

A cada quien su Santo

Ana Elvira Cervera Molina
El Colegio de Michoacán

Resumen

La presente investigación aborda dos casos sincréticos, la santería y el culto a San Fan Con, que se han filtrado visiblemente a la ficción en novelas relacionadas con el espacio Caribe y la caribeñidad, como es el caso de *Como un mensajero tuyo* (2001), de la periodista cubano-puertorriqueña Mayra Montero. En esta novela, la autora ha puesto especial interés en la reivindicación de las prácticas culturales de negros, chinos y mestizos en Cuba, en particular de las prácticas religiosas, desvinculándolas de los conceptos negativos que conllevan su adscripción a la hechicería y brujería. De este modo, Montero ofrece un amplio panorama de la vida cotidiana y las creencias de estos grupos minoritarios que, hasta hace poco, yacían exotizados o relacionados con la práctica subterránea de la magia negra.

Palabras clave

Cuba, Intertextualidad, Mayra Montero, Religiones caribeñas, San Fan Con, Santería.

Abstract

This research addresses two syncretic cases –santería and the cult of San Fan Con–, which have visibly leaked into fiction novels related to Caribbean and Caribbeanness, as is the case of *Como un mensajero tuyo* (2001) by Cuban-Puerto Rican journalist Mayra Montero. In this novel, the author has taken special interest in the vindication of the cultural practices of blacks, Chinese and mestizos of Cuba, especially religious practices, thus decoupling negative concepts involving their attachment to sorcery and witchcraft. Along these lines, Montero gives a broad overview of daily life and beliefs of these minority groups, which, until recently, were exoticized or made out to be related to the underground practice of black magic.

Keywords

Caribbean Religions, Cuba, Intertextuality, Mayra Montero, San Fan Con, Santería.

Recibido: 17 de diciembre de 2012 • Aprobado: 17 de enero de 2013

... es lo que viniste a buscar... un toque de magia en este mundo obsesionado con la ciencia
Robert Zemeckis, *Death Becomes Her* (1992)

Hacia una identidad en el Caribe¹

En el proceso de búsqueda y construcción de las identidades, tanto individuales como colectivas, el Caribe se ha valido, como estrategia de supervivencia, de la movilidad de sus márgenes, y de la capacidad de asimilación y reparticularización de elementos, ya sea impuestos por una colonización violenta o mediante una pacífica y silenciosa. En esta dinámica, el espacio Caribe funciona como una complicada zona de culturas en contacto a la que el único rasgo que podemos atribuirle sin temor a errar, es el de ser el lugar de confluencia de lo uno y lo diverso. Su heterogeneidad lo une y lo separa del resto, crea individuos como islas, que transitan de lo insular a lo continental.

En el Caribe día a día todos los componentes se mezclan a través de la inserción y negociación de elementos culturales de otro modo irreconciliables. A este proceso de negociación e inserción he optado por llamarlo intertextualidad y a sus protagonistas sujetos-textos, puesto que considero que, extendiendo el poder referencial de este término de estricta herramienta de análisis literario y discursivo a una categoría de aproximación teórica a la realidad, se puede muy bien hacer un verdadero acercamiento a los componentes de construcción identitaria de los sujetos caribeños. La flexibilización de este término también pretende reivindicar el papel de la teoría literaria como un modo de aproximación a la realidad dentro de los estudios culturales y las ciencias sociales y no solo como una manera de abordar el texto literario.

En el marco de un análisis discursivo fundado sobre un marco contextual histórico, la presente reflexión está vinculada estrechamente a dos prácticas religiosas desarrolladas en Cuba. Me refiero a la santería y el culto a San Fan Con; dos casos sincréticos que se han filtrado visiblemente a la ficción en novelas relacionadas con el espacio Caribe y la caribeñidad, como es el caso de *Como un mensajero tuyo* (2001) de la periodista cubano-puertorriqueña Mayra Montero.

1 Con especial cariño al Dr. Daniel Torres y a Pablo Hernández, “el amor es la compensación de la muerte, su correlativo natural...”

