera parte de la fantasía en el “British Council Hostel” en Londres. La obra fue luego interpretada en la recién independizada Guyana en 1970, como parte de las Celebraciones de la República de Guyana y fue recibida con entusiasmo por celebridades guyanesas y antillanas, incluyendo un gran número de escritores y artistas creativos que habían sido invitados a la Convención de Escritores y Artistas Caribeños llevada a cabo para destacar los logros de Guyana como un Estado republicano. Una de las recomendaciones de la convención fue que *La leyenda de Kaieteur* de Pilgrim fuese una de las presentaciones especiales en el Festival de Arte del Caribe (CARIFESTA), planificado para realizarse en Guyana en 1972. “La leyenda de Kaieteur” fue ciertamente interpretada en 1972 por un coro de doscientas personas, acompañado por una orquesta de percusión y dos pianos, y dirigida por Bill Pilgrim quien había regresado a vivir en Guyana desde 1967.

Esta historia de la interpretación de un poema en música, sugiere que “La Leyenda de Kaieteur” como texto interpretado verbal y musicalmente, ha alcanzado una categoría fundamental, especial e inscriptiva en la cultura de Guyana. Fue, de hecho, el mayor orgullo y quizás, de la cultura “mulata”, el más patrocinado por el British Council en Guyana al final de la era colonial; y aunque su interpretación en 1970 anunció un momento de fuertes vínculos entre Guyana y el viejo Imperio, *La Leyenda de Kaieteur* fue en gran parte la voz de una era y una generación en desaparición, y el preludio para un nuevo ciclo en el tiempo. Podría tal vez, satisfacer el criterio de Walcott sobre el estilo mulato y ser “una fusión eléctrica de lo antiguo y lo nuevo” (Walcott, 1970, 17).

Las influencias de Philip Pilgrim se notaron al parecer en los siguientes compositores británicos contemporáneos: Vaughan

Williams, Benjamín Britten y Michael Tippett. Su “La Leyenda de Kaieteur” es una composición moderna, impresionista y fragmentada que presenta cambios abruptos de tiempo, tono y humor para adaptarse al movimiento de la narrativa del poema. No presenta melodías sostenidas como tal, sólo fragmentos de temas generalmente faltos de armonía que cambian del mismo modo en que cambian los humores y colores en la narrativa. Existe interacción entre voces solistas —incluyendo la obscura voz de barítono bajo del narrador— y el refuerzo o respuesta de coros. Pero no hay corales verdaderas como en las cantatas de Bach e incluso en el contemporáneo *A Child Of Our Time* (1944) de Tippett, la cual alterna entre la voz solista del narrador, otras voces solistas que comparten el rol del narrador, y conversaciones entre los solistas y el coro, presentando arreglos fascinantes de algunos *spirituals* afro-americanos: “*Steal Away*”, “*Bye and Bye*”, “*Go Down Moses*” y “*Deep River*” (Tippett, Londres, 1958). Tippett ya llevaba unos años estudiando y había publicado en 1938 una Sonata Fantasía para piano cuando Pilgrim comenzó sus estudios de composición en el Royal College of Music.

Es interesante que mientras el compositor británico Tippett se ponía en contacto con lo externo y los antecedentes de la música folklórica étnica afro-americana, con el propósito de universalizar su exploración del genocidio y el holocausto, el compositor de la Guyana Británica, un verdadero mulato del estilo y la cultura, es totalmente eurocéntrico en su interpretación musical de este mito fundador de la Guyana precolonial y precolombina. Uno puede concluir, en lo que a esto respecta, que Pilgrim se asemeja a Seymour, quien interpreta la experiencia de los indígenas guyaneses en términos de una mitología cristiana impuesta que incluye las ideas del Edén, de la caída del hombre, del crimen original, del sacrificio redentor y de la resurrección. Kaie, el protagonista, parece entender y desempeñar correctamente el texto cristiano de Seymour, cuando antes de zambullirse al borde de la cascada, se pone de pie en la canoa que giraba y se balanceaba alocadamente sobre el agua, toda una proeza, con sus brazos estirados “en forma de crucifijo”. La recompensa de Kaie por tal fidelidad sería, como las aguas oscuras

del Río Potaro, perder su “cuerpo negro” y ascender “resucitado en una encantadora neblina” (Seymour, 1965, 37).

El instinto del mulato cultural de tiempos coloniales no era tanto el buscar una fusión de lo antiguo y lo nuevo, o del negro y el blanco, sino buscar trascender más allá de la percibida y asumida imperfección del “cuerpo negro”, hacia la neblina blanca del espíritu, que él asociaba inevitablemente con el *ethos* cultural de sus antecedentes caucásicos. El basto telurismo de Calibán necesitaba aspirar a las altas cualidades de la mente y el espíritu de Ariel. Este instinto era igualmente visible en el modernismo neoromántico de Pilgrim y en el tradicional trascendentalismo romántico de Seymour.

Durante la década de 1940, la mulatitud cultural recibió su más clara aprobación en un artículo escrito por Edgar Mittelholzer, el aún no famoso autor guyanés, que apareció en el *Trinidad Guardian* del 13 de noviembre de 1945, sólo 16 meses después de la primera interpretación de *La Leyenda de Kaieteur* de Pilgrim. Mittelholzer, quien entre 1941 y 1951 vivió y se casó en Trinidad, hizo reverencia a sus antepasados suizo-germanos, los cuales había podido rastrear hasta Ginebra y Appenzell, en donde, dice él, que su familia había estado “firmemente establecida ya en el siglo diecisiete” (Mittelholzer, 1963, 10). Por otra parte, Mittelholzer encontró más difícil conformarse con su linaje africano, y ver la decepción de su padre hacia el hecho de que su primer hijo hubiese nacido “un muchacho atezado” (Mittelholzer, 1963, 17).

La relevancia de Mittelholzer para nuestro propósito es doble. Principalmente, él amaba la música de Beethoven y Wagner, y trató de estructurar una de sus novelas, *Latticed Echoes* (1960), sobre el principio de Wagner del leitmotiv. Arthur Seymour nos informa que Mittelholzer “ama la música germánica y adora la disciplina conocida por ser inherente en la gente germana” (Seymour, 1968, 41). En *Latticed Echoes*, cada personaje está asociado con cierto grupo de sonidos e imágenes, los cuales aparecen cuando esa persona entra en escena. El método produce efectos impresionistas muy engorrosos que hacen que la novela sea difícil de leer, ya que la narración musical frena el progreso de la trama. *Latticed Echoes* es, sin embargo, un buen ejemplo de la

reverencia de Mittelholzer por la música de sus antepasados alemanes, y provee al crítico una oportunidad de visualizar y desenmarañar un trabajo literario estructurado sobre principios musicales.

La segunda razón por la que Mittelholzer es una figura importante en esta evaluación sobre el pensamiento del mulato del estilo en el periodo colonial tardío, es su rechazo a la cultura folklórica creole como la base para la construcción de una cultura nacional en Trinidad o en cualquier otra parte del Caribe. Un vívido discurso había surgido en 1941 sobre el posible valor del calipso, la *steelband* y el carnaval como expresiones del espíritu nacional y como catalizadores para un crecimiento cultural sano y orgánico. Mittelholzer adoptaba ansiosamente el alto arte alemán, y era poco optimista con su herencia afro-creole, a la que él consideraba no existente o muy rudimentaria como para considerarse de gran valor en la construcción cultural. Resumía el tema de la siguiente manera:

¿Posee Trinidad una cultura propia, y se encierra esta cultura en el carnaval, los calipsos y las *steelbands* – o nuestras consignas para el futuro deben ser: abajo el carnaval, el calipso y todas las *steelbands*, y dejen que la cultura se cuide por sí sola? (Mittelholzer, *T.G.*, 13/11/45).

Mittelholzer dijo que, si por él fuera, habría:

...ordenado el cese de todos los argumentos infructuosos y agotadores y dictaminado que el carnaval fuese abolido como una costumbre bárbara, degradante y retardatoria: es más, que los calipsos sean compuestos y cantados ad libitum; y como en años anteriores, continuaran siendo considerados, como calipsos, y sólo calipsos —no como obras maestras de música iguales en grandeza a *La Eroica* o *Gotterdammerung* (Mittelholzer, *T.G.*, 13/11/45).

Mittelholzer sintió que “toma años el madurar una tradición, y el proceso es un inconsciente” (Mittelholzer, *T.G.*, 13/11/41). Los nacionalistas antillanos, ya vinculados con el impulso post-colonial de negar a Europa y de valorar las hasta entonces suprimidas herencias africanas, asiáticas, o caribeñas nativas, estaban siendo vistos como una amenaza para la mulatitud cultural que Mittelholzer defendía.

Esta mulatitud envolvía una glorificación de Europa, la cual era usualmente representada a través de los pináculos de sus logros culturales —la *Heroica*, el *Ocaso de Los Dioses*, etc.— y una penosa negación del África y del mundo no europeo, representados a través de numerosos estereotipos humillantes. Mittelholzer naturalmente observó con inquietud lo que parecía ser la confianza insana de los nacionalistas antillanos hacia las raíces que se les había enseñado a ignorar o trascender.

Lo que él más temía era la supervisión condescendiente del superior caucásico y la idea de que todos los antillanos eran productos semi-instruidos de una cultura folklórica inferior.

Tal vez ahora podemos ver en dónde recae el peligro de esta locura por hacer hincapié en la importancia del carnaval, los calipsos y las *steelbands*, y por demostrar que estas cosas constituyen el principal soporte de nuestra cultura nacional. Porque mientras más alentemos a la gente del norte a mantener sus falsas y absurdas impresiones de nosotros, más razón les damos de pensar de nosotros como subdesarrollados y semi-salvajes (Mittelholzer, *T.G.*, 13/11/45).

Reconociendo que a lo que él realmente se oponía era a la naturaleza afro-creole del Carnaval y su música, Mittelholzer le recordó a Trinidad que era una sociedad de “batiburrillo”, “compuesta tanto de lo europeo como de lo africano y lo oriental” (Mittelholzer, *T.G.*, 13/11/45). Él advertía que: “En nuestra música no deben haber sólo ritmos africanos y motivos africanos, porque no todos somos africanos —somos algo de todo. Encaremos la verdad y dejemos de engañarnos a nosotros mismos” (Mittelholzer, *T.G.*, 13/11/45). En otras palabras, él estaba defendiendo una cultura híbrida; pero una cultura inclinada en dirección a la hegemonía europea, en vez de la hegemonía africana. También defendía las “grandes artes” en vez de las “artes folklóricas”.

Cuando nuestros artistas —pintores, compositores musicales y escritores— puedan capturar el *ethos* de estas islas —la belleza de las colinas en luces variantes, el misterio del agua entre los árboles, el sonido de los insectos, el calor y los sonidos, y la

discordancia de acentos... - sólo entonces podremos justamente decir que poseemos un arte y una cultura propia (Mittelholzer, T.G., 13/11/45).

