
EL CARNAVAL Y LA LITERATURA HISPANA

El Carnaval de Puerto España como expresión de la más pura herencia cultural del Continente Africano

POR: IAN ISIDORE SMART

El carnaval de Trinidad y Tobago, como todos los carnavales de América, es realmente un festival que tiene sus raíces en una tradición cultural que se remonta a las épocas más antiguas de la civilización humana. En nuestro libro recién publicado, *“Ah Come Back Home: Perspectives on the Trinidad and Tobago Carnival”*; hemos podido demostrar que allá en el Valle del Nilo, en los mismos albores de la historia, los creadores de la primera civilización humana, los habitantes del Egipto antiguo (o sea la tierra llamada “*Kemet*”) celebraban anualmente un festival en honor a su ancestro (divinidad, “*oricha*”) más amado, el más poderoso, el que los griegos denominaron “Osiris,”

pero cuyo nombre egipcio era algo como “*Ausar*,” o “*Asar*,” o “*Wosir*.” Este festival de los egipcios antiguos incluyó todos los elementos primordiales del carnaval de hoy día: el uso de disfraces y sobre todo máscaras, el baile procesional por las calles al son de música de un ritmo contagioso tocada por tambores, trompetas, y maracas, el uso de vehículos —en los tiempos más remotos fueron barcos auténticos, pero desde muy temprano se optó por vehículos que simulaban barcos— el cantar de canciones de letra bastante explícita, la costumbre del combate ritual empleando bastones. El festival fue una conmemoración de los eventos más fundamentales de la historia del pueblo de *Kemet* o sea la muerte dolorosa y la resurrección de su más insigne héroe/dios/divinidad/*Oricha*, *Wosir*.

Se trata entonces del auto sacramental primordial. Se trata de la iniciación del drama. Basándonos en teorías elaboradas por Octavio Paz, pretendemos demostrar en nuestra ponencia la continuación de los elementos esenciales del festival egipcio en el Carnaval de Trinidad y Tobago. Dado que en la tradición africana no se puede separar la religión de la cultura, el foco de esta continuación va a ser el elemento religioso.

El Carnaval debe ser considerado como festival; fiesta, según las ideas del insigne intelectual mexicano

Octavio Paz, las cuales se presentan principalmente en su ensayo, *“Todos Santos, Día de Muertos,”* de una colección suya publicada por primera vez en 1950 bajo el título, *El laberinto de la soledad*. Proclama Paz:



Pensar en Carnaval

“Inscrita en la órbita de lo sagrado, la Fiesta es ante todo el advenimiento de lo insólito. La rigen reglas especiales, privativas, que la aíslan y hacen un día de excepción. Y con ellas se introduce una lógica, una moral, y hasta una economía que frecuentemente contradicen las de todos los días. Todo ocurre en un mundo encantado: el tiempo es otro tiempo (situado en un pasado mítico o en una actualidad pura); el espacio en que se verifica cambia de aspecto, se desliga del resto de la tierra, se engalana y convierte en un “sitio de fiesta” (en general se escogen lugares especiales o poco frecuentados); los personajes que intervienen abandonan su rango humano o social y se transforman en vivas, aunque efímeras, representaciones. . . Nos aligeramos de nuestra carga de tiempo y razón. . . El grupo sale purificado y fortalecido de ese baño de caos. . . La sociedad comulga consigo misma en la Fiesta. Todos sus miembros vuelven a la confusión y libertad originales. . . Gracias a las Fiestas el mexicano se abre, participa, comulga con sus semejantes y con los valores que dan sentido a su existencia religiosa o política.”(45-47)



La mayor parte de los comentaristas reconocen el elemento dramático como base del Carnaval. El libro del estudioso trinitario Errol Hill, por ejemplo, sobre el Carnaval de su tierra natal lleva como título: *The Trinidad Carnival: Mandate for a National Theatre* (El Carnaval de Trinidad: Mandato por un teatro nacional). Nina S. de Freidmann, en sus exposiciones sobre el Carnaval de Barranquilla ha hecho hincapié en las representaciones dramáticas de los grupos carnalescos. Claramente el “juego de los Congos,” el festival carnalesco de Portobelo, Panamá, es principalmente un drama bailado.

