

Desafiando el código literario: Calipso y novela

Arnaldo E. Valero

Instituto de Investigaciones Literarias

“Gonzalo Picón Fenbres”

arnval@ula.ve

Resumen

Tal vez no exista escenario ciudadano más alejado de eso que Ángel Rama denominara la *Ciudad Letrada* que el barrio o arrabal. De ahí que ciertas propuestas literarias concebidas a partir de algunos de los elementos emblemáticos de esas zonas del margen, como sus manifestaciones musicales, resulten particularmente inquietantes para quienes andan en busca de textos canónicos, pero altamente sugerentes para quienes prefieren plantear desafíos a la institución literatura. En este artículo será abordada la presencia y las dimensiones que el calipso y el barrio adquieren y despliegan en la novela *The Dragon Can't Dance* de Earl Lovelace, al tiempo que se procurará señalar sus vínculos y conexiones con la cultura popular de Trinidad y con la tradición literaria del Caribe de expresión inglesa. Uno de los aspectos que nos ayudará a comprender la mencionada novela será la idea de la *biblioteca invisible*, es decir, del conocimiento organizado y transmitido a través de la palabra y la memoria que se repite a lo largo de todo el Caribe y que en Trinidad tiene como expresión emblemática al calipso, especialmente el cultivado por los legendarios Lord Invader y Mighty Sparrow.

Palabras clave: Novelística del Caribe anglófono, Earl Lovelace.

Abstract

The urban space most removed from the educated classes of society is perhaps the slums or shanty towns. This is why certain literary theories based on some emblematic elements of those spaces, as for example, their musical expressions, turn out to be particularly disquieting for those who seek canonical texts, but on the other hand, highly promising for those who defy the literary establishment. In this article, we propose to explore the presence and dimensions which the calypso and slum acquire and which proliferate in Earl Lovelace's *The Dragon Cant Dance*. We will also attempt to examine the links and connections they have with the popular culture of Trinidad and with the literary tradition of the English speaking Caribbean. One aspect which will help us to understand Lovelace's novel is the idea of the invisible library, that is, that body of knowledge which is garnered and transmitted by the spoken word and through the people's memory and which is widespread throughout the Caribbean. In Trinidad, this knowledge is emblematically expressed in the calypso, especially the calypsos of the legendary Lord Invader and The Mighty Sparrow.

Key words: Anglo Caribbean novel, Earl Lovelace.

Up on the hill with Carnival coming, radios go on full blast, trembling these shacks, booming out calypsos, the songs that announce in this season the new rhythms for people to walk in, rhythms that climb over the red dirt and stone, break-away rhythms that laugh through the groans of these sights, these smells, that swim through the bones of these enduring people so that they shout: Life! They cry: Hurrah! They drink a rum and say: Fuck it! They walk with a rail hot beauty between the garbage and dog shit, proclaiming life, exulting in the bare bones of their person and their skin.

Earl Lovelace *The Dragon Can't Dance*

En 1982 Ángel Rama publicó *Transculturación narrativa en América Latina*, texto en el que propone una renovación del concepto de literatura a partir de las peculiaridades culturales desarrolladas en el interior de nuestro continente, no a partir del estudio de lo que tradicionalmente ha sido considerado como *obra literaria*. Para conseguir su propósito el crítico uruguayo señaló la necesidad de guardar distancia con la “ciudad letrada”, es decir, con ese bastión de la cultura occidental que desde el periodo colonial ha mantenido la conducción intelectual y artística, ha instrumentado el sistema educativo y ha establecido el Parnaso de acuerdo a sus valores culturales. Hace siglos, afirma Rama, la ciudad letrada¹ “se apropió del ejercicio de la literatura e impuso las normas que la definían y, por lo tanto, fijó quiénes podían practicarla” (Rama, 1987: 65); asimismo, logró “persuadirnos” con la idea de que la escritura es el logro cultural más importante en la historia de la humanidad.