No fue necesaria ninguna conexión, o conocimiento del folklore para este logro de alto arte.

En la Guyana Británica, el difunto Philip Pilgrim compuso una fantasía musical para orquesta y para voces basada en un poema de A.J. Seymour, "La Leyenda de Kaieteur". El Sr. Pilgrim hizo su mayor esfuerzo para capturar el espíritu de Guyana en sonido... los torrentes acuáticos, la tragedia de los indios, la selva. Es música evocadora- y aún así no se usaron como base ningún calipso o "melodías folklóricas" (a propósito, no existen melodías folklóricas de Guyana Británica) (Mittelholzer, T.G., 13/11/45).

La Leyenda de Kaieteur de Pilgrim fue, en ese entonces, el ejemplo de Mittelholzer sobre la mayor representación de arte y cultura que había logrado la Guyana Británica: una evocación del paisaje, del espíritu de un lugar, sin hacer referencia a la gente que vive allí; gente que, según la opinión de Mittelholzer, en su residencia en el Nuevo Mundo, no había creado música o forma de arte digno de tal nombre.

El caso de Edgar Mittelholzer, un hombre en constante negación del crucial afluente africano en su torrente sanguíneo, nos puede explicar bastante acerca de lo que Derek Walcott ha denominado "el mulato del estilo", quien formó el centro de "la élite validadora" en Guyana y a lo largo de las Antillas en la víspera de la era de la construcción nacional. Los miembros de esta elite validadora¹ discuten considerablemente todo lo referente a cómo resolver paradojas de ascendencia racial, clase, educación formal e informal, y asuntos de elección estética. Arthur Seymour parecía, al contrario de Mittelholzer, reconocer la importancia del folklore y la cultura popular en cualquier concepto de una cultura nacional que busca ser diferente de su antecesor colonial. Seymour creía firmemente, y así lo dijo en una suerte de poema manifiesto, que "el mañana le pertenece al pueblo" (Seymour, 1965, 53-55).

Pero Seymour también pensaba que el folklore y la cultura popular necesitaban crecer, desarrollarse y refinarse antes de poder proveer una base adecuada para la cultura de una nación emergente. En un poema titulado “*To a Calypso Singer*” (Seymour, 1965, 57-58), Seymour vacila entre la admiración y el enjuiciamiento mientras observa la relación casi chamanística del calipsonero con su gente. “Arrojando música en las calles como lluvia”, el calipsonero es un dios de la fertilidad que otorga regalos de potencia sexual y deseo a su congregación; sus ritmos llegan bien al fondo, hasta la “obscura” reconditez del instinto:

Flores negras de sexo crecen delgadas y fuertes
Para la gente risueña y tambaleante que rodea tu canción.

Pero el juicio moral en Seymour expresa que este regalo de fertilidad es abiertamente despilfarrado por varones sexualmente irresponsables —de quienes el portavoz y representante, aunque tácito, es el *calypsonian*, quien no parece “recordar que los niños también tienen padres”. Finalmente, como con Mittelholzer, ambos, el calipso y la “mentalidad del carnaval” que inspira, son rechazados como inmaduros; como suelo inestable en el cual hallar una nación o una cultura.

El postrero lamento de Seymour sugiere su propia ubicación como un mulato de la cultura que trata de relacionarse con la misma gente que él cree que heredará el (tal vez distante) mañana.

Cuándo crecerás, cuándo crecerás
Levanta tu canto hacia Caruso
Mientras te levantas cantando tu humor alegre
Estás cantándonos a todos hacia la nacionalidad.

Los mulatos de la cultura, como el caso penosamente ilustrado por Mittelholzer, eran hipersensibles al hecho de que sus naciones emergentes estaban siendo representadas ante el mundo a través de formas de arte vernáculas y proletarias subversivas. De esta manera, mientras que a un nivel inconsciente ellos sentían su propia impotencia, como una *intelligentsia* hecha en Inglaterra, para crear mucho de lo que era diferente del admirado prototipo europeo, ellos no podían

abrazar con entusiasmo la alternativa folklórica/proletaria como base para la reconstrucción propia. Entonces, el Calipso necesitaba crecer más allá del *guetto* tercermundista y de la “barraca negrera del ayer” (Carter, 1997, 96-98) para convertirse en “Caruso”, nombre que se le da a la música clásica europea; el arte bajo necesitaba convertirse en arte alto; la tradición folklórica es reconocida como material para ser refinado, sobrecrecido y, uno sospecha, discretamente desechado. Sintiendo su propia obsolescencia, la élite validadora, mulatos de cultura, fueron sutilmente definiendo un nuevo rol para ellos mismos: el de ser corredores entre lo que Walcott determinaba en otra frase reveladora: “la estética cruda del pueblo” (Walcott, 1970, 35), y el terreno más alto que la élite siempre había aspirado.

2. Dennis Scott: “Blues del Tercer Mundo”, “esa música pálida y civil”

Este “nuevo rol” es, tal vez, definido muy cuidadosamente por el poeta, dramaturgo, actor y bailarín jamaíquino, Dennis Scott, en su soneto “Blues del Tercer Mundo”. Empleando la música como su metáfora guía, Scott afirma que el mulato del estilo no es sólo la suma de dos mitades ancestrales en contraste —África y Europa— sino que constituye un extraño y aun inexplorado “tercer mundo”; una nueva entidad creciendo con seguridad en un espacio aun sin mapa.

Voy entre los tambores de moda
Tratando de mantener auténtico el sutil latido de mi propia
sangre.
Algo de obscuridad aquí, de calor de trompeta de jazz,
Pero también algo de minueto, tararea
Fresco en mi voz, mide mi corazón, mis pies
Estrictamente. Y no todos los blues, las selvas
De concreto de este Tercer Mundo, mías, pueden derrotar
Esa música pálida y civil cuando viene.
Así que hago mi propio camino; suplico
Por bendición u honor no tribal. Construyo –
Un poco solo – mi casa. Está llena de
Fantasmas, con ese aire que convoca, les doy la bienvenida

a todos, sus melodías, sus alegrías mías. Avanzo
Mis pies descalzos hacia un baile extrañamente moldeado.
(Scott, 1971, 50).

Escrito en algún momento de 1960 y publicado en 1971, “Blues del Tercer Mundo”, codifica sutil y hábilmente la respuesta compleja del mulato del estilo y la cultura, a la entonces desenfadada reconstrucción nacionalista negra de la identidad colonial. La identidad cultural en la nación recientemente independizada estaba siendo construida bajo la noción de las “cosas jamaíquinas”, y al centro de esta noción estaban las artes folklóricas —manualidades, pintura, baile, música— y las religión y filosofía de la gente de los estratos sociales más bajos, principalmente afrojamaíquina. Los peores temores de Mittelholzer estaban cumpliéndose por todo el archipiélago. El contacto comprensivo con las “raíces” de la cultura tendría un efecto transformador en la élite validadora de Jamaica: un fenómeno que el mismo Scott dramatiza en su poema “*Dreadwalk: for the Children*” (Scott, 1982, 39-40). Ahí, la persona de clase media, quien traspasa comprensivamente hacia un espacio desalentador y despojado de temor, debe afrontar, conversar, luchar y finalmente abrazar el valor, la negritud y la devastación de un trágicamente reducido, magullado, maltratado y enfurecido Hombre Negro, antes de que pueda hallar su propia voz, canción y vocación de vida.

“*Dreadwalk for the Children*” fue escrita una década antes de *Blues del Tercer Mundo* y representaba una resolución a la crisis que había sido catalizada por el nacionalismo negro de finales de 1960 y comienzos de 1970. El Poder Negro representaba un gran reto para la mulatitud en varios frentes: políticos, culturales y estéticos. El doble impacto de Walter Rodney y Kamau Brathwaite en la política, estética y campo intelectual de Jamaica abrió toda una compuerta de nuevas posibilidades, y redefinió el rol del intelectual en una sociedad altamente volátil que estaba dividida en líneas de raza, color, clase y cultura. El activismo de Brathwaite por lo que él denominó la tradición “alter/nativa”; su ilustración a través de *The Arrivants* (Brathwaite, 1973) del poder y riqueza tanto de las tradiciones ancestrales como de la diáspora africana, fueron vistas tanto por los viejos como por algunos de los jóvenes mulatos del estilo como una amenaza para el

nuevo corretaje que ellos habían imaginado como su rol especial en las Antillas post-coloniales. Este corretaje, como hemos afirmado, envolvía el poder de validar, definir y supervisar la dirección en que se estaba moviendo la cultura.

Scott, como uno de estos nuevos mulatos del estilo, se sentía excluido del centralismo africano y del igualitarismo utópico del discurso de finales de los años sesenta. El término “Tambores de moda” es sarcásticamente peyorativo y sugiere que la estética tamborcéntrica de Brathwaite era sólo un poco más que una clamorosa moda pasajera. La estética de la energía y el deseo sugerida por “calor de trompeta de Jazz” es calificada por la típica asociación elitista colonial de Jazz y Blues con la selva —una selva de concreto que ha remplazado el bosque primaveral y ancestral—, así como con el caliente celo animal de incontrolable sexualidad. Aquí, Scott repite a Mittelholzer y a Seymour. Mittelholzer estaba ansioso por impresionar a los británicos y americanos:

Que hay “nativos” de color aquí que pueden ser tan educados y refinados como se puede llegar a ser —quiero que ellos sepan que no es sólo el calipso y la música jungla (como, por ejemplo, los “programas de radio de las West Indies” de la BBC y NBC) que podemos apreciar aquí. También conocemos a Bach y Beethoven y Gaughin y Rembrandt y T.S. Elliot (Mittelholzer en: Seymour, 1968,13).

Lejos de preocuparse por impresionar a la coalición anglosajona, Scott está, sin embargo, atrapado todavía en la prisión de su estereotipo. La peyorativa “música de selva” fue muy común en los ciclos norteamericanos caucásicos, en donde era frecuentemente aplicada al Jazz, y como música esencial afro-americana, había empezado a influenciar la corriente dominante del alto arte clásico moderno. La antítesis de Scott para los “tambores de moda” y el “calor de trompeta de Jazz” es el disciplinado, fresco, estricto, medido, pálido y civilizado minueto de sus antepasados europeos.

El minueto pertenecía a una categoría social superior caucásica, y había sido enarbolado en las Antillas como el polo opuesto de los bailes africanos como la *calenda* (*calinda/kalinda*) y la *bambula*. El

venerable Jean Baptiste Labat, famoso sacerdote francés que viajó a través del Caribe y guardó sus observaciones de la sociedad de las plantaciones del siglo dieciocho en su *Nouveau Voyage Aux Isles de L'Amérique* (La Haya, 1726), fue el antecesor de Scott en cuanto a reconocer la virtud civilizadora del minueto. De acuerdo a Dena Epstein:

Labat sugería que los bailes africanos, los cuales él consideraba como “dèshonnêtes”, “indecentes”, “lascives”, “cette danse infame”, podrían ser remplazados enseñándole a los esclavos el minueto o la courante, las cuales satisfacerían su amor por la danza de una manera inocente. Pero concluyó compungido que, a pesar de todo su esfuerzo, seguían bailando la calenda: los viejos, los jóvenes, e incluso los niños. Pareciera que hubiesen bailado en el útero de sus madres (Epstein, 1977, 30-31).