Los paralelos entre Jesucristo y Wosir son muy estrechos. Wosir, según los egipcios, fue hijo de dios. Precisamente es uno de los cuatro hijos de *gbb* o *gbw*, La Tierra, y su pareja *mwt*, El Cielo. Los otros hijos de esta pareja divina son: *jst*, *stS*, y *nbt-Hwt*, o sea, Isis, Set, y Nephthys. Wosir y sus hermanos a la vez fueron seres humanos verdaderos, bien mortales (inclusive Wosir fue muerto por su hermano —con reminiscencias de Caín y Abel—). En los días de celebración de la Fiesta wosiriana, los egipcios se situaban en otro tiempo, un pasado mítico, mediante la representación dramática de los eventos trascendentales. Hubo un encuentro entre lo cotidiano humano y lo insólito divino. Y el mecanismo que facilitó tal (re)encuentro fue la representación dramática y más especialmente la máscara; porque ciertamente los egipcios como todos los africanos entendieron la importancia de la máscara como medio de comunicación entre el hombre y la realidad de más allá.

A diferencia del caso con la fiesta mexicana, este festival original se verificaba no en un lugar aparte sino más bien en el lugar más público y cotidiano posible, la calle misma. Este aspecto de la tradición se ha conservado intacto en los Carnavales modernos, los cuales se verifican en la misma calle. Pero esta calle no es la calle de todos los días, la calle se convierte en un espacio mágico, un “sitio de fiesta.” Esto es lo que proclama la letra de un calipso del recién fallecido “*Grand Master*,” uno de los más grandes calipseros de Trinidad y Tobago, *Lord Kitchener*. Reza la letra: “*The road make to walk on Carnival day*” (o sea la calle nos pertenece a nosotros, el pueblo, en los días de Carnaval).

La fiesta *wosiriana* de los egipcios fue la primera expresión de una representación dramática en la historia humana. No fueron los griegos sino los egipcios antiguos quienes inventaron el drama; fue en efecto un auto sacramental, un evento mediante el cual la sociedad egipcia podía comulgar consigo misma y con los valores que daban sentido a su existencia religiosa. Porque en el universo africano la religión no se separa de la cultura. Los participantes de los carnavales contemporáneos están plenamente conscientes de las raíces profundas en la cultura africana de su festival. Ellos saben que el participar en el festival es un acto ritual, solemne, casi religioso. Toman muy en serio esta participación. Esto se refleja en el mismo lenguaje: participar en el carnaval es “jugar un papel” en un drama ritual. La inmersión en el carnaval no se puede separar de la práctica de los valores tradicionales de



los sistemas espirituales (o sea "religiones") traídos de África. Los que inventaron el **steelband** son los mismos que inventaron el "**tambour bambou**." Son los mismos que tocaron los tambores en las ceremonias litúrgicas de los **yoruba** de Trinidad y Tobago.

Paz no siempre capta todos los matices de la teología egipcia con respecto a la fiesta wosiriana, y por eso no entiende perfectamente bien lo que es el carnaval. Sin embargo llega a un entendimiento bastante cabal de ciertos aspectos fundamentales. Entiende, por ejemplo, que en la fiesta: "El tiempo deja de ser sucesión y vuelve a ser lo que fue, y es, originariamente: un presente en donde pasado y futuro al fin se reconcilian" (42). Mediante la representación dramática realizada por el uso de máscaras, mediante el baile al compás de una música sumamente cadenciosa, el participante alcanza el momento pleno, alcanza la trascendencia, "comulga con sus semejantes y con los valores que dan sentido a su existencia religiosa" (47). Es exactamente el mismo proceso que ocurre en el rito litúrgico de los que siguen la tradición oricha, o de cualquier de las tradiciones de los sistemas espirituales netamente africanos.

