



Lívia Reis

*Universidad
Federal Fluminense*

¿Haití es aquí? El mar sin fronteras

RESUMEN

El objetivo de este texto es proponer una reflexión sobre las teorías sobre la cultura o de la literatura originaria en los diferentes países del Caribe y su presencia en los estudios literarios y culturales del continente. Dibujado con amplias pinceladas, tiene el objetivo de poner en claro el ensayo titulado *La isla que se repite* (1998) del cubano Antonio Benítez Rojo y, a partir de su lectura, nos aproximamos de la canción *Haití*, de Caetano Veloso y Gilberto Gil, grabada originalmente en el CD *Tropicalia II*, de 1993.

Los planteos de Benítez Rojo traen elementos que se encuentran en la base de nuestra cultura, marcada por la presencia de los negros y de su cultura por toda América. De cada área y de cada región brotó un tipo de música y ritmo que tiene como rasgo común constituirse en una voz contra la tiranía. El negro *spiritual*, entonado en las iglesias de América del norte, el jazz, el blues, el samba, el son, el tango, la rumba, la salsa, el merengue, la cumbia, prácticamente todas las expresiones musicales de América, están relacionadas con la música y el ritmo producido por los negros desde que, por primera vez, pusieron los pies en nuestro continente.

Palabras clave: cultura caribeña; literatura; Haití; negritud.

ABSTRACT

This text proposes a reflection on the theories of culture and/or literature originating in different Caribbean countries and their presence in the continent's literary and cultural studies. This panel, told in broad strokes, aims to clarify the beautiful essay entitled *La isla que se repite* (The Repeating Island, 1998) by Cuban writer Antonio Benitez Rojo and, based on this reading, looks at the song *Haití* by Caetano Veloso and Gilberto Gil, originally recorded as part of the record *Tropicalia II* in 1993.

Benitez Rojo's proposal brings to light elements found at the foundation of our culture marked by the presence of Africans and their traditions throughout the Americas. In each area and region, a different type of music and rhythm arose, but with the common characteristic of constituting the voice against tyranny. Practically all of the musical expressions of the Americas, including spirituals, sung in the churches of North America, jazz, blues, samba, son, tango, rumba, salsa, merengue, cumbia, etc., are related to the music and rhythm of the Africans from the very first moment they set foot on our continent.

Keywords: Caribbean Culture; literature, Haití; blackness.

Los pueblos de mar

Con la interrogación que cierra la conocida canción de Caetano Veloso empezamos a deslindar la reflexión que pretende, igual que el compositor bahiano, aproximar y confrontar distintas latitudes en un mismo espacio escritural. Haití y Bahía, la música popular y el ensayo crítico, la poesía y la prosa.

En las últimas décadas, las áreas de estudios literarios, culturales y poscoloniales, han realizado un gran esfuerzo por incorporar el Caribe en su ámbito de análisis. Especialistas de diversas nacionalidades, lenguas, universos culturales y diferentes posturas teóricas han tratado de entender y describir ese archipiélago multicultural, multilingüístico y multiétnico, no siempre con mucho éxito.

En Brasil este interés también se ha mostrado relevante, principalmente a partir de los estudios de la francofonía, que está construyendo un poderoso aparato crítico que permite conocer la vigorosa literatura producida en las Antillas francesas, así como el discurso crítico sobre las construcciones identitarias producidas en la región. Ese ámbito de estudios ha ayudado a hacer circular nombres de importantes teóricos, poetas y críticos, como Aimé Césaire, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, entre otros. Construcciones teóricas como "la negritud" de Césaire, la "poética de la relación" de Glissant, o el "elogio de la criollidad" de Chamoiseau, así como *Los Condenados de la tierra* de Franz Fanon, se encuentran entre los pilares de un discurso teórico que, como sus correlatos hispánicos, quieren pensar el Caribe a partir de sus propios paradigmas. Esos estudios han tenido una penetración bastante significativa en la configuración de los estudios literarios y culturales en nuestro continente.

El profesor jamaicano Stuart Hall ha sido el principal responsable por la presencia y circulación en Brasil del discurso crítico del Caribe de lengua inglesa. Hall, nacido en Jamaica y radicado en Inglaterra, fue uno de los fundadores de la escuela de Birmingham, cuna de los estudios culturales. Los planteos sobre identidades periféricas, culturas de migración, diáspora e hibridismos estudiados por Hall, hoy integran los currículos de estudios de las áreas de ciencias humanas y de letras en Brasil. Discípulo de Hall, el inglés de origen guyanés, Paul Gilroy,

también ha ofrecido provocadoras propuestas teóricas en el área de los estudios de la diáspora y del Caribe, principalmente su obra *El atlántico negro*. Por otro lado, poetas y escritores de gran repercusión en la literatura internacional han merecido traducciones en Brasil como es el caso de Dereck Wilcott o V. S. Naipul.