Cuba y *Como un mensajero tuyo* son dos extraordinarios ejemplos para la afirmación del enfoque intertextual que aquí se propone. En ellas, la isla y la novela, los componentes se mezclan en lo cotidiano más allá del ámbito biológico, dando como resultado esa capacidad de “digerir” recíprocamente en la vida diaria diversos componentes. La sintetización constante del proceso de mezcla y reacomodo identitario de los sujetos-textos logra su concreción en el ámbito religioso. Las religiones se establecen como aspectos híbridos de una cultura que se caracteriza por la mezcla, compartiendo en el fondo un esencia “muertera” que privilegia la poética de la oralidad, la éfrasis barroca y la música como elementos básicos de su conformación.

En específico, hablando literariamente, *Como un mensajero tuyo* constituye una excelente muestra de compensación narrativa y peso discursivo. En sus páginas, el intertexto se disemina hacia todas las direcciones, para crear una compleja estructura narrativa que va atrapando un sinnúmero de significados. La historia romántico-erótica de Aida y Enrico funciona como pretexto poético-literario para adentrar al lector en un terreno mucho más amplio. Al interior y exterior del texto se traducen y descodifican los significantes a través del referente histórico-social de sus componentes raciales. A lo largo de sus 278 páginas, Montero realiza un viaje extensivo e intensivo a través de los personajes por tres momentos históricos de crisis económica y política claves para Cuba: 1920, período neocolonial; 1952, comienzos de la Revolución cubana; y 1990, inicio del período Especial. Los sujetos en la novela se condensan, fusionan, permutan y desdoblan a lo largo de visiones tridimensionales de la otredad caribeña, que parten de la fragmentación aglutinada de sus experiencias de vida desde un momento histórico concreto: la bomba que estalló en el Teatro Nacional en 1920 durante la representación de “Aída” de Giuseppe Verdi, pero que indirectamente asumen el pasado común que los une: la plantación². En una compleja cadena de significación, cada personaje se desdobra desbordando el texto, balanceándolo, agotándolo hasta llevarlo al equilibrio, a la templanza del exceso en la que se ha visto atrapada la hija de la protagonista, Enriqueta, después de que sus padres, Aida y Caruso, fueran consumidos por el calor de una bomba que cobró más muertos a la larga que en el momento exacto de su explosión.

2 “The plantation is one of the bellies of the world, not the only one, one among so many others, but it has the advantage of being able to be studied with utmost precision. Thus, the boundary, it’s structural weakness, becomes our advantage. And in the end it’s seclusion has been conquered. The place was closed, but the word derived from it remains open.” (Glissant, 2000, 75). (“La plantación es uno de los vientres del mundo, no el único, uno entre tantos otros, por esto tiene la ventaja de ser capaz de estudiarse con precisión extrema. Así, el límite, su debilidad estructural, se hace ventaja. Y al final su aislamiento ha sido conquistado. El lugar estuvo cerrado, pero la palabra sacada de ello es libre) (traducción de la autora).

Con la muerte como esencia y los santos como modo de vida, los depositarios de cultos ancestrales traídos a escena por la autora, José de Calazán, la conga Mariate y Yuan Pei Fu, procuran el cumplimiento de la tradición. De este modo, Shangó no deja de asaltar la escena encantando con su calor la garganta de su esclavo, Enrico. Yemayá procura licuarse, fundirse en su reflejo en el agua, convirtiéndose en la madre que alimenta con su piel cobriza y sus pechos redondos la rebeldía de la mujer enamorada, Aida. San Fan Con surge omnipresente en el diálogo, afirmándose en las muñequitas de papel recortadas por paisanos que sobreviven y todavía resisten en las lavanderías y comercios bajo la tutela del gran patriarca Yuan Pei Fu hasta el momento en que su alma regrese a China y su cuerpo sea enterrado en Cuba.

Tres generaciones de mujeres: Domitila, Aida y Enriqueta

A nivel del discurso, *Como un mensajero tuyo* es narrada desde un universo femenino. Dos mujeres son las que llevan el control narrativo del texto, Aida y Enriqueta, madre e hija respectivamente, mientras que una tercera, Domitila, madre de Aida, vela por el cumplimiento hacia los santos en el orden religioso. Las tres representan tres generaciones sucesivas de mujeres mezcladas que, aunque están desfasadas temporalmente, dejan en claro que las líneas familiares en el Caribe se construyen de un modo más integrado emocionalmente a partir de una figura femenina central, que aglutina el poder en el orden privado ante la carencia o negación de una figura masculina. De igual forma, cada entidad femenina está asociada a un momento de crisis histórico-política en el ámbito cubano: alta burguesía neocolonial, Revolución cubana y el llamado “período Especial”.