El minueto de Labat pudo no haber tenido éxito al intentar desligar a los esclavos africanos de los ritmos que han conocido desde el útero de sus madres, pero ha sido permanentemente estampado en la conciencia profunda de los colonizados, parte de la “sólida educación colonial” de Shabine, el super-mestizo de Derek Walcott (1986, 346). El minueto como un indicador de la elevación musical, rítmica y cognitiva de Europa vivió en el cuerpo y la consciencia del mulato de la cultura y del estilo; al lado, en armonía o antagonismo, de las voces de trompetas de jazz, Bob Marley y The Wailers, Count Ozzie y Mystic Revelations of Rastafari.

Las metáforas de música y baile, tan elegantemente sugestivas, con tantas reminiscencias del minueto y el soneto del siglo dieciséis, revelan, al ser descifradas, cierto extremo binario: la lasciva África dionisiaca versus los cuentos de los bosques de Viena. El sujeto lírico que narra la “primera persona” del poema clama contener “algo” de ambos extremos. Tal capacidad es indicada titulando al soneto “Blues del Tercer Mundo”, *cool*, una nominación jazzística es atribuida a la voz interior del soneto. Se sugiere con delicadeza una coincidencia y trasgresión de categorías de experiencia étnica. Con ambos antepasados incrustados, abrazados, bailando como los dos abuelos de Guillén, y reconciliados en su sangre, se representa a sí mismo como alguien que ha trascendido el trauma maniqueo de los orígenes.

Admite que puede estar un poco solo, pero está construyendo su casa en la cual podrá al fin alojar a todos sus antepasados, aceptar todos sus patrimonios, bailar su nuevo y extraño baile de Ariel, y avanzar hacia el espacio del Tercer Mundo.

3. Derek Walcott: “Mass Man” y “The Spoiler’s Return”, “alguien debe escribir tus poemas”

Puede que el propósito de Scott haya sido invocar los antiguos y binarios estereotipos del discurso racial colonial, para así indicar su irrelevancia en las situaciones y posibilidades accesibles para la mente independiente del “Tercer Mundo”, a medida que trasciende a otros espacios que son al mismo tiempo desconocidos y familiares, y a medida que le da la bienvenida y se libera de los fantasmas ancestrales de forma simultánea. La articulación de Scott de la problemática del mulato post colonial sería, si esta interpretación de “Blues del Tercer Mundo” es correcta, similar a la de Derek Walcott en sus poemas y sus ensayos.

El trabajo de Walcott está lleno de referencias a la música, como es el caso de cualquier otro escritor antillano. Considérese tan sólo los nombres que escogió para algunos de sus poemas: “*A Sea-Chantey*”, “*Parang*”, “*Dread Song*”, “*Castilliane*”, “*Blues*”, “*The Glory Trumpeter*”, “*Mass Man*”, “*The Spoiler’s Return*”. Más allá, considérese, que un número de sus obras —*Ti Jean and His Brothers*, *The Charlatan*, *O Babylon* y *The Joker of Seville*—, son musicales basados en formas que varían del pastoral folklórico estilizado, hasta el teatro musical, calipso, reggae y viejos estilos hispánicos. En la poesía, la música es empleada como metáfora, como en el caso de Scott. De esta manera, “Blues” (Walcott, 1986, 111), intenta capturar el sonido, el sentimiento, la rudeza, y la violencia sin sentido del interior de la ciudad de Nueva York, con tonos que son fríamente melancólicos y de auto-burla. No hay ningún intento de estructurar el poema en cualquier forma de blues conocida; en lugar de esto, se hace un esfuerzo de entrar al *ethos* de los blues, *ethos* de tristeza, fracaso y amor frustrado. De manera similar, “Hawk” (Walcott, 1969, 16), un poema sobre una de las canciones más antiguas de la Trinidad hispánica, ve la música

como un pasillo de ascendencia hacia el tiempo histórico y la ferocidad fundamental que habita regiones escondidas del corazón humano. De hecho, Walcott siempre ha tenido la tendencia a ver la música y la festividad como máscaras que cubren la rudeza del encuentro humano en espacios ancestrales y contemporáneos. El célebre soneto “*Tales of the Islands*” capítulo VI “*Poopa da was a fête!*” (Walcott, 1986, 24-25), desenmascara la lujuria, la violación y el sacrificio infantil que hay detrás del *Jump and Jive*² de la fiesta.

He escogido “*Mass Man*” (1969) (Walcott, 1969,19) y “*The Spoiler’s Return*” (1981) (Walcott, 1986, 432-438) como los textos más apropiados para el actual discurso. Ahora, “*Mass Man*”, se trata más de la mascarada que de la música. Hasta ahora hemos visto que es virtualmente imposible —excepto en casos como el de *La Leyenda de Kaieteur* de Pilgrim— considerar una música caribeña fuera de su contexto natural de baile e interpretación. La música es el latido de la mascarada, mientras que la mascarada es la promulgación visual de la energía que es canalizada hacia el cuerpo del bailarín a través del pulso rítmico de la música. *El Calypsonian* David Rudder en “*Permission to Mash Up the Place*”, se refiere a la música como la puerta que conecta a la sociedad con su “otro lado” (Rudder, 1999, 175). En este proceso de (re)conexión, el *calypsonian* se convierte en chamán y sumo sacerdote, sirviente de Legba o Eshu/Elegbara, loa del comienzo, guardián de caminos, abridor de puertas o barreras hacia el otro lado.

En “*Mass Man*” de Walcott, la mascarada es un rugido ruidoso que se marchita en un gruñido castrado, mientras que el “otro lado” es la danza privada macabra que toma lugar dentro de la cabeza del narrador. El abismo entre estos dos universos de conciencia es cercano a la noche absoluta, algo que ningún chamán podría superar. No hay duda de la entrada del protagonista en la mascarada pública, o de que permite que sus ritmos dicten el movimiento del poema. En cambio, él recibe una doble imparcialidad de los enmascarados; primero, la distancia que existe entre sus ojos de lente de cámara de televisión y la corriente pasante de imágenes carnavalescas que captura; y segundo, a través de un tono de parodia, su voz imita las voces de comentaristas de televisión, los cuales en los días de carnaval se comprometen a describir

y explicar cada comparsa que pasa por el escenario *Grand Savannah* en Puerto España. La voz de narrador de Walcott es reduccionista y mordazmente burlesca al desenmascarar y reconstruir lo que los trinitarios llaman comúnmente “El Show Más Grande de la Tierra”.

Lo primero en aparecer es “una gran cabeza de león”. Pero esta cabeza heráldica del rey de las bestias está “nublada con sarna”, una imagen que sugiere simultáneamente oscuridad de visión, enfermedad de la piel, y la probabilidad de que esto sea una vieja costumbre que el enmascarado exhuma cada año, al contrario del espíritu de renovación que caracteriza al carnaval. Desenmascarado, el actor se convierte en su propio ser ordinario, Hector Mannix —un hombre que a pesar de llevar el nombre del famoso héroe-guerrero troyano, es un antihéroe, un hombre que no es un hombre, un hombre/nada. Hector Mannix en la vida real es un oficinista negro afro-trinitario, cuyo bajo estatus social es el polo opuesto al del papel que él ha escogido representar.

La mala interpretación que hace Mannix de su papel reduce el rugido del león a un gruñido de perro mestizo. El poema trata en parte el significado de esta reducción de león a perro mestizo, de héroe a perro callejero. Todos los enmascarados que han sido mencionados son hombres, y todos realizan pequeños papeles femeninos. El centellante pavo real “pica” por todo el escenario, en donde se le hubiese esperado ver pavonearse orgullosamente. Boysie, cuyo nombre indica que es un indo-trinitario —un “chico” subordinado al “hombre” castrado de Mannix— interpreta una versión de Cleopatra borracha. Se insinúa que la derrota y el escapismo suicida se mantiene oculto por debajo y más allá de la pompa opulenta y centellante de la superficie. La voz mediante la cual Boysie, Mannix y el pavo real invitan al narrador a unirse a su baile, también es afeminada. “Únete a nosotros”, gritan, “Oh Dios, niño, ¿no sabes bailar?”. Es difícil imaginar hombres usando este registro de discurso.

La respuesta del narrador a participar en la música, baile y mascarada, es un silencio externo que oculta un frenesí interno de meditación.

Pero en algún lugar de ese resplandeciente torbellino
Un niño, cubierto como un murciélago, colapsa, solloza.

Pero estoy bailando, mira, desde una vieja horca
¡Mi cuerpo de fusta se balancea, cual metrónomo!
Como una fruta que un murciélago deja caer en la sombra de
la ceiba,

Mi manía, mi manía es una calma terrible.
(Walcott, 1986, 99).

Lo que aquí nos interesa es la severa mirada alienada de la persona, quien afirma su individualidad, negándose a ser bien sea un “*mass man*” o un “*mas man*”; es decir, alguien cuya identidad se subsume y se realiza sólo a través de un grupo o comunidad, o alguien que escape de la mediocridad y la irrelevancia social fantaseando con los roles de poder que las mascaradas del carnaval le ofrecen. El protagonista de Walcott, insensible a los sonidos y el ritmo, tiene una visión aguda de la imagen. La tradicional mascarada del murciélago, los *Jab Jabs*³ con sus látigos, son desenmascarados desde el punto de vista del narrador, revela por debajo de la superficie una historia social de terror, violencia y persecución, similar a la que es descubierta en “Hawk” y “Poopa...”. Esa historia forma la silenciosa canción interior del narrador en el texto; su ritmo de tambor es suplantado por látigos; su baile es el mecánico vaivén del cuerpo en pena.

El niño que colapsa, “cubierto como un murciélago”, es una imagen de la joven nación o tal vez de la juventud de la nación, forzada a ataviarse con cualquier legado embarazoso, utilizando máscaras que los ancianos les impusieran; su voz baja, perdida en el fuerte y estridente latido de los altavoces. Transfigurado por el llanto del niño, el narrador reconoce en él la máscara constante del victimismo histórico que él penosamente asume: la máscara original del linchado, del despellejado, del castrado, de la dispersión africana, Héctor Mannix.

Entonces, el narrador se une a la mascarada, pero a su propia manera. Él se convierte, desde su punto de vista, en su propia versión del murciélago; quien habiendo comido, se cuelga de sus patas bajo la sombra de la ceiba ancestral, un árbol que en el folklore caribeño se asocia con fantasmas, *duppies*⁴ y diversas prácticas de magia. Colgando así de las patas, como San Pedro crucificado, el narrador

ve la sociedad al revés. Pero como el carnaval ya ha invertido los roles que las personas tienen —con hombres interpretando leones que a su vez son híbridos, pavos reales machos interpretando hembras y reinas que son obligadas a convertirse en serpientes venenosas, víctimas suicidas—, ver un mundo carnavalesco al revés es, de una manera extraña y grotesca, restaurar la perspectiva de rectitud.