El Caribe hispánico, seguramente, es lo que mejor conocemos, incluso porque hasta hace poco tiempo la crítica en Brasil no percibía las peculiaridades del Caribe de lengua española con respecto a los demás países hispanoamericanos. Es decir, el Caribe hispánico sencillamente siempre fue entendido como parte de América Hispánica. Ese proceso de conocimiento se debe, sobre todo, a las políticas integracionistas puestas en acción por la revolución cubana y la política de aproximación liderada por la isla. Las iniciativas cubanas colaboraron enormemente en la divulgación de autores por todo el subcontinente e hizo que dialogaran distintas latitudes de las Américas a través de la institución de premios, seminarios, congresos y encuentros académicos. En este sentido, muchas obras literarias se transformaron en lectura obligatoria, como es el caso de *El reino de este mundo* y su propuesta identitaria de lo “real maravilloso” de Alejo Carpentier, la poesía de Nicolás Guillén o la teoría cultural elaborada por Roberto Fernández Retamar.

El antropólogo cubano Fernando Ortiz, responsable por el edificio teórico de la “transculturación”, concebido en 1940, quizá sea el teórico caribeño más leído y comentado por la crítica brasileña. Esto se debe no sólo al modo original y moderno con que en la década del 40 Ortiz entendió el fenómeno cultural a partir de planteos de etnia, sino también en función de los incontables usos y resemantizaciones que el término transculturación adquirió en el continente, fundamentalmente, a partir de la “transculturación narrativa” propuesta por Ángel Rama.

Como se puede observar, todas las construcciones teóricas señaladas parten de la realidad étnica de un Caribe predominantemente negro, resultado de siglos de tráfico de negros de África y de su correlato más inmediato, la explotación colonial corporizada en la esclavitud. De este escenario, nunca amplia y suficientemente estudiado, surgen los planteos que ocupan la crítica cultural de nuestros días, tales como las culturas de la diáspora, el mestizaje, el tránsito cultural, en fin, los procesos de transculturación que se instauraron en América, como en ninguna otra parte del mundo.

La isla que se repite

El objetivo de este texto no es delinear una cartografía de las teorías sobre la cultura y / o de la literatura originaria en los diferentes países del Caribe y su presencia en los estudios literarios y culturales del continente. Busca, sí, entrar en diálogo con el ensayo titulado *La isla que se repite* (1998), del cubano Antonio

Benítez Rojo, texto que extrañamente no circula en los medios académicos brasileños y, a partir de su lectura, aproximamos a la canción *Haití*, de Caetano Veloso y Gilberto Gil, grabada originalmente en el CD *Tropicalia II*, en 1993. Benítez Rojo empezó su carrera en Cuba como escritor, cuentista y editor en la Casa de las Américas. No obstante la calidad de su trabajo de ficcionista y ensayista, tanto su novela más conocida, *El mar de las lentejas*, así como el ensayo analizado en este texto, son poco conocidos en Brasil. Su condición de exiliado que vivió parte de su vida en los Estados Unidos, asociada a la carrera académica de profesor en universidades norteamericanas, lo llevaron paulatinamente al ensayo, género privilegiado por ceder espacio para reflexionar sobre su propia situación de exiliado.

La isla que se repite fue editado, inicialmente, en 1989 y ganó la edición denominada por el autor como “definitiva” en 1998. En él, Rojo analiza las tradiciones y formas de las matrices culturales del universo caribeño, y no sólo de Cuba. Ese deseo de ampliar su área de estudios para el archipiélago, que estudia como un bloque heterogéneo, parece haber sido su manera de evitar cualquier discurso relacionado con los sentidos de nación, con los cuales tenía una complicada relación.

El ensayo no es, ni pretende ser, una historia del Caribe, aunque esté repleto de informaciones históricas que cuentan el origen y los procesos económicos y sociales que componen el archipiélago, siempre teniendo en consideración la presencia del negro, característica común en este mar de heterogeneidades. Como afirma Díaz Quiñones (2007) no es una historia del Caribe, pero por su visión abarcadora podría ser una historia vista desde el mar Caribe. Además de proponer una teoría y una configuración geográfica especial para la región, Rojo presenta interpretaciones de libros de autores de distintos países, lo que le permite ir paulatinamente forjando ese Caribe como espacio de pasaje, dislocamientos, flujos y reflujos de pueblos, mercaderías, lenguas y diversidades. La obra comienza con una dedicatoria: “Debo al trabajo de muchos - de Fernando Ortiz a CLR James, de Aimé Césaire a Kamau Brathwaite, de Wilson Haris a Edouard Glissant- una gran lección, y ésta es que toda aventura intelectual dirigida a investigar lo caribeño está destinada a ser una continua búsqueda. A ellos va dedicado este libro. (BENITEZ ROJO, 1998). Al dedicar su trabajo a diversos escritores y poetas caribeños, todos consagrados y oriundos de distintos países y lenguas, Rojo delinea un gesto que busca esclarecer su propuesta abarcadora y, simultáneamente, empieza a definir su área de análisis, es decir, ¿de qué Caribe se trata?, ¿qué Caribe el autor estudia y define?

