Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 3 (1992)

Artikel: Religiosidad cotidiana en la narrativa reciente hispanocaribeña
Autor: Sánchez, Yvette
Kapitel: Asimilaciones
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840882

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ASIMILACIONES

A medio camino de confeccionar el corpus etnográfico, vamos a espigar ahora un par de casos de intercambio entre dos espacios, el rural y el urbano, que hemos tratado por separado hasta aquí.

No sorprende que gente del campo mantenga su fe personal en el medio extraño de la metrópoli (más obstinadamente aún si ésta es extranjera), meta de su migración.

Durante la lectura de la última parte de *La vida real* de Barnet, la que relata las experiencias del protagonista en Nueva York, nos damos cuenta de que los exiliados cubanos necesitan conservar las costumbres propias tocantes a la fe. Se muestran reacios a la aculturación total en el nuevo ambiente; sobre todo en la primera generación el proceso avanza muy lentamente.

Esta tendencia la trazan, asimismo, en sus novelas Fernández, Mora Serrano y Reinaldo Arenas. En la obra de este último *Otra vez el mar*[110], la pareja que reside en La Habana expresa su fe siempre indirectamente, a través de recuerdos de las madres que vivían en el campo.

Los modernos objetos de culto, creencias y rituales metropolitanos repercuten y se extienden en el mismo espacio rural con menos dificultad que entre la población rural emigrada a la ciudad, al parecer. Los campesinos, en su medio habitual, incorporan las novedades exóticas a la base segura de su credo tradicional de un modo peculiar, sincrético.

Manuel Pereira especifica estos procesos de asimilación por parte de la población rural en una aldea muy alejada de las ciudades. Los brigadistas alfabetizadores procedentes de la capital salvan los muros de las casas de guajiros cubanos y entran en contacto estrecho con ellos durante varios meses. Por esta convivencia se produce un cierto intercambio cultural. El brigadista Joaquín se siente atraído por las creencias cotidianas y privadas de sus alumnos aldeanos y se muestra ávido de conocerlas

110. R. Arenas, *op. cit.*, pp. 14, 20, 26, 59, 100.

más a fondo. Acaba asimilándose al ambiente: oye voces, ve almas en pena, presiente el futuro, etc. [111]. Los mecanismos de adaptación funcionan según el principio de reciprocidad; se trata de una compenetración, un proceso mutuo. Los guajiros al verse enfrentados con objetos de raíz urbana, los reinterpretan a través de la propia mentalidad, la necesidad afectiva o los sentimientos, y los llenan incluso de valores sobrenaturales por la extravagancia, el exotismo.

En el penúltimo capítulo ya mencionamos el caso de los productos cosméticos que una guajira trata de introducir en el sistema rural de hechizos amorosos. Los habitantes de El Veneno se hallan de pronto de una manera directa o indirecta (por vía de fotos y cuentos, por ejemplo) ante las siguientes novedades materiales: una radio, un espejo, fotografías (en las que se ven retratados a sí mismos), gafas, un piano, la „mágica energía" de la electricidad, el teléfono, el cine, una policlínica, la anestesia, la gimnasia, automóviles y escaleras. Estas últimas pertenecen a las maravillas de que da constancia una joven aldeana a la vuelta de una breve estadía en la capital[112]. La arquitectura caribeña rural casi no cuenta con casas de varios pisos, por lo que suelen causar asombro entre los habitantes del campo tanto las escaleras como el subirlas y bajarlas. Ahí está la sugestiva escena inicial de la novela *La Habana para un Infante difunto* que describe la admiración del muchacho protagonista cuando por primera vez, a la edad de diez años, llega su familia del pueblo a la capital.

> Era la primera vez que subía una escalera [...] Este es mi recuerdo inaugural de La Habana : ir subiendo unas escaleras con escalones de mármol[113].

Pueden surgir brotes de rechazo de cuando en cuando. Un campesino miope se opone a utilizar el nuevo invento técnico que son para él las gafas (cf. la lupa de *Cien años de soledad*) que le ofrece el alfabetizador. Prefiere seguir rogando a Santa Lucía con terquedad que le dé buena vista, „ [...] antes de engancharse aquellos tarecos de aumento en las orejas" [114].

111. M. Pereira, *op. cit.*, pp. 75 y 91-92.

112. *ibidem*, p. 143.