El carnaval es visto, en una imagen que combina impresión visual y auditiva, como “ese resplandeciente torbellino”, un fenómeno que simultáneamente está lleno de mucha luz y belleza y es potencialmente destructivo; un vórtice de energía que absorbe y consume a todo aquél que ingresa en su camino. Evadiendo el torbellino del carnaval externo, el narrador penetra la manía silenciosa del carnaval interno, una “calma terrible” en el ojo muerto de la tormenta. Desde esta posición de ventaja él pasa a juzgar una sociedad que, después que el torbellino ha depositado el detritus de vidas miserables, asumirá otra máscara: la máscara de la penitencia y del recuerdo de la mortalidad, como acuden en romería los devotos a la Iglesia durante la Cuaresma.

Es en este momento que el poeta asumirá sus responsabilidades auto impuestas: la resurrección de la memoria comunal y el luto; la cuantificación de vidas afirmadas contra la negación última de la muerte; la tarea del carroñero de limpiar y tal vez recuperar, recolectando en ambos sentidos de la palabra, algo de valor entre todas las desechadas imágenes del desperdicio de talento creativo del carnaval; y la carga de dolor de profeta de Cassandra y el ritual de lamentación por la tragedia de la mente sofocada por el polvo de la tierra.

“*Mass Man*” (1969) aparece hacia el final de los 10 años de residencia de Walcott en Trinidad. Estos fueron años en los que Walcott debatió constantemente como periodista el asunto de la carencia y la viabilidad de la cultura folklórica de Trinidad como base para un arte superior y profundo: música, poesía y teatro. Este debate ahora puede ser visto como un punto álgido en la estética emergente de la mulatitud. Esto coincide con los nuevos esfuerzos de auto definición de la nación a través de la reclamación y valorización de sus formas culturales vernáculas. Como hemos visto, dichos esfuerzos de auto inscripción nacional han tomado lugar dos o tres

décadas antes, cuando despertaron la ira de las críticas culturales de mulatos como Mittelholzer.

El carnaval de Trinidad fue una de las piedras fundacionales sobre las que fue elevada la noción de cultura nacional a principio de los 60. EL dramaturgo Errol Hill, por ejemplo, llegó a estar involucrado en una extensa investigación sobre la comparsa del carnaval, el calipso y el steelband, que lo llevaría a la conclusión que el Carnaval de Trinidad era “un imperativo para el teatro nacional” (Hill, 1972). Los esfuerzos de Hill en 1963 y 1964 de producir el “*Carnival Dimanche Gras Show*” como una pieza coherente de teatro fueron severamente criticados por Walcott como una ilustración de lo que podría pasar cuando un artista abandona su “aislamiento de las crudas formas populares” (Walcott, S.G., 9/2/64) e intenta “imponer el arte a una fuerza que es anárquica, impaciente e ingenua” (Walcott, T.G., 12/2/64).

Walcott veía el carnaval y la emergente cultura nacional que se suponía que simbolizaba, con los ojos de un escéptico. Él había sido educado para buscar en el arte una empresa de profundidad, permanencia y calma. Walcott escribió:

Las bandas están diseñadas para estar en movimiento, para evitar dar la impresión de ser arte, mientras que usan todas las herramientas de éste, baile, diseño, color, creencias. Pero todos estos elementos combinados para hacer la curiosa fuerza del carnaval, su gran casidad [*almostness*], la casi poesía del Calipso, la casi calidad orquestal del steelband, la casi teatralidad de las bandas, la casi calidad escultórica de la artesanía. Siempre permanecerán tan juntos como eso, pero nadie debería ver el carnaval como arte. Es una expresión de un pueblo con un genio original y fantástico por lo teatral, que quizá nunca producirá gran teatro. (Walcott, S.G., 9/12/64).

Extrañamente, después de este magistral pronunciamiento en el que el percibe un espacio en blanco incapaz de llenarse entre el Calipso y la poesía, mascarada y teatro, la steelband y la orquesta, la promulgación del folklore trinitario y el arte, al año siguiente Walcott emprendió la tarea de producir el “*Carnival Dimanche Gras Show*” de 1965. Aunque el año anterior había hecho el pronunciamiento de

que era imposible “imponer el arte en una fuerza que es anárquica, impaciente e ingenua”, él justo pretendía hacer eso con BATAI (el nombre en inglés de su producción de *Dimanche Gras*). De acuerdo con Errol Hill quien reseñó la producción, Walcott alardeó “un montón de alusiones clásicas que incluy[ó] a Eneas, Dido, Casandra, Minerva, Juno y Venus, Anquises y una Sibila. Sólo faltaba Narciso” (Hill, *S.G.*, 7/3/65). BATAI fracasó porque Walcott como un mulato del estilo no encontró una manera de reconciliar los ancestros que batallaban en su sangre; porque, al igual que Mittelholzer, percibió las formas de arte afro-creoles y las europeas como si existieran en relaciones jerárquicas entre sí; y porque él trató de imponer una mitología europea superordenada y libresca en “la cruda estética del pueblo” que él largamente había pensado como necesitada de refinamiento y orquestación.

Walcott resurgió de este amargo fracaso, determinado a nunca más aceptar la invitación de Hector Mannix y Boysie a unirse a su baile de mascarada. La experiencia también afectó su acercamiento al Calipso, que una vez había considerado una “poesía [que] tiene que ser usada; que no pertenece al poeta sino al público y debe ser bailada” (Walcott *T.G.*, 3/2/63). Sin embargo, él reconoció un vacío entre los calipsoneros que eran “poetas populares” (Walcott *T.G.*, 14/2/60) y actores de “nuestra canción poética” (Walcott *T.G.*, 9/2/64) y lo que él llamo “poetas formales” quienes, al igual que el narrador de “*Mass Man*” trabajaron en silencio, angustiados y con una alienación aparentemente necesaria con la mentalidad de masa de la multitud, *Horace’s profanum vulgum*. Los poetas formales deberían resistir la tentación de coquetear con cosas como los ritmos del folklore y los registros del habla vernácula.

Walcott también fue muy crítico con todos aquellos intelectuales que habían encontrando valores en lo que “anteriormente habían despreciado... exaltaban la forma folklórica insistiendo en que los calipsos eran poemas” (Walcott *T.G.*, 26/2/60). Entonces puede concluirse que Walcott permaneció ambivalente acerca del valor y la utilidad de las formas folklóricas. Una parte de su mulatitud, la que permanece sobrecogida y en perpetua aspiración para con Europa decretó que debía guardar distancia con respecto a “la

cruda estética del pueblo”. Otro lado de su mulatitud, que estaba apuntando aventureramente hacia las nuevas posibilidades del todavía innominado Mundo Nuevo, “un mundo verde, uno sin metáforas”, lo impulsaba a conducir toda clase de incursiones en el espacio vernáculo afro-creole. La misión estética de Walcott a lo largo de los años 70 parecía ser la reconciliación de estas dos posturas de su mulatitud. Él alcanza este objetivo en su reinención del calipsonero Spoiler, quien, virtualmente muerto por dos décadas, es brevemente reencarnado por Walcott en 1981 para servir como una voz de denuncia y amplificación al texto silente del narrador de “*Mass Man*”.

Spoiler es una suerte de triunfo. Famoso por su ingenio bizarro, su fino sentido del absurdo, su exploración recurrente de la noción del ser esquizofrénico dividido, su estupendo alcoholismo y su muerte relativamente temprana, Spoiler es del tipo de doble *grass-root* del mulato del estilo. Walcott lo escoge no por su estatus de hombre y hombre-masa sino por las cualidades opuestas: su postura simbólica fuera y sobre la ciudad, y la fría, muerta, mirada de serpiente despiadada que arroja a la sociedad. Spoiler fue más allá de la tradición puritana que percibe al Carnaval como corrupción; él interpreta la corrupción como carnaval.

Es Carnaval, sólo carnaval, eso es todo
El ritmo es la base, la melodía bohboh,
Todo Puerto España es un show de doce y treinta,
Algunos haciendo de Kojak, otros de Fidel Castro,
Algunos rastas, pero, con o sin mechones,
Para Spoiler son las mismas viejas medias de aquí.
Toda la calle Frederick hediendo como un desagüe
El infierno es una ciudad muy parecida a Puerto España.
(Walcott, 1986, 435- 436).

De este pasaje y otros dispersos a lo largo del poema está claro que Walcott está creando exitosamente un ambiente de minuciosa familiaridad con el áspero paisaje urbano haciendo referencia a las conocidas canciones, vistas y muchos de los olores de la ciudad. La marcha “*The Bassman*” compuesta por Mighty Shadow en 1974 se

convierte en el juego de palabras “base” de Spoiler, incluso como si suministraran el ritmo del latido del corazón a su danza macabra de corrupción y decadencia. El bajista de Shadow vino del mismo lugar que Spoiler, el infierno; pero Spoiler permanece distante del baile mortal que controla el ritmo del bajista.

Otros Calipsos que sostienen el patrón de alusión son uno de Spoiler: “*Reincarnation*”, una canción sobre un chinche que Walcott habilidosamente relaciona con otras famosas pulgas de la literatura: la pulga de Lord Rochester, quizá la de John Donne y algunas pulgas que hacen de narradoras de textos pornográficos. Tales vínculos entre la casi poesía del Calipso y la poesía real de los ancestros caucásicos son siempre importantes para el mulato de la cultura, cuya auto verificación llega a través de la semejanza con la santificada alta tradición. Como pulga, el narrador gana una especie de relevancia universal. Él está donde quiera, muerde a cualquiera, arriesga su vida para descubrir y difundir una clase de realidad que ilustra la democracia de la corrupción. Aparte de “*Reincarnation*” de Spoiler, está “*Deaf Pan Men*” (1974) de Relator y todos esos oscuros calipsos satíricos de los años 70. O Spoiler debería hacer una retrospectiva de la era de Atila el Huno (me refiero al Calipsonero) o reforzar su propia severidad haciendo alusión a la violencia bizarra de un contemporáneo como lo es Commander, cuyo “*No crime No Law*” ha sido comparado una vez por Walcott con algunas canciones de Brecht.

Spoiler, quien ha adquirido considerables conocimientos librescos en el infierno, cuenta en sus coros con V.S. Nightfall, un tenebroso satirista en prosa de trinidad. También ha leído a Juvenal y a Marcial, quienes castigaron a Roma durante su época de declive; de finales del siglo XVII y a principios del XVIII a Pope, Swift y Dryden; Lord Byron, una extraña voz satírica durante la era Romántica, y Rabelais, cuyos excesos escatológicos le proporcionaron a Walcott (o a su personaje, Spoiler) una gran tradición que justifica estéticamente las recurrentes y burdas imágenes de excrementos, carne podrida, hedor, orine y baba que adornan el poema. Irónicamente, pareciera estar en sondeo, ¡hay ejemplos más grandes y abundantes de escatología dentro de la tradición clásica que en la suavidad del Calipso! Entonces el calipso deja de ser algo “cercano a la poesía” porque Walcott puede reconocer

ahora lo que comparte con los viejos géneros de quejas y sátiras. Visto desde los ojos del mulato del estilo, las tradiciones folklóricas de las Indias Occidentales no eran viables en y desde sí, sino sólo después de que eran ungidas mediante la asociación con la literatura de los ancestros europeos.