En la relectura que ofrezco a debate en este libro propongo partir de una premisa más concreta, de algo fácilmente comprobable: un hecho geográfico. Específicamente, el hecho que las Antillas constituyen un puente de islas que conecta “de cierta manera”, es decir, de una manera asimétrica, Sudamérica

con Norteamérica. Este curioso accidente geográfico le confiere a toda el área, incluso a sus focos continentales, un carácter de archipiélago, es decir, un conjunto discontinuo (¿de que?): condensaciones inestables, turbulencias, remolinos, racimos de burbujas, algas deshilachadas, galeones hundidos, ruidos de rompientes, peces voladores, graznidos de gaviotas, aguaceros, fosforescencias nocturnas, mareas y resacas, inciertos viajes de significación, en resumen, un campo de observación muy a tono con los objetivos del Caos. (Benitez Rojo, 1998, p. 15)

Al definir la zona geográfica que será objeto de su observación, Rojo diseña un Caribe amplio que se repite de forma particular en cada isla, en cada sector del continente americano, también entendido como parte de este meta-archipiélago. Según él, la empresa que históricamente fue responsable por la formación y por la existencia de este Gran Caribe fue la máquina de la *plantación*, responsable por el tráfico negrero y por el régimen esclavista que, durante siglos, dominó gran parte del continente americano. El análisis de los fenómenos históricos llevados a cabo en diferentes islas del Caribe, en el sur de Estados Unidos y en la costa brasileña, comprueba la tesis de la isla que se repite sin parar y cuyos resultados son comunes, pero siempre diferentes, debido a la presencia de la máquina de la *plantación*

[...] los Pueblos del Mar se repiten incesantemente diferenciándose entre sí, viajando juntos hacia el infinito. Ciertas dinámicas de su cultura también se repiten y navegan por los mares del tiempo sin llegar a parte alguna. Si hubiera que enumerarla en dos palabras, éstas serían: actuación y ritmo. (Benitez Rojo, 1998, p. 31)

La historia de la *plantación* del azúcar es, en gran parte, la historia del continente que se desarrolló de forma compleja y heterogénea, pero dejando en cada región la violencia de la esclavitud y el vigor de los ritmos y de la música que, por su permanencia y amplitud, se transformaron en uno de sus principales rasgos identitarios. Es decir, la presencia masiva del negro promovió una fuerte africanización de la cultura dentro de las diferencias notables de la región. Rojo percibe la continuidad cultural en los ritmos y en la musicalidad como rasgo común en toda la región. En otras palabras, la economía de la *plantación* y la presencia del negro como protagonista, crearon en el Caribe el ritmo y la música que, finalmente, se transformaron en rasgos que se repiten y ayudan a configurar una “cierta” unidad dentro de la extrema complejidad cultural de los pueblos de este espacio transculturado, atravesado por sincretismos y criollización, en donde el ritmo y la música son la amalgama que permite el entendimiento de esta gran cuenca cultural. La continuidad de este rasgo cultural común, independiente del origen colonial diferente ya había sido notada en el siglo XVII por el viajante francés P. Labat, en su libro *Nouveaux voyages aux isles de l’amérique 1693-1705*, citado por Rojo:

He viajado por todas partes de ese mar vuestro de los caribes, de Haití a Barbados, a Martinica y Guadalupe, y sé de lo que hablo.... Todos vosotros estáis juntos en el mismo bote, navegando en el mismo incierto mar... la nacionalidad y la raza no son importantes, apenas pequeñas y débiles etiquetas comparadas con el mensaje que el espíritu me trae; y ese es, el lugar y el predicamento que la Historia os ha impuesto... Lo vi primero en la danza.... El merengue en Haití, el beguine en Martinica, y hoy escucho, dentro de mi viejo oído, el eco de los calypsoes de Trinidad, Jamaica, St. Lucia, Antigua, Dominica y la legendaria Guyana.... No es accidental que el mar que separa vuestras tierras no establece diferencias en el ritmo de vuestros cuerpos. (Benitez Rojo, 1998, p. 53)