En orden cronológico, de madre “renegada”, producto de una lucumí y un mandinga, y padre europeo, aparece Domitila Cuervo: “Su madre era de nación lucumí, y su padre, mi bisabuelo, era mandinga, y esa mezcla daba como resultado unos hijos renegados, con esos ojos saltones que poco a poco se iban marchitando” (Montero, 26-27). Era “una mulata delgadita, que siempre se movía muy rápido” (26). Cuidadosa de cumplir los designios sociales, se casa con un chino, Noro Cheng, pero transgrede sutilmente el orden establecido al tener una hija, durante su matrimonio, producto de una larga relación amorosa con el patriarca oriental, jefe de la mafia china y guardián del culto a San Fan Con, Yuan Pei Fu.

Aunque Domitila propiamente no realiza un acto de transgresión en la novela, como sí lo hace Aida a través de una transgresión declarada, sí funciona como un vehículo de acceso para esta. Es a través de ella que la protagonista tiene el poder

de manipular a los grandes círculos de poder religioso cubano —el chino y el negro— mediante las figuras de Yuan Pei Fu, su padre biológico, y José de Calazán, alias ‘Cheché’, su padrino de santo. A nivel narrativo, Domitila ya es una mujer madura que, en pleno 1920, enfrenta la crisis político-económica que sobrevino con el final del período de “las vacas gordas” y la instauración, de la diplomacia preventiva (1921) por parte de Estados Unidos, que favoreció el auge de la alta burguesía cubana (1920-1958) durante el período neocolonial.

Por su parte, Aida, hija legal de Noro Cheng e hija biológica de Yuan Pei Fu, es una mulata china imponente, mezclada hasta la última gota de sangre que recorre su cuerpo. Hija predilecta de Yemayá y de San Fan Con, llega casi hasta la locura por defender su amor y a su amado, Enrico Caruso. En su papel de enamorada y desbordada, Aida va en crecimiento constante, de la sumisión total al control completo de las situaciones y los ambientes. Ella es irreverente con ‘Cheché’, se niega a aceptar los designios de los orishas y moviliza a todo el Cabildo de Congos de Palmira para planear y ejecutar su huida con Enrico a Trinidad, Cuba, aun sabiendo que como mujer esos espacios de acción le eran vetados. Al final, Aida es vencida por la adversidad, el destino trágico ya estaba escrito: Enrico morirá y no será en Cuba, por tanto, su cuerpo es mutilado y ella es llevada a la sinrazón. De este tormentoso final solo la salva la niña que viene en camino, hija de Yemayá y Shangó, fruto de su amor prohibido por Caruso, Enriqueta:

Mi jinete siempre fue Yemayá, y ella mandaba sobre mí, mandó en aquella hora como mandó en las que vinieron luego. Éramos ella y yo luchando contra Orula, poseedor del Secreto de Ifá, que sabe del futuro y lo revela a los hombres; luchando contra Obba, Yewá y Oyá, las tres “muerteras” que habitan en el cementerio; y luchando, sobre todo, contra Osún, el mensajero de Olofi, y contra aquel mensaje que él nos traía una y otra vez, un mensaje de muerte que no queríamos recibir.

Quisimos cambiar el futuro que enseñaba Ifá, negar el secreto de Oddú y alejar el polvo de los cementerios. Quisimos todo eso, pero además nos emperrábamos en retener la vida, ese hilito de vida que aun animaba a Enrico. Éramos dos mujeres: Yemayá y su montura, ella y yo contra la voluntad de los demás orishas. Camino al Pueblo Grifo me encomendé una vez más a Dios, le pedí al padre Olofi que alejara a su mensajero —se lo pedí, y luego me mordí la lengua— y al final tuve un recuerdo para San Fan Con, el Changó de los chinos. (194)

Históricamente, entre el inicio de la historia –Día de Reyes de 1920– y el inicio de la narración de Aida –5 de marzo de 1952– han pasado 32 años, correspondientes al período neocolonial de la alta burguesía estadounidense en Cuba. El personaje de Aida nos ubica, al momento en que Enriqueta empieza una investigación en busca de su pasado, cinco días antes de que Fulgencio Batista diera el golpe de Estado previo a las elecciones del mismo año que lo llevaría de nuevo al poder el 10 de marzo de 1952, instaurando así la última cruenta represión, un año antes de que Fidel Castro estallara en armas con la Revolución cubana (1952-1958).