Ante semejante situación, el autor de la *Transculturación narrativa* propuso entender a América Latina como una acumulación cultural capaz de proveer no sólo de “materia prima”, es decir, temas, asuntos y personajes, sino de una visión del mundo, una lengua y una técnica particular de producción literaria. Además, sugería prestar atención a esas culturas regionales que pudieron desarrollarse al margen de los patrones aristocráticos de la ciudad letrada. Desde esta perspectiva, el antropólogo pasaría a ser una figura emblemática

puesto que su labor ha hecho posible formarse una idea positiva de la herencia cultural de las sociedades arcaicas. Sin embargo,

El monumental corpus de mitos y leyendas recogido por los antropólogos prácticamente no ha rozado a la literatura, ni ha provocado el interés de los estudiosos contemporáneos, ni aun de aquellos que vienen proponiendo una renovación del concepto de literatura pero siguen estudiando las que tradicionalmente se han llamado obras literarias, según la pauta cultista de esta indesarraigable “ciudad letrada” que rige al continente desde los albores de la colonización hasta hoy [Rama, 1987: 89].

Paradójicamente, a juicio del crítico uruguayo, en los casos en que la escritura ha hecho de vehículo de los signos de las comunidades arcaicas, éstos han experimentado un *atroz empobrecimiento*, siendo que los signos gráficos carecen de voz y de piel, mientras que

La transmisión de los mitos de la creación y los mitos explicativos de la realidad ambiente, se ejercía (...) a través de (...) fiestas colectivas (...) a las que se asistía con pinturas ceremoniales, instrumentos músicos, atuendos especiales, donde se cumplía con un prefijado ritual, se bebía, se danzaba y se recitaban los mitos con participación de (...) los ancianos de la tribu, intensificándose ese clima comunitario por el uso de drogas (...). Es esta comunidad orgánica que religa a una colectividad, alcanzando una participación espiritual, física, social, que maneja la pluralidad de energías emocionales y racionales de los seres humanos, la que ahora resulta sustituida por un hombre que ya no habla a otro sino que escribe y escribe solitariamente con su lápiz y papel, ambicionando que otros hombres lejanos e igualmente solos lo lean y procuren reconstruir con su imaginación los complejos códigos que se ponían en ejecución en las fiestas comunitarias. El atroz empobrecimiento que implica la escritura, los principios de la gramatología con su sistema de signos gráficos despojados de voz y de piel, se testimonia en este salto que ha hecho ingresar a un indio a los sistemas culturales modernos [Rama, 1987: 86-87].

En esencia, a partir del potencial epistemológico que ofrece la noción de transculturación, Ángel Rama invierte el signo de la ecuación positivista civilización-barbarie y propone una renovación del concepto de literatura en el que las zonas rurales dejan de ser vistas como escenarios de atraso cultural para, a partir del despliegue de sus potencialidades, ofrecer una tradición que modele formas artísticas independientes, originales y representativas de la realidad continental. Con todo, hay que admitir que el punto de vista del crítico uruguayo es rousseauiano, es decir, está marcado profundamente por la idea del “noble salvaje americano”, de ahí que considere que el gran narrador de la transculturación sea José María Arguedas y que *las comunidades enclaustradas de sus ricas regiones* sean las únicas capaces de proporcionar los materiales necesarios para una alta invención artística, es decir, serían las únicas con la posibilidad de ofrecer al escritor técnicas y estructuraciones artísticas capaces de traducir el imaginario elaborado a lo largo de siglos por los pueblos latinoamericanos.

Sin embargo, en algunos pasajes, el autor de *Transculturación narrativa en América Latina* logra desprenderse de su perspectiva rousseauiana y llega a realizar afirmaciones absolutamente extraordinarias, estimulantes y provocadoras, como la siguiente:

El crecimiento de las ciudades y [ciertas] conmociones sociales [como la Emancipación, la Revolución mexicana, la violencia inmigratoria en el sur, la masiva emigración rural a las ciudades], aumentaron vertiginosamente los estatutos dominados y balancearon la acción homogeneizadora de la “ciudad letrada” sobre la sociedad intramuros: la expansión del teatro criollo en las ciudades del cono sur a fines del XIX o de la novela de la revolución en las ciudades mexicanas al filo de los años treinta de este siglo, señalan un desafío a las normas con que estaba fijado el código literario; como más recientemente la adscripción a la literatura de las canciones de la *mezzo-música* (tangos, boleros) por sectores ya urbanizados [Rama, 1987: 64-65].