Los ritmos como matriz

Los planteos de Benítez Rojo traen elementos que se encuentran en la base de nuestra cultura marcada por la presencia de los negros y de su cultura por toda la América. De cada área y de cada región brotó un tipo de música y ritmo que tiene como rasgo común constituirse en voz contra la tiranía. El *spiritual* negro, entonado en las iglesias de América del norte, el *yazz*, el *blues*, la *samba*, el *son*, el tango, la rumba, la salsa, el merengue, la cumbia, prácticamente todas las expresiones musicales de América, están relacionadas con la música y el ritmo producido por los negros desde que, por primera vez, pusieron los pies en nuestro continente. Ya en los navíos negreros que los traían de África, los cánticos se constituían en propiedad simbólica que los esclavos traían para un mundo desconocido. Eran un elemento de la tierra natal de la cual habían sido arrancados, desarraigados, despojados de sus familias. Ya en el nuevo mundo, los negros daban nuevos moldes a su música, nutriéndose y dejándose influenciar por las diferentes características de las regiones en las cuales se iban estableciendo. El toque de los tambores y de los tabaques fue una forma de expresión y, a la vez, matriz cultural que trajeron de las áreas de donde fueron capturados.

Con los distintos procesos de *transculturación* y a lo largo del proceso histórico, la música acabó por convertirse en uno de los principales vectores de la nueva identidad mestiza y, muchas veces, esa misma música, surgida en las *senzalas*, caseríos de los negros y en los campos de trabajo, terminaron por convertirse en un proyecto de identidad nacional. En la modernidad, algunas de esas regiones siguen dependientes de la exportación del azúcar y del alcohol y, sin embargo, tienen la música como uno de sus principales artículos en la pauta de exportación comercial.

Con respecto a las construcciones identitarias, se puede pensar en la importancia del *reggae* para la sociedad jamaicana, del *blues* para los negros del sur de Estados Unidos, la salsa para las islas caribeñas, el *son* para Cuba, la *samba* para Brasil. Todos ritmos transculturados de una base que está calcada en la percusión, en los tabaques y tambores ancestrales que dominaban los ingenios de las

plantaciones del período colonial. La literatura del Caribe, sin lugar a dudas, ha regalado al mundo importantes contribuciones, pero es en la heterogénea producción musical de los países caribeños donde hoy se encuentran los más vigorosos productos que la industria de bienes culturales coloca en el mercado, productos consumidos por ciudadanos no sólo de esta región, sino que se trata de verdaderos productos globalizados.

A partir de esta perspectiva, que entiende el ritmo, la música y el baile como fuerzas centrífugas que proporcionan alguna unidad al meta-archipiélago, sobre todo por el indeleble rasgo de la presencia del negro en las etnias locales, nos aproximamos a la canción *Haití*, de Caetano Veloso, y llevar así a Bahía y a Brasil el Caribe dibujado por el autor cubano. Caribe no es una nación, no es un estado, carece de un centro, de una unidad lingüística y territorial; Caribe es resultado de la violencia colonial, pero paradójicamente tiene la música como principal protagonista de su vigor cultural. En ese sentido, nos acercamos a la música de Caetano Veloso para hacerla dialogar con *La isla que se repite* de Benítez Rojo, pues entendemos que entre ellas hay una serie de mecanismos de significación que pueden ser confrontados y puestos en comparación.

Soy loco por ti América

Caetano Veloso, uno de los más importantes cantantes y compositores de la música popular brasileña, tiene la peculiaridad de ser un intelectual interesado por asuntos de Brasil como los problemas de identidad, o las características del ser brasileño. Lector de la tradición ensayística que retorna a las ideas de Gilberto Freyre y Sergio Buarque de Holanda, Caetano siente, piensa, reflexiona e interpreta su país en sus canciones, en sus libros y también en innumerables entrevistas y reportajes, en los cuales el artista muestra su interés y opiniones por los planteos que preparan la historia, la cultura, la vida política y cotidiana del país. En el marco de la onda mundial de revueltas protagonizadas por la juventud en los años 60, las preocupaciones por la “brasileñidad” convirtieron a Caetano en uno de los líderes del movimiento *tropicalista* que predominó en la música y en la cultura brasileña, al final de esa década. El *tropicalismo* hizo un nuevo descubrimiento de Brasil y, antropofágicamente, repitiendo el gesto de Oswald de Andrade y de los vanguardistas del 22, deglutió influencias extranjeras como el *rock* y la guitarra eléctrica, entrelazándolas con lo que existía de más brasileño en la música nacional y reescribir la historia de la música popular brasileña.