113. G. Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 9.

114. M. Pereira, *op cit.*, p. 154.

Coliseo Iznaga, el padre del „Comandante Veneno", durante su visita en Sierra Maestra, mantiene la rutina de sus ejercicios de gimnasia típicos de un habitante de la metrópoli que necesita hacer este esfuerzo especial para sentirse en buenas condiciones físicas, o sea, para contrarrestar una de las enfermedades civilizatorias, la inmovilidad en el trabajo. Los campesinos, a los que no hace falta tal fortalecimiento artificial, quedan „atónitos" ante el espectáculo de los „ [...] ejercicios calisténicos, que más tenían de ritual que de deporte" [115].

De regreso a la capital, el mismo Coliseo hace revelar fotos que ha tomado en El Veneno y se las manda a su hijo por correo, con un desenlace trágico: al verse retratado el anciano de Haití Bien Aimé Christophe en una de estas fotos se asusta fatalmente (muere después), porque combina este artefacto moderno (nunca visto por él) con el dogma de su religión, el vudú, lo que le hace presumir que Coliseo es un mago que está en poder de su *petit ange* (su alma segunda o ‚alter ego') [116].

En cambio, un invento de la medicina occidental metropolitana, la anestesia, tiene un efecto más bien de salvación. Una parturienta renuncia a la ayuda tradicional de la comadrona de El Veneno y baja a la nueva policlínica donde ha de someterse a una cesárea. Cuando la enfermera explica los pormenores de la operación al alfabetizador, el padre de la niña que nace, por los nervios y la distracción, lo único que pesca de la conversación es una palabra que le suena rara: la *anestesia*. A continuación, insistirá obstinadamente, en que su hija se llame Anestesia[117].

Por último, quisiera agregar a esta cadena de sensaciones causada por los artefactos urbanos modernos, los sonidos de una radio portátil y de un piano que, según el narrador de la novela, „occidentalizaron los aires" [118]. Los acordes del piano (cf. la pianola en *Cien años de soledad*) resuenan en medio de una ceremonia funeraria de vudú (con tambores) por intervención de Bejerano, uno de los guajiros de la aldea, quien ha hecho el portentoso hallazgo del extraño instrumento escondido por un

115. *ibidem*, p. 103.

116. *ibidem*, p. 171.

117. *ibidem*, p. 190.

118. *ibidem*, p. 172.

esclavo haitiano de antaño en el bosque, cerca de la hacienda que había sido quemada. Sin saber que se trataba de un piano,

> [...] porfiaba que era una ceiba encantada por la providencia [...] Quiso huir, gritar sus pavores, destruir el artefacto con voz.

Sus hijas quedan fascinadas por el teclado de ese „mueble musical" y ambos instrumentos crean juntos un ambiente asimilativo de sincretismo, no de contrastes.

> El diálogo entre los tambores y la pianola, aquel contrapunteo donde se fundían dos tañidos y dos culturas, duró [...] [119].

La radio la trajo uno de los alfabetizadores de la capital como fuente de información y distracción durante su estancia en esta tierra de nadie. Aquel aparato causa estupefacción entre sus alumnos aldeanos. Se deciden a averiguar la fuente concreta de los sonidos.

> Todavía están averiguando detrás de qué monte se esconden los locutores, las orquestas y los cantantes[120].

Un muchacho, yo-narrador en uno de los cuentos de Manuel Granados, *El artefacto*[121], tiene un sentido señalado por el mundo sobrenatural. Pone al mismo nivel a los dioses africanos o afroamericanos, Elegguá y Orisha (secundario), y los artefactos hogareños de uso diario, la olla de presión y el teléfono, en que piensa transformarse.

> Viendo que no existía otra posibilidad, pensé que yo era un Orisha o un teléfono. No era importante : los dos son negros ; la cuestión es que estoy marcado.

Aprovecho la oportunidad y dedico las siguientes líneas a Severo Sarduy. La necesidad o el deseo de una constante metamorfosis son

---

119. *ibidem*, pp. 172-173. El contrapunto, concepto decisivo en cuanto a la identidad cultural caribeña, nos ocupará más en adelante cuando analicemos las actitudes de nuestros autores.

120. *ibidem*, p. 72. Da la casualidad de que en el mismo momento en que el alfabetizador relata a sus colegas esta localización de los cantantes, se oye en un programa de radio el famoso son montuno que pregunta: *De dónde son los cantantes*. Pereira cita unos nueve versos de la canción y Severo Sarduy toma prestado el título para su novela *De dónde son los cantantes* (Barcelona, Seix Barral, 1967).