En su obra maestra, " El arco y la lira: El poema, la revelación poética, poesía e historia", publicada en 1956 el maestro mexicano se adentra más en el estudio de los sistemas empleados por el hombre para dar un sentido a su existencia. Proclama Paz:

"La verdad del poema se apoya en la experiencia poética, que no difiere esencialmente de la experiencia de identificación con la "realidad de la realidad", tal como ha sido descrita por el pensamiento oriental y una parte del occidental. Esta experiencia, reputada por indecible, se expresa y comunica en la imagen. Y aquí nos enfrentamos a otra turbadora propiedad del poema ... en virtud de ser inexplicable, excepto por sí misma, la manera propia de comunicación de la imagen no es la trasmisión conceptual. La imagen no se explica: invita a recrearla y, literalmente, a revivirla". (112-13)

Como Paz ha indicado en el pasaje citado anteriormente, mediante la fiesta el participante llega a dar un sentido a su vida / existencia, precisamente por una operación metafísica de reconciliación, por identificarse con (comulgarse con) los valores fundamentales de su sociedad, de su religión. La experiencia poética alcanza la misma meta, es la misma clase de operación metafísica, "operación alquímica" en los términos empleados por Paz, que "colinda con la magia, la religión." Tomando esta ruta poco común hacia el análisis literario, Paz llega a unas conclusiones bien atrevidas sobre el arte poético del incomparable poeta americano, Rubén Darío.

En "La Peste", novela de tesis de Albert Camus se trata de un sistema espiritual no cristiano, y aparentemente ateo, de un misticismo laico que propone Camus en virtud de ser filósofo existencialista. Paz como intelectual y artista que sabe auscultar su realidad circundante ha elaborado una crítica literaria que parte de los principios y premisas de la teología. Y dado que en la tradición intelectual europea moderna generalmente se mantiene una separación total entre la teología y todas las otras disciplinas, el enfoque de Paz choca tanto como el de los existencialistas. Forzoso es recordar que no existe tal choque en la tradición cultural africana.

Paz, pues, se atreve a afirmar, hablando del arte de Darío: "La poesía es reconciliación, inmersión en la "armonía del gran Todo". Al mismo tiempo es purificación: "el alma que entre allí debe ir desnuda". Para Darío la poesía es conocimiento práctico o mágico: visión que es asimismo fusión de la dualidad cósmica. Pero no hay creación poética sin ascetismo o combustión espiritual: "de desnuda que está brilla la estrella". La estética de Darío es una suerte de orfismo que no excluye a Cristo (más como nostalgia que como presencia) ni a ninguna de las otras experiencias vitales y espirituales del hombre. Poesía: totalidad y transfiguración". (46)



Pensar en Carnaval

Claro que no existe tal problema para los africanos que se han mantenido fieles a sus tradiciones clásicas; que crearon el Carnaval tal como existe hoy día; que están involucrados en el sistema espiritual yoruba, el que lleva la etiqueta, "oricha" o "Changó," o "santería," o "candomble," etc.

Hay cierta falta de consistencia o más bien medida en la elaboración de Paz. Afirma este que: "Una gran ola sexual baña toda la obra de Rubén Darío. Ve el mundo como un ser dual, hecho de la continua oposición y copulación entre el principio masculino y el femenino" (55). Para los verdaderos místicos la sexualidad es pura metáfora. Para Darío la sexualidad es la sexualidad. Es el gozo carnal. Es el coito ante toda otra cosa. Para los carnavaleros auténticos —pese a las apariencias— la sexualidad es frecuentemente más metáfora o símbolo que el coito mismo. Es interesante que mientras los observadores de Europa Central consideran mis carnavales "una erección permanente," nosotros podemos participar activa, intensa, y plenamente en nuestro Carnaval sin caer en ninguna indiscreción de tipo sexual.

"Darío," dice Paz, "evoca una imagen que también sedujo a Novalis: el cuerpo de la mujer es el cuerpo del cosmos y amar es un acto de canibalismo sagrado. Pan sacramental, hostia terrestre: comer ese pan es apropiarse de la sustancia vital." Hay una confusión básica que por poco llega a la blasfemia. Se trata del europeo que decide hundirse en el exotismo de la sociedad y civilización "primitivas." Es el fenómeno de él que viaja supuestamente a las semillas después de haber disfrutado hasta el cansancio de las ventajas del mundo capitalista europeo moderno, para relajarse disfrutando de los gozos carnales del mundo "primitivo".