Una conclusión similar puede ser esbozada cuando uno considera el esfuerzo de Walcott por capturar algo del *swing* del Calipso, imitando su ritmo y empleando la convención del Calipso en pares que rimen. El Walcott de los años 60, más de una vez advirtió a los poetas formales de desistir de la práctica artificial de imitar directamente el Calipso u otras métricas del folklore, o escribir en el restringido código del dialecto. Entonces ¿cómo se reconcilió a sí mismo con el riesgo de producir lo que él denominó ripios “muy torpes”? (Walcott, *T.G.*, 25/1/65). La respuesta podría ser que Walcott escucha el Calipso a través de oídos sazonados con ritmos que poco tienen que ver con el tipo de experimentación y prosodia que iniciada en el tiempo de calipsoneros como Roaring Lion y King Radio, y continuada en la era de Mighty Sparrow, Walcott asimiló la típica línea del Calipso llevando cuatro compases y comentarios con el “metro de Villon” (Walcott, *T.G.*, 25/1/65). Por otra parte, una buena porción de *The Spoiler’s Return* fue concebido en pentámetro yámbico. Lo que esto significa es que la verdadera reconciliación prosódica en “*The Spoiler’s Return*” se da en la herencia prosódica francesa e inglesa en la poesía del bardo de Santa Lucía, quien es el producto cultural natural tanto de colonizadores franceses como ingleses. En tanto que acto de reconciliación, lo que desaparece es la problemática del ancestro africano, la enmarañada complejidad y el fenomenal contrapunteo de lo que siempre ha sido capaz de ofrecer en términos de ritmo.

4. Lorna Goodison: el blues de la mujer joven

La metáfora mulata generalmente ha sido una presencia menos pronunciada en escritores cuya formación tuvo lugar en la era postindependentista. Sin embargo, le han sido concedidas cierta prominencia en las dos primeras novelas de Erna Brodber, en la ficción de Michelle Cliff y en poesía de Lorna Goodison, quien

explicó su presencia en su trabajo durante una entrevista con Edward Baugh.

Una vez fui a alguna parte de Latinoamérica y había estas personas que seguían refiriéndose a mí como a una mulata, lo cual me pareció muy gracioso, porque nunca pensé en algo así... ellos me dijeron que yo era mulata y respondí que bien, me gustó cómo sonaba eso. (Goodison, en Baugh, 1985).

Baugh concluyó de esta explicación y de la declaración de Goodison, que su decisión sobre la condición mulata era “impertinente” y que:

El personaje es, entonces, sólo una estratagema, una insinuación inteligente, y no está delineada substancialmente ni usada con la intención de hablar acerca de lo que se puede llamar la condición mulata, ni cultural ni psicológica (Baugh, 1985).

Mi lectura del uso que da Goodison al personaje de la mulata varía un tanto de la de Baugh. La mulata es en Goodison la abuela “amarillo-marrón oscuro” de *“Guinea Woman”*, la “cariñosa mamá piel miel” de *“Sunflower Possessed”*, una sin disparates Penélope del Nuevo Mundo en *“The Mulatta as Penélope”*. Ella había tenido una historia en el Nuevo Mundo, donde alguna vez había sido la mujer más deseada y la más propensa a la explotación. Su voz, es la voz de de Bessie Smith en *“Young Womans Blues”*, en donde, abandonada una mañana por su amante, una joven mujer se aferra a la bebida y a la carretera,

Soy una mujer joven y no he correteado
Soy una mujer joven y no he correteado
Algunas personas me llaman vagabunda
Algunas me llaman holgazana
Nadie sabe mi nombre
Nadie sabe lo que he hecho
Soy tan buena como cualquier mujer de tu pueblo
No soy escandalosa, soy parda amarilla oscura
No voy a casarme, no voy a sentar cabeza (Smith, 10/10/26)

Mi presentimiento es que, al adoptar el personaje de la mulata, Goodison estaba totalmente consciente de su estatus en la sociedad de plantación y post plantación del Nuevo Mundo, y de los múltiples papeles que había interpretado en la historia y la literatura como amante, mujer rebelde, mujer salvaje, seductora y en algunos momentos víctima; la libre y, paradójicamente, la más atrapada en la mirada estereotipa de la plantación del Nuevo Mundo. La voz de Bessie Smith en *Young Woman's Blues* está significativamente dirigida contra el hombre que la había abandonado. Ella sabe que su vida se ha convertido en un “largo y solitario camino”, pero confidencialmente predica que su soledad llegará a su fin porque ella es “una buena mujer y... puede tener muchos hombres”.

La persona de Goodison en *Mulatta Song* canta sus blues para sí misma y dentro de su cabeza, mientras externamente pretende moverse al ritmo enervado de una relación en la cual está envuelta. Al vivir en el espacio dentro de su cabeza, ha logrado alcanzar tal indiferencia que ahora se ve y se llama a sí misma como si fuese otra persona. La soledad, la sustancia del Blues, a veces causa ese efecto en las personas. La situación mulata es nostálgica como es el caso de la persona T.S. Elliot y J. Alfred Prufrock, cuyos “tú” y “yo” son la misma persona. Ella ha estado deliberando en su interior y consigo misma y ha llegado a esta severa conclusión:

Muy bien Mulata
Este baile debe terminar
Esta banda de medio culo (*half-arsed*)
Tocando su propia
Canción para sí misma
El bajo destemplado
Golpeado por algún hijo
De una madre con ojos de colores diferentes.
Esta sesión debe acabar
Acabar pronto.
(Goodison, 1986, 9).

Como Mulata, la protagonista ha heredado dos tipos de “música” y de “baile”. El primer tipo está —música medio muerta— carente de

sexualidad u otro tipo de vitalidad. “*Half-arsed*” es el epíteto despectivo con el cual la Mulata descarta al primer sonido. “Arse” aparece en varios improprios del discurso vernáculo de las Antillas: por ejemplo, “*Kiss-me-arse*” como adjetivo e imperativo verbal; o *mother (mudder)- arse (ass)*. “*Half-arsed*” es único y puede representar algo más que una simple expresión de desprecio o disgusto. Pero, cuando uno reflexiona en la función de las nalgas y fundamenta la idea, uno piensa que es posible considerar “*half-arsed*” de manera más precisa como una palabrota que cubre y oculta una palabrota mucho más cruda. Se considera normal en las Antillas el descartar a una mala banda con un “están tocando mierda”. Alrededor de 1996, el calipsonero Ras Shorty I, una figura paterna en el desarrollo de la música Soca, compuso una canción titulada “*Latrine singers*”, en la cual condena a los intérpretes de Soca más jóvenes por cantar “caca”, “excrementos”, “heces”. Cuando la mulata se refiere a la música como “*half-arsed*”, puede estar implicando que esa música es deficiente inclusive como excremento.

El ritmo, una fuerte línea de bajo, es una característica que define virtualmente a todos los músicos africanos y de la diáspora africana. Esto es particularmente cierto en la continuidad de sonido del *Reggae/Dub/Dancehall* jamaíquinos, el cual ha dominado y definido el *ethos* y lo étnico jamaíquino de tal manera que Linton Kwesi Johnson, uno de los “intérpretes” poetas más exitosos de Jamaica, ha denominado a toda la cultura vernácula y proletaria “cultura del bajo” (Johnson, Londres, 1980). La Mulata condena a la banda porque su línea de bajo es inaudible debido a lo flojo de las cuerdas del instrumento. Ella está casi notando la ausencia de, o la mera media presencia del “terreno” africano en la música. Esta lectura está reforzada por la manera en que la Mulata se refiere al bajista como “*some wall-eyed mother’s son*”. La definición del diccionario de *wall-eye* es: “un ojo con iris blanquecido, rayado, parcialmente de color, de diferente color que el otro ojo, o que tiene bizquera divergente” (*Shorter Oxford Dictionary*). ¿Es esta música, entonces, “blanquecina” o “rayada”, “parcialmente de color”, “*half o’dis and half o’dat.../neida dose nor dese*” como describe Louise Bennett al mulato en su poema “*White Pickney*”? (Bennett, Kingston, 1966, 111). De ser así, debemos calificar la anterior afirmación de Baugh de que la persona mulata

de Goodison no es “usada con la intención de hablar acerca de lo que se puede llamar la condición mulata, ni cultural ni psicológica” (Baugh, 1985). Tanto como Walcott, pero siendo menos obvia y más oculta, ella está explorando la división del mulato.

La metáforas musicales del poema trabajan, sin embargo, en varios niveles, el nivel personal/privado ocultando y borrando el nivel sociocultural. El “baile” puede referirse a algún amorio en particular, el cual después de cuidadosa deliberación, la Mulata ha decidido terminar. O puede referirse a su actual estilo de vida. Es su propio narcisismo o el de su amante al que ella ahora se refiere como “*this half-arsed/blowing its own self-centred song?*”. O ¿están ambos amantes atrapados en su propio universo interior, y de esta manera son incapaces de producir en sus pasajes de amor una música viva, llena de emociones?

Pueden ser ambas, porque la Mulata confiesa que ha estado “bailando”, no al compás del instrumento sin ritmo del bajista *wall-eye*, sino

A la música en tu [en otras palabras, su] cabeza
Pretendiendo que sus notas
Eran tus notas.

El bajista/amante *wall-eye*, cuyos ojos eran de colores distintos, uno blanquecido o rayado, y el otro de diferente color —tal vez negro o marrón— está tan dividido en sí como su visión y como la misma Mulata. “Flojo” denota impotencia, o falta general de sonoridad moral y ausencia de rigor. “Golpeado” denota que la relación ha sido violentamente abusiva. En imágenes de Jazz, el contrabajo representa a una mujer. Este bajista, que toca para sí mismo; que se centra en sí mismo, y que no ha crecido lo suficiente para cortar el cordón umbilical que lo ata a su madre, entra a una relación madura con otra mujer. “Hijo de una madre” se puede interpretar de manera literal, pero también como una peyorativa directa al amante de la Mulata, abusivo, inadecuado y obsesionado por sí mismo.

Advertida por Eshu/Elegbara, el “portero” dentro de ella —(¿será este “portero” africano o no tendrá raza?)—, quien controla

su decisión de sendero en este momento de encrucijada en su vida, el continuar simulando es bailar “el baile de la muerte”, la Mulata intenta cambiar el vals del *Wall-eye* —(el poema es esencialmente un anapesto simple de triple ritmo)— por la vitalidad del bajista y de las raíces del dancehall afro-jamaicano. Pero aquí ella también está simulando. El dancehall, equivalente en este poema a “*jazz-horn heat*” con que se problematiza el protagonista igualmente híbrido del Nuevo Mundo de Dennis Scott, no es la música en la cabeza de la Mulata, sino la antítesis del sonido mortífero del *Wall-eye*.