La búsqueda de lo “auténtico nacional”, tal como Gilberto Freyre lo plantea, pasa por el mestizaje de voces disonantes que configuran la nación. La antigua idea de usar lo que es auténticamente nacional y no copiar las influencias que vienen de fuera encuentra en el *tropicalismo su revés del revés*, como cuenta Caetano:

[...] con respecto a la idea que se hacía que fuésemos traidores de un posible nacionalismo, en verdad, el tropicalismo tenía esencialmente una actitud radicalmente nacionalista... inmensamente ambicioso, y que no murió del todo. Era un nacionalismo de tomar posesión de todo y pasar a tener fuerza en nuestras manos, una actitud de país que estaba convirtiéndose en sujeto de la historia del mundo y que quería ser un sujeto diferente, original. Yo, todavía quiero eso. (Veloso Apud Maras, 1997, P.3)

Tal como el “ajiacó cultural” definido por Ortiz, la *tropicalia* en los años 60 representó una fuerte tendencia de la música brasileña en querer tomar parte del banquete cultural del mundo occidental, sin despojarse de las características y de la tradición cultural propias. El caldo cultural del *tropicalismo* retomaba toda una línea de pensamiento producido en Brasil, y sobre Brasil, que rescataba no sólo a los escritores modernistas, sino también la tradición crítica fundada por figuras como Freyre, Buarque de Holanda y Darcy Ribeiro. En el “melting pot” *tropicalista* cabían los Beatles, la guitarra de Jimmy Hendrix, ídolos del pasado como Vicente Celestino, carnaval, *rock and roll*, samba, *bumba meu boi* (fiesta folklórica brasileña), etc. Plástica y performática, la *tropicalia* también rescataba la faz latinoamericana de Brasil con canciones como *Soy loco por ti, América*. Repitiendo la idea del continente visto como meta-archipiélago, generoso y abarcador, en esta canción por primera vez los brasileños se miraron como latinoamericanos:

Soy loco por ti América, yo voy a traer una mujer
 playera.
 Que su nombre sea Martí, que su nombre sea Martí.
 Soy loco por ti de amores, tengo como colores la espuma blanca de Latinoamericana, y el cielo como bandera...
 Como se chama a amante, desse país sem nome, esse tango, esse rancho, esse povo, dizei-me, arde o fogo de conhecê-la.... (como se llama la amante de ese país sin nombre, ese tango, ese rancho, ese pueblo, dime, arde el fuego de conocerla...)

Con un ritmo fácilmente identificable como caribeño, haciendo uso de dos lenguas, el portugués y el español, la canción se construye bajo el signo del amor utópico y canta a un Brasil que forma parte de América Latina. El amor a América es extensivo a una mujer playera cuyo nombre sea Martí. La presencia de José Martí señala la postura que pretende establecer un vínculo con Cuba, como símbolo de América Latina, pos-revolución cubana, tiempos en que Brasil vivía bajo una dictadura militar y no tenía siquiera relaciones diplomáticas con la isla. O sea, Cuba estaba lejos de Brasil, de la cultura brasileña aunque muy cerca en sus raíces culturales comunes.

La letra de Caetano, Gilberto Gil y Capinan se vincula con Cuba, con el discurso latinoamericanista construido por la revolución cubana y, reiterando ese discurso,

vincula Brasil a América Latina, construyendo puentes y diálogos entre las dos partes del continente. Conexiones que son lanzadas a través de la incorporación del mito de Martí que, con *Nuestra América*, siempre ha impulsado la creación de discursos y desarrollado imaginarios sobre América Latina. El uso indistinto de las dos lenguas, de los amores y de los colores de la alegría, de la blancura de la espuma que baña nuestras playas, de los ritmos del tango y del rancho, dos géneros musicales, reitera la mezcla y refuerza las inúmeras conexiones que la canción va proponiendo a lo largo de su extensa letra:

Soy loco por ti, América, soy loco por ti amores
El nombre del hombre muerto ya no se puede decirlo
¿quién sabe?
El nombre del hombre muerto antes que a definitiva noite se espalhe em
Latinoamérica.
El nombre del hombre es pueblo, el nombre del hombre es pueblo.

El movimiento de identificación con Cuba crece y la figura del Che Guevara es convocada como agente de esa identificación. *El nombre del hombre muerto que se llama pueblo* remite al mítico guerrillero con toda la carga simbólica que envuelve su nombre y el mito construido alrededor de su figura, sobre todo en la década de los 60, época en que todo el continente vivía bajo el sueño del socialismo cubano.

Espero o amanhã que cante, el nombre del hombre muerto
Não sejam palavras tristes, soy loco por ti amores
Um poema ainda existe, com palmeiras, com trincheiras, canções de guerra,
quem sabe canções de mar,
ai hasta te comover, aí , hasta te comover
(espero el futuro que cante, el nombre del hombre muerto
no sean palabras tristes, soy loco por ti amores
un poema todavía existe, con palmeras, con trincheras, canciones de guerra,
quién sabe canciones de mar,
ay, hasta conmovertete , ay, hasta conmovertete.)