El último eslabón femenino de esta cadena y con el cual inicia y termina la historia, es Enriqueta. Ella es el punto más álgido de la mezcla racial: representa el vacío y la nostalgia del pueblo cubano tras el colapso de la Unión Soviética, la crisis energética y los ideales socialistas. El denominado “período Especial” fue un momento de hambre, incertidumbre y tristeza que tuvo su punto más crudo entre 1990-1995:

Se sentía incómodo cada vez que recorría aquel trozo de La Habana Vieja. Le molestaba el olor, un vaho de aguas negras mezclado con el vapor del diesel quemado. Le daban grima los balcones, apuntalados con maderas ya podridas que a su vez habían sido apuntaladas con otras que estaban a punto de pudrirse. De vez en cuando, un derrumbe: las ventanas en blanco y el espinazo en carne viva de las escaleras. (15)

Enriqueta es una mujer templada, víctima todavía no nacida de la bomba que estalló en el Teatro Nacional en 1920, la cual también carga su pedacito de infortunio. Su transgresión es en el sentido de la carencia de acción y el abandono de sí misma y su entorno de nostalgia. Tras investigar y transcribir la historia de sus padres desde diversos puntos de vista, ella se condena al olvido, pues, es incapaz de proteger y validar la versión de los hechos que prueba su existencia. Aunque su investigación es rigurosa e intensa, su historia se basa en la oralidad como fuente primaria, por lo tanto carece de permanencia si no hay un colectivo que la comparta, lo que la condena al olvido, a la destrucción:

-No jodas, Enriqueta, si tú eres hija de Caruso, yo soy hijo del Caballero de París.

[...] Yo también me eché a reír y salimos juntos de la cabina. Fue la última vez que dije que era la hija de mi padre. (278)

Enriqueta rompe con la cadena de mixturas transversales al estar con un hombre igual a ella en cuanto a su carácter templado, esto le permite entablar una relación horizontal, que a su vez corta con la cadena de constantes mezclas a través de la negación de su maternidad. Al final, de la mano de Enriqueta, encontramos una Habana contemporánea totalmente derruida, olvidada, cayéndose a pedazos entre la humedad y el desamparo pero que se resiste a irse y a morir, como si la resignación condenara a los que se quedan a la vida eterna:

No era un hombre joven, ni siquiera atractivo, pero creo que comprendimos algo importante esa noche, y es que para desgracia o fortuna nuestra nos parecíamos en lo esencial: ambos éramos personas pacíficas; pecábamos de la misma timidez, del mismo celo con respecto a nuestros sentimientos. Ninguno de los dos tenía esa capacidad de arrebatarse por nada ni por nadie, esa facilidad que tienen los demás para llenarse de ilusiones y perder la cabeza. (262)

En la última cadena radial, la de Enriqueta, triunfa la nostalgia, la muerte y el tiempo que lo corrompe todo. Los años crían recuerdos basados en la amargura, y al final solo queda el hastío producido por “tantas calenturas”:

Salieron al portal y él levantó la vista para echar una ojeada a los balcones.

-Amargura no es un buen nombre para una calle.

-Claro que no –dijo ella–, pero comprenderá que ya no importa.

[...]

-A lo mejor ya no estamos. A lo mejor me tengo que comer a Canio. (17)

Una Enriqueta amargada y completamente abandonada corresponde a la visión en el exilio de la autora sobre su tierra natal, Cuba. Al tiempo que las dos (Mayra y Enriqueta) ponen juntas la palabra final de *Como un mensajero tuyo*, publicada en 1998, tan solo cinco años antes del llamado fin del período Especial, comerse al gato, a su único compañero en medio de la crisis, tal vez sea el único recurso para Enriqueta. No es solo el hambre que flota en medio de la miseria, es la posibilidad de que este acto de engullimiento rompa con la espera y la desesperación, y por fin los haga desvanecerse detrás del humo de su historia.