Pero esto va de acuerdo con toda una tradición cultural que se remonta hasta los albores mismos de la historia. Esto va con el sistema espiritual que rige todos los aspectos de su vida, un sistema espiritual que permite e inclusive promueve tales fenómenos como el carnaval y la santería.

Por eso en las sociedades africanas se cultiva tan intensamente la vida poética. Puerto España, por ejemplo, precisamente durante la época del carnaval alcanza su plenitud de este cultivo de la vida del espíritu, el espíritu poético, artístico. La ciudad pertenece al pueblo y se transforma en un espacio casi místico, un sitio mágico, donde hombres y mujeres ponen a la música antes que cualquier otra cosa. Siguiendo la exhortación intemporal de Baudelaire, "*Il faut être toujours ivre*" (Siempre hay que estar borracho), están solemnemente embriagados de vino/ron, poesía/soca y calipso, y de la virtud de un entendimiento cabal de la inmensa riqueza de su herencia cultural. La más alta expresión poética de la literatura caribeña se enfoca, se fundamenta en el Carnaval.

Está la obra de Earl Lovelace, hijo nativo de Trinidad y Tobago. Ese gran poeta entiende que el Carnaval representa el momento pleno para que todos, desde el presidente del país hasta el ciudadano más humilde, se den la oportunidad de ocupar —literalmente— su lugar bajo *ra* (el sol). Embriagados por el poder de este sol, todos se convierten en *Heru* (*hrw*) héroes. Aldrick, protagonista de la novela de Lovelace, "*The Dragon Can't Dance*", representa a los incontables miles que se convierten en *Heru/Wosir* durante dos días bajo deslumbrante poder de *ra* y así:



"Aldrick felt a tallness and a pride, felt his hair rise on his head, felt: 'No, this ain't no joke. This is warriors going to battle. This is the guts of the people, their blood; this is the self of the people that they screaming out they possess, that they scrimp and save and whore and work and thief to drag out of the hard rockstone and dirt to show the world they is people.' . . . For two full days Aldrick was a dragon in Port-of-Spain, moving through the loud, hot streets, dancing the bad-devil dance, dancing the stickman dance . . . He was Manzanilla, Calvary Hill, Congo, Dahomey, Ghana. He was Africa, the ancestral Masker . . . (122-23) [Aldrick se sentía alto y orgulloso, sentía sus cabellos pararse de punta en su cabeza, pensaba: 'No, esto no es un chiste. Estos son guerreros que van a la batalla. Estas son las tripas de la gente, su sangre; esto es el ser de las personas que están gritando que poseen, que pueden escatimar y ahorrar y acumular y trabajar y robar para sacarlo de

la dura piedra y del polvo para mostrarle al mundo que son gente'. . . Por dos días completos Aldrick fue un dragón en Puerto España, desplazándose por las calles calurosas y bulliciosas, danzando la danza del diablo malo, danzando la danza del *stickman* (combatiente con bastón) . . . Él era Manzanilla, Calvary Hill, Congo, Dahomey. Él era África, el Enmascarado ancestral..."



Al igual que Aldrick, Asa Montaganard, el protagonista de la primera novela nuestra, *Sanni Mannitae* (publicada en 1994) entra en escena durante el Carnaval: "Este es nuestro tiempo, nuestra calle, nuestro escenario, nuestra cosa. !Borrokets, retírense del escenario! !Están locos o qué! Sí, eso es precisamente, estábamos locos, locos con la plenitud de la humanidad, locos con la plenitud de la divinidad, locos con el Vino de Asombro [título de una obra magistral de Lovelace], con la música del Hombre del Bajo [título de un calipso de uno de los grandes maestros, Shadow]