Los juegos de identificación con personajes y mitos que pueblan el imaginario de América Latina en este trecho de la canción aparecen mezclados: en un mismo verso se encuentran la presencia de las palmeras, en clara alusión al poema *Canción del exilio* del poeta Gonçalves Dias. Las palmeras, símbolo de Brasil en la pluma del poeta romántico, se convierten en metáfora del Brasil del *tropicalismo* y se presentan lado a lado con las *canciones de guerra*, evocando el sueño de las guerrillas que deberían diseminarse por todo el continente. El escenario utópico se completa con la permanente presencia del mar. La última estrofa evoca a la vez elementos dispares. Coexisten la fragilidad de la juventud con sus proyectos utópicos y la seguridad de la muerte, que puede tomar diferentes formas: grotesca,

de susto, heroica, de bala, degradante, de vicio, pero la certeza de la muerte es ablandada, aliviada por la presencia de la mujer, que tanto puede ser campesina como guerrillera:

Soy loco por ti América, soy loco por ti amores
 Estou aqui de passagem, sei adiante que algum dia vou morrer de susto, de bala
 ou vicio...
 Num precipício de luzes, entre saudades, soluços, eu vou morrer de braços nos
 braços de uma mulher, nos braços de uma mulher
 Mais apaixonado ainda, dentro dos braços da camponesa, guerrilheira, ma-
 nequim, ai de mim, nos braços de quem me queira.
 (Estoy aquí de pasaje, sé más adelante que un día voy a morir de susto, de bala
 o vicio...
 En un precipicio de luces, entre añoranzas, sollozos, voy a morir de bruces.
 En los brazos de una mujer, en los brazos de una mujer, más enamorado toda-
 vía, de los brazos dentro de la campesina, guerrillera, maniquí, ay de mí, en los
 brazos de quien me quiera).

La canción, compuesta en 1967, se convirtió en símbolo de una época y de una postura política en el momento en que América latina y el Caribe parecían estar muy distantes de Brasil, de su cultura y de su vida cotidiana, inmersa en la dictadura que gobernaba el país. Al entonar la canción, Caetano Veloso escenificó un gesto de esperanza y de apertura en relación a una fracción de nuestra identidad que en ese momento se encontraba silenciada. Esta mirada a *Soy loco por ti, América*, a sus puentes, conexiones y diálogos con América latina, sirve como introducción a la lectura que queremos construir a partir de la canción *Haiti*, en cotejo con *La isla que se repite*.

Haiti es aquí

Aunque aparezca en el disco *Tropicala II*, de Caetano Veloso y de Gilberto Gil, quizás los dos artistas más representativos del movimiento *tropicalista* de los años 60, este nuevo disco propone un balance del movimiento 40 años después, en el cual se percibe un enorme cambio de paradigmas asociados a los diferentes momentos históricos en los cuales fueron producidos. Escrita más de 40 años después de *Soy loco por ti, América, Haití* ya no es un himno utópico por la integración latinoamericana, tampoco por la identificación de Brasil con el resto del continente. Al contrario, la canción es una fuerte denuncia de las contradicciones y violencias presentes en la vida cotidiana de la nación.

La letra es casi hablada, y las palabras, bien pronunciadas, van acompañadas por tres acordes que se repiten y remiten a la sonoridad del *rap*. Como se sabe, este género musical, de origen norteamericano, surgió en la periferia de las grandes ciudades, en áreas habitadas por jóvenes desempleados, negros y pobres. El *rap*

y la cultura *hip-hop* se constituyen como el más reciente movimiento de expresión de la cultura musical negra norteamericana, y por donde pasa encuentra su peculiaridad local, relacionada con los problemas de cada región, aunque nunca se aleje de su carácter original de melodías con largas letras casi habladas que envuelven canciones de denuncia y protesta. Caetano se adueñó de la melodía del *rap* y escribió una poesía cantada que ejemplifica el movimiento señalado por Benítez Rojo al describir teóricamente el Caribe, el movimiento cultural de las islas que se repiten, cada vez de forma distinta. De este modo, Caetano nos aproxima a un país con una realidad caótica y violenta, al encontrar en Brasil características que repiten aquellas del Haití caribeño, a partir del elemento que se repite sin cesar: los resquicios dejados por la *plantación* que se reproducen en las nuevas formas de esclavitud presentes en las relaciones sociales de la Modernidad.