Ámbito religioso afrocubano: la santería

En el ámbito religioso caribeño, el discurso oral no es un producto muerto que se hereda de épocas pasadas; tampoco es una narración vacía de significado que agoniza y se aproxima a su extinción; por el contrario, es la propagación del mito y su concretación en el rito (Sosa, 1982, 254). En *Como un mensajero tuyo*, el intertexto referido³ se disemina a través de construcciones semánticas no convencionales. La elaboración de los significantes dentro de la narración se hace a partir de la acumulación sucesiva de estos en cadenas radiales de unidades heterogéneas que se mantienen orbitando alrededor de un significado no explícito. El intertexto referido prolifera en el texto a partir del espacio vacío que deja la interrelación cíclica de lo oral, lo social y lo literario girando en torno al ámbito santero, en donde el núcleo duro del mito sirve para conservar el orden social interno a través de elementos específicos como el culto y miedo a la muerte, la oralidad, los sistemas de adivinación y las variantes tribales de culto, las redes de compadrazgo y el viaje como metáfora del Caribe. Partiendo de los elementos anteriores, la historia de amor entre Aida y Enrico resulta solo un pretexto para que Montero nos introduzca de lleno en la praxis de la santería cubana y ponga en marcha la maquinaria intertextual hacia todas las direcciones.

La lengua lucumí, junto con los patakíes yorubas, aun con todas las variables lingüísticas que esta posee dentro del grupo de lenguas negriticas, funciona dentro de la santería como un código que permite el acceso al plano supraterráneo de los orishas, porque al decir de un santero: “A los orishas no puedes hablarles en otra lengua que no sea la suya” (Cervera, 2006)⁴. En la novela, a través de la reproducción textual, Montero le suscribe a la lengua el carácter de irremplazable que le dan los creyentes en la práctica ritual poniéndola en voz de los iniciados en los cánticos y las oraciones que supone la representación del rito:

-
- 3 Es el texto que, en forma literal o no, es sugerido o “referido” de otro texto, de modo no explícito y que funciona no solo como un préstamo literario sino como un catalizador de nuevos significados a partir del original. Este intertexto no está claramente referenciado desde el texto de origen, sin embargo es posible rastrear su punto de partida a través de un estudio comparativo de correspondencia histórica, literaria, semiótica y etnográfica. En la categorización de Genette, este intertexto ya no corresponde al plagio, es decir, a “la cita con una apariencia menos explícita y menos canónica” (1997, 55), aunque sí hace un fuerte eco en este. A partir de la extensión de su capacidad referencial discursiva, el texto se convierte, mediante el intertexto referido, en un poliedro triangular que se caracteriza por contener en cada una de sus puntas lo artístico, lo cultural y lo espacial propio del sujeto y su caribeñidad.
- 4 Entrevista a Vidal de Jesús Cachón Castro, santero yucateco, en el Café El Hoyo, Mérida, Yucatán.

En la conversación mezclaron frases en lengua lucumí, frases que guardaba Calazán para los momentos difíciles. Luego alzaron las voces y hablaron cada vez más recio, gritaron cada vez más duro, hasta que se cansaron, o hasta que las palabras se les convirtieron en piedras. Al final, escupieron esas piedras y prendieron cigarros. (35)

Las leyendas también tienen cabida en este plano de la narración. Vinculadas estrechamente con la muerte y el miedo a la desgracia que acarrea la venida de extraños, estas dan sustento al orden interno de las familias, consolándolas y dándoles una explicación de los fenómenos no controlables ubicados ambiguamente en un espacio y tiempo lejanos:

Hubo un tiempo en que las brujas de Trinidad, que no eran negras como las de Cárdenas, sino brujas blancas de las islas Canarias, solían reunirse y celebrar sus fiestas en la loma de La Vigía. Subían de noche y bajaban al amanecer, y por el camino esparcían un polvito que olía a pescado. La gente lo respiraba y se enfermaba de urticaria, de ceguera, se pasmaban los niños: caían huesos con las manitas duras. (243)

En el plano terrenal, las redes de asociación familiar establecidas mediante los cabildos negros son detalladas puntualmente por Montero. En ellas se supera el ámbito de la asociación filial consanguínea para instaurarse un nuevo orden de asociación fraternal de ayuda mutua denominado compadrazgo. Así, a través de la designación de un patriarca, cada cabildo está íntimamente relacionado con los otros formando redes de asociación que superan el orden familiar ortodoxo: “Un cabildo era como una casa de familia, un grupo en el que cada cual se había jurado a muerte, y en el que todos se ayudan entre sí” (120).