121. En: *op. cit.*, p. 17.

glorificados y llevados al extremo en su obra *Cobra*[122]. Para el lector es casi una provocación seguir los saltos, las piruetas inesperadas, las transiciones fluyentes, los cruces (que nos interesan en el presente capítulo) de esta prosa. Sarduy nunca deja que descansemos en un espacio para poder distinguir unos rituales de otros, un credo de otro, como hemos decidido hacerlo hasta ahora. Él entremezcla sus mundos hasta tal grado que ya no permite reconocer los dos polos de un proceso de asimilación. Antes de aterrizar en una zona conocida, como podríamos llegar a creer, una ráfaga nos lleva a otro ambiente completamente distinto y desconocido. La narración se mueve en cualquier parte entre Occidente y Oriente; el protagonista es un travestí; los personajes mueren y no mueren. En principio, no hay distinción entre una operación médica (cirujía plástica) y una ceremonia vudú, o entre un poema homosexual (culto al pene) y la evocación de las maravillas orientales, o entre orgías, pinturas artísticas, pesadillas y una excursión de una banda de motociclistas, etc. En fin, el texto de Sarduy no nos suministra datos para el corpus etnográfico porque, en su concepto literario, no existe la realidad extratextual; no quiere reproducir la realidad en su narrativa (su única y nueva realidad). La pluralidad de centros articulados por transmutaciones, traslaciones, metamorfosis del libro universalista permite hacer una comparación con la cosmología: astros y planetas de diferentes galaxias giran alrededor de diferentes soles, y éstos a su vez de diferentes astros, etc., ad infinitum. Sarduy contempla el universo, intenta definir su existencia, no perder la orientación, y descubrir el gran misterio de su origen. La investigación „científica" del espacio, su medición se perfeccionan cada día más; sin embargo, las fronteras entre ciencia y fe fluctúan en la cosmología.

No me parece rebuscado comparar la estructura de la narrativa de Sarduy con la cosmología, sobre todo si se tiene presente el librito *Big Bang*[123] que tiene como propósito la tentativa de ubicación en el universo y en la teoría cosmológica personal de Sarduy[124].

---

122. S. Sarduy, *op. cit.*

123. (Barcelona, Tusquets, 1974) El texto no pertenece a ningún género literario definido. Prosa y poesía se entremezclan con efectos insospechados: a la manera de Sarduy.

124. Véase Roberto González Echevarría, *Sarduy en traducción*, en: *Relecturas: Estudios de literatura cubana* (Caracas, Monte Ávila Editores, 1976), p. 121.

Ya que hemos penetrado un poco en la cosmología con Sarduy, no nos vamos a perder un gracioso pasaje de la segunda novela testimonio de Barnet, *La canción de Rachel*, en donde la protagonista se acuerda de las reacciones del pueblo ante la aparición del cometa Halley en 1910. Barnet escribió el libro en 1969 y releerlo ahora que ha vuelto a asomarse el mismo cometa (1985/1986) resulta doblemente fascinante. Los cubanos sentían su aparición como amenaza a principios de siglo. Un periodista le hizo la pregunta poética al Halley: „¿Vienes acaso a chocar con nuestro grano de arena?". Las mujeres embarazadas temían que sus criaturas nacieran con defectos congénitos, manchas rojas, por ejemplo, o colas, por analogía con el rabo o cabellera del cometa (nos persigue el motivo de la cola de los Buendía) [125].

Después de estas digresiones cosmológicas, volvamos otra vez a las influencias metropolitanas en el campo caribeño, que también se dejan sentir en la decoración de los altares caseros. Con ellos tenderemos un puente con el último de los capítulos referentes al corpus etnográfico, que enumerará algunos motivos muy repetidos en los textos de los varios autores. En estos altares, que se parecen mucho entre sí, los objetos profanos se mezclan con los sagrados en medio de otros accesorios de decoración Kitsch. La uniformidad de los adornos se refleja en las descripciones casi idénticas de los tres autores Pereira, Rodríguez Fernández y Pedro Peix. Nunca faltan retratos de santos y vírgenes ni de algún representante de la vida política actual metropolitana.