El poema expresa la violencia, el racismo, la desigualdad, elementos que no terminaron con el fin de la esclavitud y que son resultado de otro momento histórico y otro tipo de relación social, que todavía es desequilibrada e injusta, y en la cual la marginalidad está asociada a los negros, pero no sólo a ellos sino también a los pobres en general:

Quando você for convidado
pra subir no adro
da Fundação Casa de Jorge Amado
Pra ver do alto a fila de soldados,
quase todos pretos
Dando porrada na nuca
de malandros pretos
de ladrões mulatos
e outros quase brancos
tratados como pretos
Só pra mostrar aos outros
quase pretos
(E são quase todos pretos),
e aos quase brancos,
pobres como pretos
como é que pretos,
pobres e mulatos,
e quase brancos, quase pretos
de tão pobres são tratados.

Cuando seas invitado
a subir al adro
de la Fundación Casa de Jorge Amado
para ver desde lo alto la hilera de soldados,
casi todos negros
dando golpes en la nuca
de pillos negros
de ladrones mulatos
y otros casi blancos
tratados como negros
Sólo para mostrarles a los otros
casi negros
(y son casi todos negros)
y a los casi blancos,
pobres como negros
como es que negros,
pobres y mulatos
y casi blancos casi negros
de tan pobres son tratados.

Las formas sociales que siempre excluyeron a los negros ahora excluyen a todos, independientemente de la etnia, y el elemento que señala la diferencia es la posición social. El poema narrativo tiene como escenario la plazoleta del *Pelourinho*, lugar en la ciudad de Salvador, Bahía, donde los negros eran castigados en el

tiempo de la esclavitud, hoy transformada en plaza pública, local privilegiado de la ciudad que lleva el nombre del emblemático escritor Jorge Amado. El lugar es escenario donde se escenifican las actividades de la vida social, donde se mezclan todos los estratos de la sociedad. Diferentes tipos de personas, soldados, niños uniformados, blancos, negros, los casi blancos, los casi negros, es decir, toda la variedad de colores resultante del mestizaje brasileño, todos pobres y maltratados. “La canción revela la contradicción explícita del país, con la misma violencia con que sirve de mote” (Marras, 1997, p.7). El autor denuncia la violencia que será la matriz y eje sobre lo cual se monta el paralelo con la isla caribeña, *Haití es aquí*, e inmediatamente la rechaza, *Haití no es aquí*. El imperativo del verbo, *piensa en Haití, reza por Haití*, trae la advertencia o alerta para una nación que oscila entre la total falta de respeto hacia los ciudadanos: *no, nada importa, nadie es ciudadano* y su contrario, el país como promesa, la gran épica de *un pueblo en formación, nos atrae, nos deslumbra, nos estimula*. El batuque, marca de la cultura negra, señala el ritmo de la canción, de la poesía y de la música de Bahía, y por extensión la brasileña, que mantiene la permanente tensión, tan presente en la letra de la canción como en la sociedad:

E não importa se olhos do mundo inteiro
possam estar por um momento voltados
para o largo
onde os escravos eram castigados,
e hoje um batuque, um batuque com a
pureza de meninos uniformizados
de escola secundária em dia de parada
e a grandeza épica de um povo em
formação nos atrai, nos deslumbra e
estimula.
Não importa nada
nem o traço do sobrado, nem a lente do
Fantástico,
nem o disco de Paul Simon
ninguém,
ninguém é cidadão .
Se você for ver a festa do Pelô
e se você não for
Pense no Haiti
Reze pelo Haiti

Y no importa si ojos del mundo entero
puedan estar por un momento en dirección
a la plazoleta
donde los esclavos eran castigados
y hoy un batuque, un batuque con la
pureza de niños uniformizados
de escuela secundaria en día de desfile
y la gran épica de un pueblo en
formación nos atrae, nos deslumbra y
estimula.
No importa nada
ni el rasgo del desván, ni la lente del
Fantástico,
ni el disco de Paul Simon
nadie
nadie es ciudadano
si vas a ver la fiesta del pelô
y si no vas
piensa en Haiti
reza por Haití.

La denuncia es la de país corrupto, con diputados en pánico, también corruptos y mal disimulados, de un país con planes de educación fáciles, de la iglesia en contra la liberación del aborto, de la falta de respeto a las leyes de tránsito, de la

desigualdad social, de la falta de educación y civilidad de un mendigo meando en las calles de la ciudad:

O Haiti é aqui
O Haiti não é aqui
E na TV se você vir um deputado em pânico
mal dissimulado
diante de qualquer, mas qualquer mesmo
qualquer, qualquer
plano de educação
que pareça fácil
que pareça fácil e rápido
e vá representar uma ameaça de
democratização
do ensino de primeiro grau
E se esse mesmo deputado defender a
adoção da pena capital
E o venerável cardeal disser que vê tanto
espírito no feto
e nenhum no marginal
E se, ao furar o sinal, o velho sinal
vermelho habitual
notar um homem mijando na esquina da
rua sobre um saco brilhante de lixo
do Leblon

Haití es aquí
Haití no es aquí
Y en la tele si ves un diputado en pánico
mal disimulado
delante de cualquier, pero realmente cualquier,
cualquier, cualquier
plan de educación
que parezca fácil
que parezca fácil y rápido
y que va a representar, de algún modo, una
amenaza de democratización
de la enseñanza primaria
Y si ese mismo diputado defiende
la adopción de la pena capital
y si el venerable capo dice que ve tanto
espíritu en el feto
y ninguno en el marginal
y si, al pasar el semáforo, la vieja luz
roja habitual
notar un hombre meando en la esquina de
la calle sobre un tacho brillante de basura
de Leblon.