Tu *rubadub* y *rentatile*
un poco bullicioso
sonriendo un poco
fingiéndolo que
este terrible alboroto
es un aire bien templado
en un mandolín

Puesto que ni el sonido pálido y desvitalizado de Ariel, ni el dinar vigoroso de Calibán se corresponden con la melodía romántica y serena que hay en su cabeza, la Mulata se inclina por la única opción madura y honesta para ella disponible. Se retira de la danza del amor fallido —(simbolizada por la comparación que ella hace entre su vestido rojo pasión y un húmedo hibisco rojo y goteante)— y comienza el proceso de alienada auto-curación, poniendo una cara valiente y lacónica sobre su dolor.

Si esto es un poema sobre el dolor, una suerte de Blues en tiempo de tres cuartos, es también un poema sobre el dilema estético que enfrenta el artista atrapado en el espacio existente entre dos culturas. En este punto, el destino de la Mulata parece residir en alguna parte entre el minueto y el tambor, la desfallecida banda de cuerdas y un Disc Jockey ruidoso. Esta cuestión de opción estética confronta a la generación post-colonial tanto como a sus precursores, que vieron la construcción nacional como una gran responsabilidad.

5. “Una risa en el silencio gracioso”. “Down Beat” de Víctor Questel

La sección final de este ensayo se refiere a los escritores de una generación posterior a 1970, la que en su muy temprano comienzo asume la desintegración o la nimiedad del Estado nacional. 1969, el año del “*Mass Man*” de Walcott fue también el año en que Víctor Questel escribió “*Down Beat*” (Questel y Gonzáles, Puerto España, 1972, 18-20), cuyo título es ambiguo de acuerdo a su connotación como “*Mass Man*”. “*Down Beat*” explora la mente de un protagonista cuyas circunstancias se reducían aún más que las de Héctor Mannix que es un empleado y, por lo menos, forma parte de la sociedad. La voz casi monótona del “*Down Beat*” habla del margen más puro de la sociedad. Él es su hombre liminal, Anansi, un transformista en movimiento perpetuo, preparado para cumplir cualquier papel que pueda permitirle sobrevivir minuto a minuto.

Es duro hablar de este poema como si poseyese una música distintiva; pero el nombre “*Down Beat*”, famoso en la literatura y ejecución del jazz, sugiere que la música del narrador es una clase de jazz; o tal vez, que su estilo narrativo es similar a la improvisación del jazz. “*Down Beat*” también alude a la situación de opresión psicológica y económica en la cual se vive; al estado de abatimiento, o de sentirse derrotado, agotado, apaleado. La única canción que menciona es la famosa “*Sitting on the Dock of the Bay*” de Otis Redding, un lamento melancólico cuyo tema es el estar desempleado, dislocado y emasculado. Aunque él finge a veces ser un calipsonero, su verdadera música es el blues urbano. Al final del poema, él pide trasladarse a su ritmo de extraño júbilo personal: —“un ritmo ensayado en la cama y el *downbeat* en mi cabeza”. El “*Down Beat*” es el pulso básico de su no-vida, que lo conduce en su viaje de serpenteo hacia adelante y hacia atrás a través de la página del poema-canción de su vida prosaica y disonante.

Él no está preocupado por elegir entre reconciliar a África y Europa, lo folklórico y lo urbano, la tradición y el cambio, minueto y tambor y, el último de todos, las promesas ilusorias y las crudas decepciones de la política de su país. Su única preocupación es el “ahora”; y el tiempo del poema es, apropiadamente, el presente continuo. Para sí mismo, él es un hombre en transición constante,

en constante movimiento hacia otra versión de ninguna parte. Es lo opuesto a la figura más obvia y desolada *náufrago/ Crusoe* de Walcott, para la cual la “acción trae frenesí” (Walcott 1986, 57). El narrador de “*Down Beat*” se atrevió a no parar el movimiento o detenerlo a la mitad, porque a lo que él teme es al frenesí del silencio. Lejos de ser un “hombre masa” (*mass man*), un hombre que busca o encuentra su identidad dentro de sí y es una criatura de la multitud, el hombre triste (*Downbeat man*) está profundamente obsesionado consigo mismo; de hecho: más aún cuando está en medio de la multitud. El sabe, por ejemplo, que la demostración que él realiza es una “demo(nio)stración” [*demon/stration*]. Aún así, él la realiza de todos modos para pasar el tiempo hasta la salvación: el cine de las cuatro y treinta muestra cómo tres buenas horas del día pueden ser desperdiciadas.

La tónica del funcionamiento rítmico de este narrador se toca en los primeros cuatro fragmentos de líneas:

Un bolsillo
Yo mismo un culo
Una varita de hierba
Pellizcando todo para permanecer vivo

Estas líneas nos dicen que este monólogo del significado de sí mismo será entregado con un humor seco en el cual el narrador se estará riendo constantemente de las cosas en general, tal como la política del patrocinio y del clientelismo que controla el trabajo a través de programas repentinos justo antes de las elecciones; o la gran prisa comercial de la mascarada carnavalesca y del canto de Calipso en el cual él participa tanto por la alegría como por la supervivencia. Lo que mantiene al narrador minuto a minuto es su poder, a través del juego de palabras, para extraer capas múltiples de significados o de la insinuación de cada panorama absurdo. Aquí él disfruta de su exitosa y económica explotación de la palabra clave, “pellizcando” [*pinching*]. Él pellizca su bolsillo en sentido de cortar y de idear, dejando afuera las necesidades básicas, gastando lo menos posible. O puede estar diciéndonos que él es un carterista profesional. Se pellizca en sentido de siempre estar despierto, alerta y pendiente en la calle. Él pellizca el “culo” en sentido del contacto sexual íntimo que

tiene con su amante —verdadera o imaginaria— que le da la voluntad para seguir vivo y le provee un alma totalmente alegre. Él pellizca su palillo de hierba cuando enrolla su propio porro de marihuana, el narcótico que junto con ron de hierbas hace demasiado claro el desolador panorama de su situación.

Su retórica de la despreocupación es típica de las músicas de la diáspora negra: blues, calipso, rap, hip-hop, dancehall, reggae, zouk, jazz. Lo que esta música y el juego de palabras con la que es asociada han hecho, es reconstruir un personaje heroico fuera de los añicos del encuentro urbano. Hace esto con un ímpetu de violencia y risa; con un alarde de maestría; con los términos de Kamau Brathwaite, “esta indiferencia de hombro y esta cabeza urbana” (Brathwaite, 1973, 39). El narrador de “*Down Beat*”, un producto de la misma conciencia enmascarada que enfureció a Walcott en “*Mass Man*”, “*The Spoiler’s Return*” y “*The Schooner, ‘Flight’*”, reconstruye su imagen sobre un complejo juego de palabras de varias capas, rima, semi-rima, alusión obscena, combinación bizarra de ideas y vivaz ritmo de jazz, que se refleja en su andar mientras se dirige al centro de la ciudad con un incesante e inaudible compás.

He sugerido que “*Down Beat*” está estructurado a partir de principios musicales. Aparentemente libre de forma, es un poema para el ojo, un icono visual del proceso que describe. Sus líneas cortas y fragmentadas significan adelantos y retrocesos, aquí y allá a través de la página, imitando el flujo errabundo del narrador quien va de lugar a lugar y de situación a situación transitoria. No hay metro triple o cuádruple constante; solamente *riffs* quebrados impresionistas que sugieren los procesos presentes en la memoria despierta del narrador. Además, hay una rima que sirve para dar el punto y el acento a las palabras particulares, y una cantidad considerable de rima no reservada, pero con ecos de sonido de tipo disonante.

Ejemplos de rima o cercanos a la rima abundan en los primeros *riffs*:

Arse

Line/time

Pass buss trus’

Glancing, fence, chance

Glases, cases, faces

[*Culo* (pronunciado “*ass*”/*grass*)/*Línea*/tiempo/*Pass buss trus*’/Oblicuo, valla, chance/*Lentes, Cajas, Caras.*]

Estos sonidos ocurren en las primeras dieciséis líneas junto con el sufijo repetido “- *ing*” (seis veces) y la palabra repetida “*aline*a, *líneas*, *línea*.” Cada madeja o línea del pensamiento contiene un sonido predominante. Tal organización de madejas de sonido, es lo que Kamau Braithwaite ha llamado el elemento de la “improvisación” del jazz en su *Rights of Passage* (Rohlehr, 1981, capítulo 3). En Questel es parte de una corriente de técnicas conscientes que en ciertos lugares aumenta el uso de palabras con guión (líneas principales; líneas del dobladillo; cristales-oscuros-estuche-de-lentes; mirar-fijamente-escuchar-movimiento *Down-Town*).

Esta técnica no es desarrollada constantemente a lo largo del poema, que es tan incansable en su experimentación como lo es el protagonista con su variedad de modos y de trucos de supervivencia. Formalmente el poema es un montaje de trucos. La rima y la localización azarosa de las palabras en la página, al menos siguen siendo sus técnicas más consistentes. (*centro urbano; fiesta, arrepentimiento; violación, estela*). Mientras que “*violación*” (*rape*) y “*estela*” (*wake*) no riman, producen eco en las vocales asonantes y nos preparan para el “*rastrillo*” (*rake*) de algunos fragmentos posteriores. El conjunto siguiente es “*Temporada de carnaval, razón, demo(nio)stración*”. Ésta es una secuencia eficaz porque sugiere la conexión entre el frenesí del carnaval y la protesta política; a lo que algunos comentaristas en Trinidad se refirieron como “el teatro de la política”.

El conjunto siguiente de palabras y sonidos es una repetición de la misma palabra y sonido (*Talking, talk, walk, talking, talk*). Esta secuencia sigue apropiadamente la referencia del narrador a la siguiente elección y es un comentario anticipatorio y despectivo sobre lo que probablemente suceda luego: habla, habla y habla para culminar “*hablando mierda*”. Éste es el teatro de la política según lo decretado por los políticos; siendo su contraparte la “*demo(nio)stración*”, el teatro

de la política según lo decretado por las masas de los hambrientos, vacantes y poseído-desposeídos. La sociedad se trata del habla y la angustia. Uno no puede llamar epifanía a esta aclaración, porque el narrador comienza con este conocimiento. Habla y angustia, cómico juego de palabras que enmascara una visión del dolor histórico sobre el que está inmerso.