Como puede apreciarse, en este pasaje, el autor de *Transculturación narrativa* no está apostando propiamente por lo

indígena sino por algo distinto: lo popular, particularmente por la cultura del arrabal y, de manera muy especial, por algunas de sus expresiones musicales, como el tango y el bolero, aunque le ponga la ostentosa etiqueta de “mezzo-música”.²

A lo largo de ese hito de la crítica y la historiografía literaria latinoamericana, Rama entiende la transculturación como una especie de creatividad de corte nacional que resiste ante los embates modernizadores externos; lo opuesto, es decir, la producción de un Borges, es catalogada como expresión de “cosmopolitismo pueril”. Con todo, lo interesante del pasaje que acabamos de citar es que el tango y el bolero no parecen ser precisamente elaboraciones de sujetos empeñados en protagonizar actos de resistencia cultural contra las arremetidas aculturadoras extranjeras, pero que sí estaban en indiscutible sintonía con el arrabal y sus gustos musicales. Por consiguiente, en esas líneas se está haciendo referencia implícita a dos elementos que no sólo han desempeñado un papel estelarísimo en unas cuantas novelas hispanoamericanas de la segunda mitad del siglo XX, sino en una de las novelas más extraordinarias del Caribe de expresión inglesa: *The Dragon Can't Dance* (1979), del escritor trinitario Earl Lovelace.³ Sólo que en el caso que acabamos de mencionar la forma musical profundamente elaborada por la masa que propicia el quehacer total del discurso es el calipso, no el tango, ni el bolero. Seguidamente, abordaremos la presencia y las dimensiones que el calipso y el barrio adquieren y despliegan en *The Dragon*, al tiempo que procuraremos señalar sus vínculos y conexiones con la cultura popular de Trinidad y con la tradición literaria del Caribe de expresión inglesa.

1. La biblioteca invisible

En “*Jamaica Philosophy*”, uno de sus programas para la serie de radio *Aunty Roachy Seh*, la célebre poeta jamaicana Louise Bennett llegó a afirmar que toda la sabiduría y la filosofía de su pueblo están recogidas en los refranes:

El diccionario dice que “filosofía” significa “los principios generales que rigen pensamientos y conducta” (...) Los

viejos proverbios jamaicanos contienen principios que rigen conductas y pensamientos, modos y principios, tal y como dice el diccionario [cuando define la palabra filosofía] (1993: 7-8).

Todos sabemos que Louise Bennet fue una gran *performer*, es decir, una maestra del ritmo y del conocimiento narrativo, “ese discurso que explica el mundo según la modalidad Pueblo del Mar, [esa] forma de conocimiento propia de las sociedades no desarrolladas en el sentido epistemológico, teórico, tecnológico, industrial, imperialista, etc.” [Benítez Rojo, 1998: 202-201]. Como *performer*, Miss Lou tenía absoluta conciencia de cómo los proverbios, los refranes y las canciones populares, incluidas las cantadas en los juegos infantiles, constituían una especie de biblioteca invisible, es decir, de conocimiento organizado y transmitido a través de la palabra articulada oralmente y la memoria. Esta biblioteca invisible se repite a lo largo de todo el Caribe. Y se repite de manera diferente. En el caso de Trinidad, una de las formas mejor logradas de esa biblioteca invisible es el calipso, de ahí que desde hace décadas esta expresión musical haya desempeñado un papel extraordinario en la narrativa de esa isla, como lo constata una simple ojedada a *Miguel Street* (1959), la primera novela del Premio Nobel de Literatura Vidia Naipaul. Para los habitantes del barrio en el que creciera el narrador, las canciones de calipso son como los hexagramas del *I-Ching*; desde su humilde perspectiva, no hay avatar humano que resulte desconocido para los calipsoneros, sumos sacerdotes del ritmo y del conocimiento narrativo. De ahí que a lo largo de sus páginas nos consigamos con pasajes como este:

Al principio, Nathaniel intentaba demostrarnos que sabía mantener a Laura a raya. Insinuaba que le pegaba.