El cúmulo de violencia está en la denuncia de la masacre de la cárcel de Carindirú, en São Paulo, en 1992, donde 111 presos fueron muertos por la policía. Negros, o casi negros, no importa, todos estaban presos y se encontraban en los últimos peldaños de la escala en una sociedad injusta, racista e hipócrita. También la ironía que trae Haití para Brasil, que denuncia el racismo y las desigualdades sociales, pone a Cuba en el escenario, a causa del embargo, y presenta una injusticia más como tantas que son denunciadas en la canción, que se configura como un espacio de reflexión sobre el momento actual. La poesía se cierra con la reiteración de la contradicción que atraviesa toda la canción: *Haití es aquí, Haití no es aquí*

E quando ouvir o silêncio sorridente de São Paulo diante da chacina 111 presos indefesos mas presos são quase todos pretos ou quase pretos ou quase brancos quase pretos de tão pobres e pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos. E quando você for dar uma volta no Caribe e quando for trepar sem camisinha e apresentar sua participação inteligente no bloqueio a Cuba Pense no Haiti Reze pelo Haiti O Haiti é aqui O Haiti não é aqui	Y cuando oigas el silencio sonriente de San Pablo delante de la matanza 111 presos indefensos pero presos son casi todos negros o casi negros o casi blancos casi negros de tan pobres y pobres son como podridos y todos saben cómo se tratan los negros. Y cuando vayas a dar una vuelta en el Caribe y cuando vayas a coger sin preservativos y presentar su participación inteligente en el bloqueo a Cuba piensa en Haití reza por Haití Haití es aquí Haití no es aquí
---	--

Para concluir nuestra propuesta y anudar las puntas que fueron construyéndose a lo largo de estas páginas, proponemos que el ensayo de Benítez Rojo se propone leer el Caribe como una gran región en América, rica en diversidad, multicultural, multiétnica, plurilingüística, que se extiende más allá del archipiélago de islas que conocemos como el Caribe, incorporando el noreste de Brasil y el sur de Estados Unidos; la marca que le da unidad y sentido a este gran meta-archipiélago es la herencia histórica del sistema de *plantación*, esa eficiente y poderosa máquina que, independientemente de las naciones coloniales que correspondían, implantó un sistema económico y un estado esclavista en toda la región. Tanto en Haití como en Brasil, el elemento que da cuerpo y una “cierta unidad” a este mosaico de diversidad es el pasado común, construido a partir de engranajes de la máquina de la *plantación*. Al aproximar la música de Caetano Veloso al texto de Benítez Rojo, entendemos que la canción hace el mismo movimiento de denuncia de una sociedad racista y desigual que se repite en distintos lugares. La canción puede ser leída, así, dentro del cuadro teórico dibujado por el ensayista cubano, como ejemplo admirable de este Caribe en que podemos ver Brasil, a partir de la fuerte presencia del negro, de la permanente tensión originada por los prejuicios, por el racismo y, fundamentalmente, en función de la importancia de los ritmos y de la corporeidad que la música adquiere en nuestra cultura.

Referencias

- Benitez Rojo, Antonio (1998) *LA isla que se repite*. Barcelona: Casiopea, 1998.
- Boré, Sergio. (S.F) A música negra nas Américas. <http://www.mamaterra.dc/> A musica negra nas Américas. Doc. Consultado em 10/10/2008.
- Diaz Quiñones, Arcádio (2007) Caribe y exílio em La isla que se repite de Antonio Benitez Rojo. *Orbis tertius, Revista de teoria e crítica literária*, XII (13)
- Hall, Stuart. (2001) *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- Marras, Stélio. (2008) Caetano Veloso. Pensador do Brasil. <http://www.antropologia.com.br/tripo/sextafeira/pdf/num2/caetano.pdf>
- Consultado em 18/10/2008.
- Pizarro, Ana(org) (2002) *El archipiélago de fronteras externas*. Santiago : Editorial Universidad de Santiago.
- Veloso, Caetano. <http://www.caetanoveloso.com.br/>. Consultado em 23/10/2008.