Después de esta visión, la rima es un poco menos frecuente, aunque el juego de palabras se vuelve más insistente a medida que parodia el arcano lenguaje de los comentaristas de críquet, del cual extrae una retórica consoladora de potencia sexual que pretende compensar la humillación que implica estar desempleado y ser mendicante. El primero de este juego de palabras, detrás de la risa, es una severa burla de sí que ilumina su hambre e impotencia:

Cuantas sobras
Entre el té
El almuerzo y el té

Aquí, la indulgencia de los jugadores de críquet con la afición británica de tomar el té a la mitad del partido de la tarde, contrasta con la situación propia del narrador, quien tiene que rebuscar y vivir de sobras, un asunto de gran vergüenza social. Esto es casi una confesión de la aversión que siente por sí mismo: casi, pero no por completo, porque el pensamiento carnavalesco no permite el lamento. Por el contrario, reconstruye su defensa de risa y máscara de poder. Aquí, el “lenguaje de críquet” le permite arreglárselas con su impotencia.

Mientras con una defensiva delantera
Impulso asertivo
Golpeando la “carne” del valle

Continuamente moviendo mi trasero

Moviendo directamente fuera de juego
Cerca de un barranco

Simultáneamente recrea y se burla de su propia fantasía sobre hacer el amor. El *empuje* es un impulso tentativo en el críquet. También es una vara eléctrica que se usa para obligar al ganado a moverse y una metáfora del pene, eléctrico, vibrante y asertivo. “Golpeando” refiere al golpe que se da al batear; lo que se denomina particularmente “acariciar” la pelota. “Golpeando” es también un acto sexual, el introducir y retirar el pene durante el acto de copulación. “Golpeando” es también los azotes indicados para los peores criminales. La “carne” es uno de muchos términos de jerga despectivos para la mujer; el cuerpo femenino percibido como carne. “*Offside*” [Fuera de juego] y “*gully*” [barranco] son posiciones en el campo de críquet al igual que referencias para los genitales femeninos.

Sólo “*valley*” (valle) y “*gully*” (barranco) riman parcialmente en esta secuencia de juegos de palabras (líneas 37- 48), mientras que a partir de la línea 52 hasta la línea 63, el pasaje oscuro del poema, no tiene rima excepto por la rima imperfecta de “*lolling*” y “*quelling*”, en las líneas 58-59. Es como si la visión se tornase muy oscura como para permitirse el lujo de la rima o del juego de palabras. De todas maneras, la rima se hace presente al final del poema, en donde hay varias rimas y palabras repetidas: ejemplo (*signs, signs, line, lime* 64-68; *weed, need; cursing, arse, rehearsed* 71-76; *street, beat; bed, head, overead; sun, strumming*).

Las cinco líneas finales requieren evaluación exhaustiva. La máscara de euforia y alegría del protagonista de ser capaz de manipular el lenguaje le ha fallado, y él es reducido a “maldecirlos a todos/olvidarlo todo”, como su soliloquio de Calipso – jazz se atrofiara en la verdad y el auto-conocimiento. Su visión final – a pesar de su último intento de reconstruir su imagen machista – es la epifanía que Walcott le niega a Hector Mannix; esa de su cuerpo todavía sufriente que se ha vuelto cósmico bajo el látigo de la esclavitud.

Y a lo alto el sol rasgueando solo
Dándome latigazos en la espalda
Y yo llamando a ese George
Substituyendo medias medidas
Por el hueco

El sol “rasgueando solo” sobre sus cabezas, mantiene el tiempo con el punzante dolor de cabeza que le da por beber ron malo y fumar marihuana sin haber comido nada. La guitarra de ritmo de percusión del sol, restaura la memoria ancestral de la esclavitud, que él ya está cansado de combatir. Entonces él se deja ir, resignándose a la confabulación de cosas, mientras hace un esfuerzo final con el juego sexual de palabras “*w-hole*”. “*W-hole*” es el final aplastado de este soliloquio de notas y palabras discordantes. Sugiere la fragmentación y lo incompleto de su vida; revela lo inválido, el hueco o abismo que ningún sexo, real o imaginario, podría exorcizar; sugiere que ha comenzado a recordar su grotesco optimismo, la risa desalentadora con la que ha vivido y afrontado cada día de su ciclo absurdo de vacío. Puede reírse de la vida, pero no puede escaquearse de su trampa o escalar su hueco.

“*Down Beat*” es una ilustración menor pero significativa de la metamorfosis que el mulato del estilo ha experimentado en la era post moderna. Su narrativa fragmentada, sin dirección, y de final abierto, es el polo opuesto de “*La Leyenda de Kaieteur*” de Seymour. Uno sólo necesita contrastar la palabra imprescindible, la línea y el paisaje en el “*Down Beat*” con el exuberante romanticismo del Edén de Seymour en *La Leyenda de Kaieteur*. Un Dios benévolo y benéfico controla el destino y se apacigua por el sacrificio humano en Seymour. Si Dios es una presencia en “*Down Beat*”, se mantiene bien escondido; una deidad escondida que se manifiesta a través del sol como una fuerza opresiva, punitiva al servicio de la antigua plantación. La narrativa de Seymour se mueve a través de un clímax convencional en el que al sacrificio heroico se le da su justa recompensa: transfiguración, redención y una visión eterna de la cara de Makunaima; la recompensa del puro de corazón. La música de ese clímax está llena de acordes, es dominante y definitiva. “*Down Beat*” termina en contraste con un vacilante esparcimiento de acordes rotos, sin nada resuelto.

Los *Poems of Shape and Motion* (1955) de Martin Carter (en Carter 1997, 103-106) vienen a la mente. Ahí, el narrador en primera persona serpentea a través de su propia duda, vacío, espacio interior; luego a través de la locura, el no pensar, y el frenesí significativo de un salvaje baile de Calipso disidente; luego a través de un lento viaje nocturno de

penumbra que, a pesar de la empatía y compasión del narrador por un mundo enfermo, lleno de dolor y lisiado, termina en una visión de patetismo e inutilidad con “una risa en un silencio gracioso”. El poema de Carter provee la unión conceptual entre la persona extranjera de Walcott en “*Mass Man*” y el hombre deprimido de Questel. La persona de Walcott habla como Casandra de una nación que tiene menos de una década de vida, pero que ya está mostrando que colapsará en desperdicio y basura. Carter, escribiendo del temprano aborto del nacionalismo guyanés y devastado por lo que denominó varias veces “el tiempo oscuro”, “la temporada de opresión”, “el festival de pistolas, el carnaval de miseria” (Carter, 1997,94) reconoce y afronta tanto los vacíos internos y externos como “el desafío de espacio en mi alma”, (Carter, 1997,103), pero termina su poema final de “*Shape and Motion*” con esa risa terrible de desesperanza. Questel, un “mulato del estilo” mucho más joven que sus predecesores, comienza con una visión nihilista de los absurdos dentro de los cuales, a través de juegos de palabras corrosivos y compulsivos y fantasías sexuales, localiza la cultura y el pensamiento del Calipso; y a través de cambio de la figura y el papel de superviviente obsesivo localiza la cultura de la mascarada. Su mulatitud toma la forma de una emergencia de paisajes de transitoriedad post-modernista euro-americana y caribeña post-colonial.

6. Coda

A pesar de su longitud, este ensayo sólo ha cubierto una fracción de lo que sería posible en un tratamiento total de la relación entre la poesía y la música antillanas. La tendencia común de todos los textos que hemos explorado ha sido el emplear la música y el baile como metáforas de construcciones y procesos culturales. El minueto y el tambor son, en términos generales, representativos del conocimiento, de los modos de ser, de la percepción, de la forma y de la interpretación de euro-caucásicos y afro-creoles. Éste ensayo en gran parte se ha preocupado por encontrarse con lo que durante seis décadas el mulato del estilo ha percibido en su lucha con sus “ancestros” duales. La mayor dificultad enfrentada por cada generación de mulatos culturales desde los años cuarenta hasta los

ochenta (y más allá), ha sido el problema de cómo evaluar e incorporar tradiciones, estructuras e interpretaciones culturales afro-creoles a un universo euro centrista cuyas élites validadoras han trabajado, por siglos, para abolir, deslegitimar y eliminar estas tradiciones.

Lo que este ensayo ha omitido sólo puede ser tratado en un ensayo complementario de mayor o similar longitud, es la gran pregunta de cómo las artes folklóricas afro-creoles han funcionado como una base para el crecimiento, nueva construcción y generación de estructuras complejas y sofisticadas. Tal pregunta necesitará de la exploración del creciente fenómeno de la poesía oral y performativa, y de la relación natural y orgánica entre esta poesía y la música variada que ha continuado creciendo del substrato de la diáspora africana y asiática. Los puntos más significativos para tal pregunta son trabajos como *The Arrivants* de Kamau Brathwaite, y otros de sus poemas jazz-céntricos, los cuales han atraído gran cantidad de comentarios críticos. Pero ha habido matices de desarrollo un poco diferentes en la *Missa Solemnis* de Brathwaite, cuyo punto obvio de referencia es la composición de Beethoven que lleva el mismo nombre. Algún tipo de reconciliación entre las antepasados tiene lugar aquí; pero esta vez, no hay duda de si borrar o “rehacer” los estilos vernáculos africanos y sus diásporas en deferencia o a imitación de la Musa euro-céntrica. Más bien, hay un reconocimiento de la equitativa viabilidad de ambas tradiciones, y la libertad de explorar los espacios superpuestos que son la herencia del Nuevo Mundo.

La naturaleza total del discurso crítico en tan nueva y transgresiva orquestación del lenguaje ha venido cambiando, pero todavía está necesitada de modos de investigación para la nueva poesía híbrida, como la galardonada *Man to Pan* (1982) de John Agard, o las únicas *More Power* (1982) y *DAMD* (c1986) de Abdul Malik (Delano Decoteau); grabaciones de su poesía representadas con acompañamiento de *steelband* en primera instancia, y la guitarra, el tambor y el bajo en una segunda. Malik ha compuesto su poesía desde 1970 con calipsos, reggae, jazz, spirituals, y *work-songs* en mente, eliminando fronteras vínculos entre música y discurso, y entre los registros del inglés estándar y el vernacular. La música y la poesía del tardío Andre Tanker (Tanker, Puerto España, 1996), y

los poemas calipso de David Rudder (Rudder, Puerto España, 1999), exigen una lectura detallada y crítica, pues, en el caso especial de ambos artistas, ha existido un viaje consistente de un lado a otro entre la complejidad lírica y musical por una parte y, por la otra, lo que uno puede denominar como lúcida simplicidad de palabra, melodía y ritmo, lo que ha permitido a estos músicos comunicarse con una amplia gama de públicos dentro y fuera de las Antillas.

Considérese estas cuatro líneas de Rudder que describen la masacre de la juventud disidente en la Plaza Tiannanmen⁵, como ejemplos de simplicidad de registro que disfrazan la densidad y la complejidad de lo implicado:

Incluso la Plaza Tiannanmen parecía Woodstock
Hasta que los tanques, los tanques empezaron a tocar
Y su canción fue entonces escrita en sangre
Y el *unsound system* voló a sus hijos en pedazos.