-A las mujeres les gusta una buena dosis de golpes, ya lo sabéis. Ya lo dice el calipso:

Dales de vez en cuando, atízalas alguna vez, ennegréceles un ojo, despelléjales las espinillas, y te amarán para siempre.

Eso es el evangelio con las mujeres [Naipaul, 1981: 112-113].

Y si hacemos mención a *Miguel Street* es porque todo en ella anuncia la llegada de *The Dragon Can't Dance*, una novela que de tanto abreviar en la cultura popular de Trinidad y Tobago pasará a ser

una obra a mitad de camino entre la cultura del libro y la biblioteca invisible, entre la escritura y la música popular, entre la *ratio* moderna y la cultura caribeña, entre el *logos* y el ritmo. No ha sido por simple ocio académico que el escritor nigeriano Funso Aiyejina haya optado por sugerir una nueva categoría para catalogarla genéricamente: *Novelypso*, es decir: novela+calypso.⁴

Si en *Miguel Street* el calipso ofrece los elementos para la elaboración de sentencias, de máximas populares, en *The Dragon Can't Dance* esta manifestación de la biblioteca invisible despliega todo su potencial hasta concederle al escritor su esencia más profunda: el ritmo, como puede verse desde el mismísimo prólogo:

Los niños también bailan, cuando regresan de la escuela, en la tarde caliente, cuando el sol ha cocinado bien el excremento de los perros, de manera que sus vapores se elevan como el incienso propio de estas calles. Bailan, dando saltos, cantando calipsos cuyas letras ya saben de corazón, golpeando la cola de sus faldas contra el viento, moviendo sus cinturas, riendo; su risa se dispersa como conchas de mar en la dura carne del cerro. ¡Bailen! Hay baile en el Calipso. ¡Bailen! Si la letra lamenta la muerte de un vecino, la música insiste en que bailes; si canta los problemas de un hermano, la música dice baila. ¡Baila hasta que te duela! ¡Baila! ¡Si estás llegando al infierno, baila, y al gobierno no le importa, baila! Tu mujer te ha quitado tu dinero y se escapa con otro hombre, baila. ¡Baila! ¡Baila! ¡Baila! Es en el baile que esquivas la maldad. El baile es un canto que detiene el poder del demonio. ¡Baila! ¡Baila! ¡Baila! El Carnaval trae este baile hasta cada grieta de este cerro [Lovelace, 1998: 5-6.⁵]

Este solo pasaje bastaría para advertir que, a diferencia de lo que ocurre con tantas obras que han sido rescatadas y ponderadas en virtud del vínculo que exhiben con la música popular, *The Dragon Can't Dance* no es un texto en el cual el calipso y su máximo exponente han sido tomados para salpimentar el plano diegético con algo de color local. Nada que ver. El calipso no está ahí para que sus letras sean transcritas, ni el calipsonero ha sido incorporado para ser envuelto en un aura de héroe popular. Esos dos emblemáticos elementos de la cultura popular trinitobaguense han sido tomados por el autor para que impregnen de

ritmo caribeño el quehacer total del discurso. A fin de cuentas, como sostiene el autor de *La isla que se repite* (1989), “el performace caribeño (...) prefiere la creación popular a la idea de obra de arte consagrada por la tradición occidental” (Benítez Rojo, 1998: 393).

En este sentido, cabe destacar que en su clásico estudio *Oralidad y escritura* (1982) el jesuita estadounidense Walter Jackson Ong señalaba que una de las características de las comunidades de oralidad primaria es que sus formas discursivas más emblemáticas obedecen a pautas equilibradas e intensamente rítmicas. Hay pasajes enteros de la novela de Lovelace regidos por este principio, de ahí que el fragmento previamente citado haya sido ejecutado por Funso Aiyejima de la siguiente manera:

SOLO: Ellos bailan, dando saltos, cantando calipsos cuyas
letras ya saben de corazón, golpeando la cola de sus
faldas contra el viento, moviendo sus cinturas, riendo;
su risa se dispersa como conchas de mar en la dura
carne del cerro.

CORO: ¡Bailen!

SOLO: ¡Hay baile en el Calipso!

CORO: ¡Bailen!