El dominicano Rodríguez Fernández enumera en su cuento *Las olas anónimas* los elementos de decoración interior de una „casucha" del campo en las paredes de madera azul: flores plásticas, litografías baratas, „la foto sonriente del Presidente de la República, la Virgen de la Altagracia, y el Corazón de Jesús" [126].

Pedro Peix, también dominicano, en su cuento *Las comadres de Loma Blanca* evoca el mismo ornato. El retrato de un político importante está colgado „al lado del Sagrado Corazón de Jesús y la Virgen de la Altagracia". El narrador nos cuenta además cómo las mujeres, en las casas del pueblo de Loma Blanca, incorporan el retrato del político en la celebración de las misas privadas. Han confeccionado un altar especial

125. M. Barnet, *op. cit.*, pp. 35-36.

126. A. Rodríguez Fernández, *op. cit.*, p. 164.

con la imagen del „Hombre" (con mayúscula sagrada), le encienden velones y le rezan diariamente[127].

En un bar de un pueblo cubano baila una negra meneando el trasero al son de una canción de un cantante, ídolo famosísimo en todo el Caribe, Benny Moré („el bárbaro del ritmo" es su apodo; lo nombran varios autores en sus textos). El baile de la negra hace „ [...] vibrar la alcancía con la Virgen de Regla, donde algunos creyentes depositaban sus pesetas" [128]. Se supone que la figura de la Virgen de Regla „baila" también por las vibraciones. Ella es la patrona del puerto de La Habana. La santería la identifica con la diosa del agua africana (de la religión yoruba), Yemayá. Un santero famoso, Agún Efundé, quien publicó hace algunos años un pequeño manual sobre la santería cubana (o religión sincrética lucumí), nos cierra poéticamente el círculo de la negra que baila al lado de la figura de la Virgen de Regla: „ [Yemayá] Al bailar, recuerda los movimientos que hacen las olas cuando baten suaves brisas tropicales" [129]. Pereira no es necesariamente consciente de la asociación.

En la misma novela *El Comandante Veneno*[130], el narrador pinta el interior de la casa de un dentista en una pequeña ciudad en la Provincia de Oriente en Cuba (Manzanillo). El Kitsch es omnipresente; las habitaciones están „decoradas con los inevitables cisnes transcurriendo entre nenúfares" y en la sala está el „altar con la Virgen del Cobre, custodiada por luces de neón y flores de parafina". Me parece muy acertada la descripción concisa de este inventario „sagrado" (que no faltaría en mi pintura si se me encomendara la tarea de pintar una naturaleza muerta caribeña). Y esto todavía completa el cuadro cubano: a pesar de la actitud fundamentalmente atea de Castro (hace siete años sólo que se dio cierta apertura por parte del gobierno cubano frente a la Iglesia Católica, cuando se publicó el bestseller *Fidel y la religión*[131]), no falta su retrato en el

127. Pedro Peix, *Las Locas de la Plaza de los Almendros* (Santo Domingo, Taller, 1984), pp. 59-60.

128. M. Pereira, *op. cit.*, p. 46.

129. Agún Efundé, *Los secretos de la santería* (Miami, Ediciones Cubamérica, 1983), p. 64.

130. M. Pereira, *op. cit.*, pp. 19-20.

131. Fidel Castro/ Fray Betto, *Fidel y la religión: Conversaciones con Fray Betto* (La Habana, Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, 1986).

altar hogareño. La „foto de Fidel firmando la Ley de la Reforma Agraria“ está rodeada „de un vaso lleno de agua“ (tal vez para ahuyentar a los malos espíritus; cf. el rito privado de fertilidad en el penúltimo capítulo) y un tabaco a medio fumar (para completar la naturaleza muerta cubana).

En el cuento de la escritora cubana Dora Alonso, *Sofía y el ángel*[132], el hecho de que una sirvienta anciana tenga que adaptarse a la nueva política revolucionaria de comités, trabajo voluntario, etc. no le impide seguir desempolvando „con asiduidad altares y santos“ en la casa de su patrona Sofía. La Revolución cubana no ha logrado acabar con los altares privados.

Se ha dejado de lado el aspecto político en la decoración del interior de un apartamento que sirve de refugio a un senador de la capital puertorriqueña para las citas con su amante.

> [...] por el trípode con japonerías, por el cuadro con cisne en lago idílico, por el cuadro de *La última cena*[133].

132. En: D. Alonso, *op. cit.*, p. 46.

133. L. R. Sánchez, *op. cit.*, p. 81.