Nosotros, en nuestra obra sobre el gran poeta caribeño de la isla de Cuba, Nicolás Guillén (y nuestro estudio fue publicado en 1990 por la *University of Missouri Press*) indicamos que el cubano mantuvo una conexión (asombrosa) con la tradición cultural de sus antepasados del Valle del Nilo —precisamente mediante un canto carnavalesco— o sea mediante el foco de la tradición carnavalesca, el foco más importante de la expresión de la herencia africana en las Américas. Los críticos generalmente concuerdan en que el poema son es la más alta expresión artística de Guillén. El más conocido y citado poema del cubano es, sin embargo, "*Sensemayá*," que supuestamente no es un poema son (aunque se puede argumentar —como nosotros sustentamos— que realmente lo es). De todos modos "*Sensemayá*" es sin lugar a dudas un canto carnavalesco. Según el testimonio del cubano este poema le salió sin mucho trabajo, en sus propias palabras "de un golpe, como si yo lo hubiera sabido de memoria a pesar de su complejidad formal, que paradójicamente lo hace tan simple." Surgió la obra espontáneamente de su alma profunda como si fuera algo recordado, algo que yacía ya medio olvidado en las honduras de su subconsciencia de africano nacido en América.



Asombrosamente la única otra instancia de obra surgida espontáneamente del alma del poeta, puro don de las Musas (las mismas Musas a las quienes todo el mundo musulmán había parecido haberse consagrado) es el momento pleno de una noche de abril de 1930 cuando nacieron de golpe en forma perfecta plenamente desarrollados los diez poemas son originales. (Es de notarse que Guillén decidió por motivos estéticos deshacerse de dos de estas composiciones, así que las colecciones sólo incluyen ocho poemas).

"*Sensemayá*" es pues igual a un poema son sólo por ser canto carnavalesco y lleva como subtítulo "Canto para matar una culebra." El poeta de hecho recordaba los cantos carnavalescos de su niñez, cantos de africanos de Cuba que celebraron su festival carnavalesco en el Día de los Reyes Magos, la Epifanía. Fue un carnaval por ser festival de base religiosa (tanto católica como de la tradición africana precristiana) en que la gente bailaba al compás de música cadenciosa desfilando por las calles montando una presentación dramática que conmemoraba un evento o símbolo de suma importancia, que daba un sentido a su existencia. En Cuba, pues, para celebrar la Epifanía los africanos, embriagados de ron, son (música carnavalesca) y una conciencia plenamente reconcentrada, practicaban una actividad cultural netamente suya que se remontaba a los tiempos más antiguos. Y esta actividad aparentemente tenía muy poco que ver con el catolicismo. (Sólo aparentemente porque como nosotros sustentamos el catolicismo de por sí tiene mucho que ver con la tradición teológica africana).

Los africanos de Trinidad y Tobago celebraron su emancipación de la esclavitud con un festival carnavalesco, exactamente parecido al festival de los dos días anteriores al Miércoles de Ceniza. Para la Navidad los africanos de Trinidad y Tobago también montaron una actividad cultural que incluía el bailar por las calles.

Pensar en Carnaval

Es interesante que en otras partes del Caribe, en Jamaica y en Las Islas Bahamas, el festival tradicional con el cual se festeja la Navidad es el *"Jonkanu"* un festival de tipo carnavalesco. El festival carnavalesco es la modalidad típica de festivales africanos por todo el globo y desde los tiempos más antiguos. El canto en que Guillén basó su poema fue un canto antiguo del cuerpo de obras sagradas que dejaron los antiguos egipcios. El canto se encuentra entre las obras sagradas escritas con letra sagrada por un sistema de escritura creado específicamente para expresar las palabras divinas el *mdw nTr*, o sea, las palabras de Dios o las palabras divinas, que ha sido traducido exactamente al griego por hieroglífico, o sea, glifo sagrado.

La música popular de los africanos de América por lo general se originó como música litúrgica cuya finalidad original fue la de facilitar el reencuentro entre el hombre y el mundo sobrenatural. Esta música —expresión cultural— existe para promover la comunión con lo divino, la comunión entre los humanos. Recordamos las palabras de Paz:

"Gracias a las Fiestas el mexicano se abre, participa, comulga con sus semejantes y con los valores que dan sentido a su existencia religiosa o política."