SOLO: Si la letra lamenta la muerte de un vecino, la música
insiste en que

CORO: bailes;

SOLO: si canta los problemas de un hermano, la música
dice

CORO: baila.

SOLO: ¡Baila hasta que te duela!

CORO: ¡Baila!

SOLO: ¡Si estás llegando al infierno!

CORO: ¡Baila!

SOLO: y al gobierno no le importa

CORO: ¡baila!

SOLO: Tu mujer te ha quitado tu dinero y se escapa con otro
hombre

CORO: baila.

SOLO: ¡Baila!

CORO: ¡Baila!

SOLO: ¡Baila! Es en el baile que esquivas la maldad. El baile es un canto que detiene el poder del demonio.

CORO: ¡Baila! ¡Baila! ¡Baila!

Tal y como lo demuestra esta interpretación de Aiyejina (2005: 112), la manera como *The Dragon* ha sido escrita obedece al pensamiento extenso de bases orales y aunque no posea la estructura formal del verso, es sumamente rítmica, de ahí que el contrapunteo entre un coro multitudinario y el solista sea una de las estrategias de las que se vale el narrador a la hora de desempeñar su papel. Eso demostraría cuán preciso y acertado llega a ser Kenneth Ramchand cuando sostiene que la prosa inventada por Lovelace puede ser leída como un conjunto de poemas líricos que se distinguen por su extensa vivacidad oral (Ramchand, 2004: 179).

El calipso es una forma profundamente elaborada por la masa social; todo él es un logro de eso que el poeta Andrés Eloy Blanco denominó “los poderes creadores del pueblo”. Y, como acabamos de ver, en el caso de *The Dragon* el rol que desempeña no es el de simple proveedor de frases o motivos, sino el de elemento que incide en el quehacer total del discurso, es decir, a nivel lingüístico, a nivel de la composición y a nivel de los significados; en definitiva: tanto la sintaxis como la estructura y la cosmovisión que distingue a esta novela han sido afectadas por los principios estéticos y por la idea del ritmo que define al calipso, esa expresión por antonomasia de los sectores populares trinitarios. En este sentido, es preciso recordar lo que Kwame Dawes ha señalado en *Natural Mysticism* (1999) a propósito de los cambios que la literatura del Caribe de expresión inglesa ha experimentado a partir de la emergencia y consolidación de grandes figuras de la música como Bob Marley o Lee Scratch Perry y de la importancia adquirida por el movimiento rastafari. Dichos cambios se perciben con perfecta claridad en la novelística jamaicana desde los días de *The Hills Were Joyful Together* (1953), la primera novela de Roger Mais. En el caso particular de la novela de Trinidad

y Tobago las expresiones culturales que han resultado decisivas en la consolidación de un canon novelístico, al menos de la manera como ha sido formulado y ejecutado por Earl Lovelace, han sido el calipso, el carnaval, las *stickfights* y, sin lugar a dudas, los rituales de la iglesia baptista. Pero ¿cómo fue que él llegó a dar con esos elementos tan singulares y representativos de la cultura trinitaria? La respuesta a esa pregunta amerita la relación de una breve anécdota.

En ensayos como “Culture and the Environment” (1992) y “From De I-Lands” (1993), Earl Lovelace no ha dudado en señalar que como trinitario, es decir, como miembro de una nación donde la cultura británica ha sido vista durante siglos como el modelo referencial positivo por excelencia, sus aspiraciones originales consistían en llegar a tener una apacible existencia estilo clase media, razón por la cual quería ser doctor. Pero había un obstáculo que debía superar. El sistema educativo trinitario establece que para ingresar a la universidad los aspirantes deben presentar una prueba académica, *the college exhibition examination*, antes de los doce años. Las páginas que otros escritores trinitarios como CLR James y VS Naipaul han consagrado a este asunto en *A House for Mr. Biswas* (1961) y *Beyond a Boundary* (1963), respectivamente, dan cuenta cabal de la importancia que esta experiencia posee en el contexto trinitario. En su caso, Lovelace confiesa lo siguiente: “Yo tenía once la primera vez que presenté el examen. Para mi horror, fallé; fue en Tobago. Entonces, para mi eterna gratitud, fallaría en mi segundo intento, en Puerto España, a donde me había mudado con mamá” [Lovelace, 2005: 3]. La palabra *gratitud* no aparece como expresión irónica; en realidad, al perder su derecho a ingresar en la universidad, el joven Lovelace no sólo perdió la oportunidad de ascender socialmente en el seno de su sociedad hasta llegar a ser un respetable representante de la clase profesional, sino que se vio obligado a escoger una carrera técnica: perito agrónomo. Paradójicamente, ese giro de los acontecimientos que muchos interpretarían como algo desafortunado sería lo que conduciría a Lovelace a los distritos rurales de su isla natal, es decir, a los escenarios donde se habían replegado las prácticas y costumbres prohibidas por el orden colonial, a saber: los cantos y las danzas funerarias, los *stickfights* (combates de garrote), la música