Aquí, el juego de palabras demuestra los abismos entre un viejo orden arraigado y una nueva generación de disidentes que proclama la transformación del viejo y congelado sistema. La juventud lleva como ícono el *sound system*: música a alto volumen, una retórica de amor y libertad; sus mayores tienen un “*unsound system*” de tanques y otras armas de destrucción masiva. Es la facilidad, la gracia de la cosa, lo que hace a Rudder un artista tan importante para nuestra futura discusión sobre la interfase entre poesía y música.

Una discusión considerable ha tenido lugar sobre el desarrollo paralelo (al Calipso) en la poesía y la música vernáculas jamaíquinas, del Mento y Ska al Dub, Dancehall y Ragga. Una futura discusión sobre la poesía y música antillana estará altamente enfocada en la interpretación y la identificación de parámetros por medio de los cuales la interpretación puede ser críticamente evaluada. La terminología de hace sesenta años que ha persistido durante tanto tiempo no basta. De igual manera, existen esfuerzos para unir las herencias europeas y vernáculas de los estilos de la diáspora africana y asiática en trabajos como *Carnival Messiah* de Geraldine Connor. Sin embargo, las suposiciones que existen tras de semejante esfuerzo

son enteramente diferentes a las de Pilgrim y Mittelholzer. En *Carnival Messiah*, la gran tradición representada por el majestuoso trabajo de Handel, encuentra las melodías orishas y los ritmos bhangra como estilísticamente iguales. El esfuerzo ha sido tremendamente exitoso en el Reino Unido y un video basado en ciertas interpretaciones de *Carnival Messiah* está en proceso de edición.

La sensibilidad antillana se ha adentrado en el nuevo espacio de Dennis Scott de maneras que ni siquiera él hubiese anticipado. Tanto la música como la poesía proclaman que la dicotomía África/Europa es ahora un anacronismo. “*Jazzing Up the Callaloo*” de Eintou Springer (1991: 19-24), es un poema dedicado al músico Andre Tanker, y emplea dos metáforas, el Jazz y el Callaloo, para definir este “nuevo espacio” en el cual ahora baila la sensibilidad caribeña. El Jazz, alguna vez descrito como música clásica afro-americana, está intrincadamente entrelazado con influencias ancestrales, mientras que el Callaloo es una mezcla de hierbas verdes – hojas de malanga verde oscuras, quimbombó, pimientos dulces y picantes, celery y otros condimentos de la tierra – hervidos con sal en una sopa espesa que una vez degustada parecía contener los sabores del universo. “*Jazzing Up the Callaloo*” celebra la unión de voces del Nuevo Mundo – Miles Davis, Coleman Hawkins, John Coltrane, Johnny Hodges, Stan Getz, Donald Byrd, Ahmad Jamal, Ray Charles, Ella Fitzgerald, Billie Holliday, Boogie Sharpe, Clive Zanda, Toby Tobias, Andre Tanker, David Rudder, Nina Simone, Ella Andall, Mavis John – ritmos de “jazz, Kaiso, Bossa Nova, / todos pagando lealtad a la Madre África” en el “nuevo espacio” en constante expansión del Nuevo Mundo.

Andre Tanker, a quien se le dedica el poema, reconoció desde 1970 la base africana y orisha de su propia inspiración, y en *Sayamanda* celebra la cadena, no como un instrumento de esclavitud, sino como un significante de los lazos entre las sensibilidades de la diáspora audibles y tangibles en la música.

Cadenas de colores, ritmo y música, yea,
Conexión de alma, cadena de amor
Cadenas de libertad por todo el mundo
Dale a los niños una mano que sostener...

Esta cadena conecta en espíritu a los sobrevivientes del aislado cruce en todos los puntos del compás. Traspasa de las barreras y une al sujeto urbano desposeído, “bajo del puente” a quien sea que esté parado al otro lado del puente, y ruega a los “niños” mantenerse firmes y “resistir”.

De polo a polo y de esquina a esquina
Resiste! Resiste!
Detrás del puente y al otro lado del borde
Resiste! Resiste!

El mismo sentido de interconexión es evidente en el conmemorativo del gran milenio de David Rudder: “*The Seance on the 6th and 7th Fret*”, (Rudder, 2000), donde Rudder nombra a los artistas y antepasados que inspiraron su trabajo – Duke Ellington, Count Basie, Peter Macintosh, Bob Marley, Lord Melody, The Roaring Lion, Leadbelly, Jelly Roll, Fats Waller, Charlie Parker, Lady Day, Sam Cooke, Otis Redding, Louis Armstrong, Jimi Hendrix, Sinatra, Fela, Muddy Waters, Howling Wolf, Scott Joplin, Woody Guthrie – y quienes, muertos, han tomado su lugar en el ininterrumpido círculo de la canción. El ensayo acompañante de “Tambor y Minueto” debe ser acertadamente uno acerca de la mezcla de Jazz y Callaloo de Eintou, “la cadena de libertad alrededor del mundo” de Tanker y el ininterrumpido círculo de la canción profunda.

Gordon Rohlehr
27 de mayo de 2003.

Notas

- ¹ La frase “*validating elite*” es de Lloyd Best, economista, analista político y editor de la *Trinidad and Tobago Review*.
- ² “*Jump and Jive*” expresión muy utilizada por los cantantes de calipso y los de soca en sus composiciones y presentaciones en vivo con el propósito de animar a la audiencia. En este contexto, la palabra “*jive*” quiere decir divertirse mucho o entregarse completamente al parrandón [N.T].

- ³ Personaje típico de la comparsa de carnaval. Suele cubrir su cuerpo con aceite quemado o arcilla. En ocasiones llevan látigos o cadenas como parte de su atuendo.
- ⁴ Según la definición por el *Dictionary of Caribbean English Usage*, *Duppy* es una presencia sobrenatural, invisible y perjudicial que se cree proviene de los muertos; un espíritu maligno que a veces habla [Nota de la traductora].
- ⁵ Masacre de la Plaza de Tiannanmen: represión estudiantil del 4 de junio de 1989 en Beijing, en la que murieron cientos de estudiantes y civiles que buscaban el fin del régimen comunista.

Referencias

- Agard, John, *Man to Pan*, Habana, Casa de las Américas, 1982.
- Baugh, Edward, "Goodison on the Road to Heartease." Paper presented at the Fifth Annual Conference of West Indian Literature, College of the Virgin Islands, St. Thomas (23-25 May, 1985).
- Bennett, Louise, *Jamaica Labrish*, Kingston, Sangster's Book Stores, 1966.
- Brathwaite, Kamau, *The Arrivants: A New World Trilogy*, London, Oxford University Press, 1973.
- Carter, Martin, *Selected Poems*, Georgetown, Red Thread Women's Press, 1997.
- Epstein, Dena, *Sinful Tunes and Spirituals: Black Folk Music to the Civil War*, Chicago, University of Illinois Press, 1977.
- Goodison, Lorna, *I Am Becoming My Mother*, London, New Beacon Books, 1986.
- Hill, Errol, "No Tears for Narcissus." *A Review of Derek Walcott's BATAI*, Sunday Guardian, March 7, 1965.
- Hill, Errol, *The Trinidad Carnival: Mandate for a National Theatre*, Austin & London, University of Texas Press, 1972.
- Johnson, Linton, *Bass Culture*, London, Island Records ILPS 9605, 1980.
- Malik, Abdul (aka. Delamo Decoteau), *More Power: The Poetry and Music of Malik*, Port of Spain, Performing Rights Society, 1982. (33 rpm Long-playing record DM001.

- Malik, Abdul, DAMD, London & Port of Spain, 1986, DAMD 024, 1986 (33 rpm long-playing record).
- Mittelholzer, Edgar, *A Swarthy Boy: A Childhood in British Guiana*, London, Putnam & Co. Ltd., 1963.
- Mittelholzer, Edgar, "West Indian Culture Needs Firmer Basis than Calypso." *Trinidad Guardian*, November 13, 1945.
- Pilgrim, Philip, *The Legend of Kaieteur: A Choral Fantasy*, Georgetown, A Carifesta Production, 1972 (33 rpm long-playing records (2) ...conducted by Bill Pilgrim).
- Questel, Victor and Gonzalez, Anson, *Score: Poems by Victor D. Questel and Anson Gonzalez*, Port of Spain, published by author, 1972.
- Rohlehr, Gordon, *Pathfinder: Black Awakening in The Arrivants of Edward Kamau Brathwaite*, Port of Spain, published by author, 1981.
- Rudder, David, *The David Rudder Song Book*, Port of Spain, David Michael Rudder publisher, 1999.
- Rudder, David, *Zero*, Port of Spain, Lypsoland, CR 032, 2000.
- Scott, Denis, "Third World Blues" in Wilson D.G. (editor), *New Ships: An Anthology of West Indian Poems for Junior Secondary Schools*, Kingston, Savacou Publications Ltd., 1971, 50.
- Scott, Denis, "Dreadwalk for the Children" in *Dreadwalk: Poems 1970-78*, London, New Beacon Books Ltd., 1982, 39-40.
- Seymour, Arthur, *Selected Poems*, Georgetown, B.G. Lithographic Co., 1965.
- Seymour, Arthur, *Edgar Mittelholzer the Man and His Work: the 1967 Edgar Mittelholzer Lectures*, Georgetown, The Guyana National History and Arts Council, 1968.
- Smith, Bessie, *The Bessie Smith Story: Volume Three Bessie Smith with Joe Smith and Fletcher Henderson*, New York, Columbia Broadcasting System (CBS), MONO BPG 62379, 1966. (N.B. "Young Woman's Blues" recorded originally on 10/10/26).
- Springer, Eintou, "Jazzing Up the Callaloo," in *Focussed*, Port of Spain, Triangle, 1991, 19-24.

- Tanker, Andre, *Children of the Big Bang*, Port of Spain, Rituals of Trinidad, CO 1096, 1996 (CD).
- Walcott, Derek, "What the Twilight Says: An Overture," in *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1970.
- Walcott, Derek, *Collected Poems 1948-1984*, New York, The Noonday Press, Farrar Straus and Giroux, 1986.
- Walcott, Derek, "Popular Poets Are Now Severely Tested." *Trinidad Guardian*, February 14, 1960.
- Walcott, Derek, "Alas! The Last Minute Road March Is Gone," *Trinidad Guardian*, February 3, 1963.
- Walcott, Derek, "Our Poetry in Song," *Sunday Guardian*, February 9, 1964.
- Walcott, Derek, "Carnival: the Theatre of the Streets," *Sunday Guardian*, February 9, 1964.
- Walcott, Derek, "Curious Mish-Mash of Style," *Trinidad Guardian*, February 12, 1964.
- Walcott, Derek, "Sangre Grande Tonight: Broadway Next," *Trinidad Guardian*, January 25, 1965.
- Walcott, Derek, "Hawk," in *The Gulf and Other Poems*, London, Jonathan Cape Ltd., 1969, 16-17.

N.d.T.: Las siguientes abreviaturas aparecen en el texto:

T.G. - *Trinidad Guardian*

S.G. - *Sunday Guardian*