En los albores mismos de la civilización, las ciudades santas de Abydos y Dendera en el Alto Kemet (Egipto) ingresaron a la historia como lugares donde se celebraba el carnaval. Para el año 4236 a.C., los pueblos del valle de Nilo —los inventores de la civilización— habían creado un calendario que dividía al año en 360 días regulares y cinco días "maravillosos," un período místico fuera del tiempo. Era durante este período que tenía lugar la celebración de la vida, la resurrección y la renovación, teniendo como centro de interés a Wosir—el sumamente generoso ancestro, el proveedor



de todas las herramientas necesarias para la civilización— quien dio su vida por su pueblo amado. Los datos proporcionados por expertos como E. A. Wallis Budge dejan en claro que lo que tuvo lugar en Kemet en los inicios de la historia escrita fue el primer carnaval: un drama religioso que se bailaba en las calles y en el que participaban todos, desde el faraón hasta el último de los plebeyos.

Como el regalo de la civilización se fue difundiendo desde el Valle del Nilo hacia el resto del mundo, lo mismo pasó con la madre de todos los festivales. En todo el mundo antiguo, desde Babilonia hasta Roma, se celebraban carnavales. El vínculo entre Kemet —esto es, África— y el carnaval contemporáneo se aclara cuando se consideran los detalles de muchas expresiones culturales de África occidental: el papel central de las máscaras, los bailes procesionales en las calles al ritmo de una música cadenciosa, la participación masiva. Muchos expertos ignorando los datos referentes a los festivales desarrollados por los antiguos egipcios ponen el origen del carnaval en el mundo grecorromano. Nina S. de Freidemann en "Perfiles sociales de carnaval en Barranquilla (Colombia)" Montalban UCAB, No 15 (1984): (127-

152) proclama para abrir su artículo: "El carnaval, una tradición occidental, tiene una profundidad histórica que se remite a celebraciones rituales de propiciación de dioses protectores del agro en Grecia y Roma, antes de la aparición del cristianismo" (127). Lo que afirman estudiosos como la finada y muy lamentada colega Nina S. de Freidemann tienen validez, pero sólo parcial. No se toma en cuenta que los griegos mismos fueron estudiantes y fieles seguidores de los egipcios. Historiadores griegos clásicos tales como Herodoto reconocieron la gran deuda de su pueblo para con los egipcios.

Así que según el planteamiento basado en información incompleta el carnaval hubiera tenido origen como festival de fertilidad asociado con el culto a Saturno de la época romana precristiana. Hubiera evolucionado en festival cristiano de preparación para los ayunos y otras mortificaciones de la cuaresma. Se hubieran establecido ciertos rasgos del festival latino cristianizado, a saber: desfiles por las calles de la ciudad, el uso de máscaras, la costumbre de celebrar bailes de enmascarados, la mezcolanza de clases en las celebraciones callejeras, el uso de música y danzar en las calles. Estas características facilitaron la costumbre de concederles a los esclavizados la licencia de montar sus propias celebraciones de carácter aparentemente semejante durante el período cuando los europeos se dedicaban a los festejos carnavalescos. Claro está que no siempre se dio esta correspondencia cronológica, por ejemplo, los festejos carnavalescos se montaron por los africanos en Cuba para el 6 de enero, en Trinidad se festejaba el día de la emancipación (el primero de agosto) de una manera carnavalesca, en las Islas Bahamas, en Jamaica, e inclusive en los Estados Unidos los africanos celebraban la Navidad con una actividad carnavalesca llamada jonkanu. Y claro está también que la coincidencia de ciertos rituales básicos disimuló contenidos esenciales tradicionales o sea resortes intelectuales, espirituales, culturales bien distintos: unos provenientes de la tradición europea, otros de la africana, y aun otros de la indígena. En la actual celebración del carnaval los resortes culturales africanos —especialmente el elemento guerrero y dramático— son los que predominan y dan el sabor esencial y distintivo al festival en Trinidad y Tobago tanto como en el Brasil y en muchas otras partes de las Américas.

Ningún estudioso de la materia se quejaría de este acercamiento (el que acabamos de presentar) al fenómeno cultural llamado carnaval. Pero hay que pedir más. Ya que se sabe a ciencia cierta que la civilización humana tuvo su origen en África habrá que dar el paso extra y establecer la conexión asombrosa entre Kemet y el carnaval nuestro. Nosotros en el libro recién publicado nos hemos atrevido a dar este último paso.