de tambor que terminaría propiciando el surgimiento del *steel band*, el calipso, los cuentos de Anancy, el culto de Sangó, etc. Sin lugar a dudas, este contacto con la Trinidad que había logrado mantenerse al margen de los parámetros y exigencias de la ciudad letrada es lo que ha permitido que la trayectoria narrativa de Earl Lovelace sea tan emblemática del *ethos* trinitario.

Pero no es precisamente un escenario rural el entorno de *The Dagon Can't Dance*, sino el barrio o arrabal, un espacio cuya naturaleza oscila entre lo urbano y lo aldeano, entre lo tradicional y lo moderno, un lugar que a lo largo y ancho de América Latina y el Caribe ha servido de intersección, puente o conector a quienes, a lo largo de unas cuantas décadas, han abandonado el campo para probar suerte en la ciudad.

2. El barrio

Las acciones de *The Dragon Can't Dance* tienen como escenario a Alice Street, uno de esos lugares que nunca aparecen en los atractivos folletos de las agencias de viaje, pero que toda nación caribeña lleva en sus entrañas. El lector podría hacer una genealogía literaria de ese lugar, a fin de cuentas, como diría Antonio Benítez Rojo, se trata de un “nódulo de turbulencia que se repite--cada copia diferente”: en cierta medida, Alice Street es el mismo escenario en el que tiene lugar “Triumph”, relato publicado en 1a Navidad de 1929, en el primer número de la revista *Trinidad*, con el que C.L.R. James escandalizara al público lector trinitario, también comparte su genoma con Minty Alley el callejón que brindara su nombre a la novela que ese mismo escritor publicara en 1936; obviamente, Alice Street guarda noble parentesco con *Miguel Street*, al punto que el primer párrafo de *The Dragon Can't Dance* hace referencia a un hecho ocurrido en la calle de Hat y Bogart. Alice Street se repite a lo largo y ancho de la narrativa caribeña: ella le da cabida a los protagonistas de *Jane, A Story of Jamaica* (1913) y de *The Hills Were Joyfull Together*, también es el telón de fondo de “La Balandra Isabel llegó está tarde” (1934) y el ombligo del que se desprenden los personajes de *La trilogía sucia de la Habana* (1998). Su lógica ha trascendido todos los ámbitos

idiomáticos y ha cautivado a millones de lectores en el mundo entero, no es casual que *Texaco*, una de sus más logradas líneas de fuga, haya sido merecedora del premio Goncourt en el año 1992.

Alice Street es el escenario donde reina Miss Cleothilda, la engreída y hermosa mulata que durante años ha ocupado el lugar de honor en la comparsa de Carnaval; allí también habita Sylvia, la adolescente cuya belleza “es una declaración de fe en la vida y una promesa para vivir, esa promesa que ilumina la cara de algunos niños incluso a través de la niebla del arrabal”; allí está la morada de Aldrick, el joven que de manera reverencial se consagra todo el año a la confección del disfraz de dragón y a evitar a Sylvia, puesto que sospecha que ella posee la habilidad de esclavizarlo con su ternura e introducirlo en ese mundo regido por las ideas de amor, hogar e hijos que él ha estado tratando de evitar durante toda su vida; allí ha encallado Fisheye, el temible rebelde, bisnieto de un negro traído del África, hijo de un hombre que antes de llegar a ser predicador baptista fue un imbatible *stickfighter*, arte marcial que enseñara a sus hijos; es el lugar a donde ha migrado Pariag, el joven indoascendente que siempre soñó con pertenecer a algo más grande que el remoto distrito azucarero de New Lands, pero que no es aceptado por la gente Calvary Hill debido a que no es negro; es la cuna de Philo, el *calypsonian*, artista cuyo linaje se remonta a la casta africana de los griots, maestros originarios del ritmo y el saber narrativo; lamentablemente, Alice Street también es el útero de Guy, el arribista ciego e insensible a todo aquello que no pueda reportarle ganancias materiales y que, por consiguiente, terminará siendo una destacada figura política. En pocas palabras, Alice Street es el lugar donde habitan decenas de personas procedentes de los distritos rurales de Trinidad y Tobago, mas, por sobre todas las cosas, es el mismísimo corazón de Calvary Hill, territorio del calipso y de las *steelbands*, esas legendarias máquinas musicales que permiten a sujetos como Fisheye celebrar su condición de guerrero, sentirse hombres de verdad, experimentar auténtico sentido de pertenencia y hallar sentido existencial drenando sueños de violencia cultivados a lo largo de años y años. Mas dejemos que sea el narrador de *The Dragon* quien nos brinde una breve e intensa instantánea de ese lugar:

Este es el cerro, Calvary Hill, donde el sol se pone con hambre y sale sobre calles llenas de baches; huecos que son como troncos para perros callejeros en cuyas costillas se podría tocar el banjo, donde se acumulan pilas de basura tan altas como el capitel de una catedral y donde centellean moscas que zumban como torpedos; y si quieres pasar de tu patio a la calle, tienes que saltar bien alto para poder pasar por encima de la zanja llena de agua sucia y aguantar la respiración. Hay ruido todo el día. La risa no es risa; es un quejido que viene desde el fondo de estas casas —no— no son casas, son chozas que se hacen con lodo rojo y piedra, casas con paredes tan delgadas como el humo, frágiles como el papel de hacer cometas. Se balancean sobre sus columnas destartaladas como los palos de escoba se balancean en la nariz de los malabaristas [Lovelace, 1998: 1, Traducción: Jhilda Méndez].

El barrio, el cerro, la favela, el gueto, el hogar de quienes viven en el borde más afilado de lo urbano, donde coexisten la más incondicional de las lealtades y las más mezquinas ambiciones, la belleza más frágil y la fealdad más obscena, la mugre, la indolencia y la desesperación, pero también la pureza, la solidaridad y la esperanza. Donde los políticos, siempre mesiánicos, hacen derroche de promesas, donde, al fuego de la cotidianidad, se ha templado el espíritu de auténticas estrellas deportivas, llámense Pelé, Galarraga o Ronaldinho, donde se está fraguando el género musical que habrá de contener la simiente toda del jazz, la salsa, el calipso, el reggae, el rap y el vallenato, donde el hambre y la arrechera están gestando el próximo estallido social, aquél que dará de qué hablar a toda una generación de sociólogos y saciará el morbo amarillista de los periodistas por un par de semanas, donde brotará una epidemia u ocurrirá un desastre sólo comparable a las profecías del Apocalipsis, donde siempre ha habido lugar para la singular filantropía de quienes juegan a ser Robin Hood, donde fueron filmadas *The Harder They Come*, *Piñero*, (buena parte de) *Amores perros*, *Madame Satã* y *Cidade da Deus*, donde los poetas —Rafael Escalona, Mighty Sparrow, Bob Marley, Rubén Blades o René Pérez—, en vez de circunscribirse al lápiz y al papel, también se han valido del ritmo, la guitarra y el acordeón

para componer; ahí, en ese ubicuo escenario del paisaje antillano, es donde Earl Lovelace ha hallado las subjetividades, los imaginarios, los motivos, la visión del mundo, la lengua y la técnica para producir obras literarias que ha hecho que *The Dragon Can't Dance* sea un auténtico hito en la historia de la literatura del Caribe.

Mérida, mayo de 2008

Notas

- ¹ El signo por excelencia de la ciudad letrada es la letra rígida, la que configura la minuciosidad prescriptiva de las leyes; intensamente adherida a la norma peninsular y obsesionada por el purismo idiomático, esa lengua ha servido a la oratoria religiosa, las ceremonias civiles, las relaciones protocolares y al registro escrito. Su objetivo fundamental ha consistido en servir al poder e imitar su majestad. Su reverso cultural ha sido la fluida palabra de la oralidad, el habla popular, callejera y cotidiana, fraguada en la anárquica confusión de la sociedad que contribuyó a la formación de las lenguas americanas, una palabra tributaria de lenguas africanas e indígenas, informal e incesantemente inventiva (Cfr. Rama, 1984: 41-67).
- ² En “La ciudad revolucionada”, VI y último capítulo de *La ciudad letrada* (1984), Ángel Rama ofrecerá más detalles acerca de eso que llama *mezzomúsica: Partiendo de materiales populares, muchos de origen rural a los que se estiliza y culturiza, por decirlo así, un nutrido grupo de compositores dotan a los salones mundanos de músicas bailables para las que improvisados poetas escriben poesías, algunas memorables, acordes al imaginario de la pequeña burguesía ascendente. Impetuosamente como ella ascienden los jarabes, corridos, joropos, danzones, habaneras, boleros, guarachas, sambas, batucadas, guaguancós, plenas, golpes, merengues, cumbias, tangos, choros, etc. etc. Tanto que los compositores cultos, en una de las operaciones más habituales de la “intelligentsia” latinoamericana, al enterarse de lo que está haciendo el nacionalismo musical en Europa, se ponen a oír lo que desde la infancia sonaba alrededor de ellos. (...) Esa fue la producción para los oídos del inicial público masivo* (Rama, 1984: 159).

- 3 Ambientada en un burdel donde hay un tocadiscos pródigo en boleros, rumbas y congo merengues, la novela *L'espace d'un cillement* (1959) del escritor haitiano Jacques Stéphen Alexis (1922-1961) es una obra que también encaja perfectamente en esta línea narrativa.
- 4 En este sentido, sugerimos la lectura del ensayo "Novelypso: estrategias narrativas en la ficción de Earl Lovelace", incluido en *Voces y letras de Caribe* (2005).
- 5 La versión al español de la mayoría de las citas que se realizan en este artículo de *The Dragon can't Dance* pertenecen a una labor que en los actuales momentos está adelantando Jhilda Méndez, Magíster en Traducción e Interpretación y estudiante del Doctorado de Estudios Avanzados en Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada, España. Gracias a la su confianza y generosidad hemos podido ofrecer estos pasajes en español al público lector.

Referencias

- Aiyejina, Funso (2005). "Novelypso: estrategias narrativas en la ficción de Earl Lovelace". *Voces y letras de Caribe*/ compiladores: Lancelot Cowie y Nina Bruni.- Mérida: CENLAC- El Otro, el Mismo.
- Benítez Rojo, Antonio (1998). *La isla que se repite*. Barcelona: (España), Casiopea.
- Bennett, Louise (1993). *Aunty Roachy Seh*/Editado por by Mervyn Morris.- Kingston: Sangster's Book Stores Ltd.
- Dawes, Kwame (1999/2004). *Natural Mysticism. Towards a Reggae Aesthetic*. Leeds: Peepal Tree.
- Lovelace, Earl. (1979/1998). *The Dragon Can't Dance*. Londres: Faber & Faber.
- _____ (2005). *Growing in the Dark (Selected Essays)*/ Introducción y edición: Funso Aiyejina.- San Juan, Trinidad: Lexicon.
- Naipaul, V.S (1981). *Miguel Street*/Versión castellana: Francisco Páez de la Cadena.- Madrid: Editorial Debate.

Ong, Walter (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra/*
Traducción: Angélica Scherp.- Santa Fé de Bogotá: Fondo de
Cultura Económica.

Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada/*Texto introductorio: Mario
Vargas Llosa, prólogo: Hugo Achurar.- Hanover, New Hampshire:
Ediciones del Norte.

_____ (1987). *Transculturación narrativa en América Latina.*
México: Siglo XXI Editores.

Ramchand, Kenneth (2004). *The West Indian Novel and its Background.*
Kingston, Jamaica: Ian Randle.