En *Como un mensajero tuyo*, José de Calazán es el patriarca que apadrina los ires y venires de Aida y Enrico. Es a través de la fidelidad jurada hasta la muerte por parte de sus ahijados, como Enrico Caruso logra escamotear a la bien estructurada mafia italiana que le busca para asesinarlo y así logra cumplir con el destino pre-escrito por los orishas: no morir en Cuba.

Él ignoraba que la casa estaba rodeada de guardianes, ahijados de Calazán dispuestos a matar antes de dejar que un extranjero

se nos acercara. [...] Y al final, no le quedó más remedio que hablar, soltó la lengua tan pronto como sintió la soga: uno de los ahijados se la apretó al cuello mientras le susurraba que Regla era de Calazán, y que nada pasaría si le amarraba una piedra a la cintura, lo metían dentro de un saco y lo tiraban a la bahía. El hombre, muy asustado, confesó que estaba ahí por encargo de unos italianos que querían saber si esa era la casa donde escondían al cantante Enrico Caruso, cuántas personas vivían en ella, y lo que había que hacer para sacarlo a la fuerza y llevarlo a La Habana. Cuando oyó decir aquello, Calazán apartó a los ahijados y se plantó frente al hombre: debía decir a los forasteros que nadie ponía un pie en Regla sin su permiso, y que a partir de las doce de la noche, si se entera que alguno anda merodeando por el pueblo, iría a buscarlo con los ñáñigos de su cabildo, le cortaría sus partes y además la lengua, y así, con dos trozos menos en el cuerpo, lo entregaría al cuartel de Regla, donde mandaba otro de sus ahijados. (78-79)

En este tenso ambiente de disputas territoriales entre negros e italianos, Aida funciona como un puente que permite la entrada de Enrico a las cofradías de negros y al cerrado círculo de influencias que estos poseen. Al final, es ella quien determina la acción narrativa tratando de evadir el final trágico que se les ha asignado desde el inicio: “Si me pidieron que llevara al hombre que había venido a coronarme, si acogieron a Enrico Caruso y lo protegieron de sus perseguidores, no fue para salvarlo a él, sino para salvarme a mí” (83).

En este punto del relato, el viaje realizado por los protagonistas hacia diferentes provincias de La Habana es una entidad de posicionamiento que se estructura a partir de las redes de compadrazgo. Aida hace suyo cada lugar que pisan ella y Enrico a través de la imagen de Calazán, beneficiándose ambos de la cohesión que existe entre los ahijados del babalawo. Debido a esta cohesión, Tata Sandoval, patriarca de Pueblo Grifo, y Nicolás Iznaga, jefe del Cabildo de Congos de Palmira, no dudan en ayudar a los personajes en la huida:

José de Calazán tenía amistad con los cabildos de otros pueblos, conocía a los babalawos de otras provincias, muchas veces lo había escuchado hablar de sus escobios en Trinidad. Si era necesario, invocaría el nombre de mi padrino, estaba segura que encontraríamos ayuda. (174-75)

La muerte es una constante, siempre rodea a los personajes de Montero, su presencia es innegable. El temor y el culto a los muertos convierte al practicante de la santería en “un esclavo y no de un amo invisible, sino del pasado, de los espíritus, de los ancestros muertos, que rondan sus pasos desde que nace hasta que muere y le gobiernan con cetro de hierro” (Frazer citado por Sosa, 1982, 262). Estos espíritus esclavizantes son espíritus familiares, espíritus de negros pero también de blancos, de esclavos pero también de esclavistas. Al fin de todo, el esclavo no ha logrado liberarse del yugo del amo pero es capaz de negociar con él un dejo de libertad a través de la veneración: “A mí siempre me atormentó ese envenenamiento, porque tanto mi madre como José de Calazán me habían advertido que no era bueno que alguien muriera con la cabeza puesta en el que va a nacer. Y con esa sombra, con ese rencor depositado en ella, di a luz a una criatura a la que pusimos por nombre Esperanza” (29).

Nada se mueve en *Como un mensajero tuyo* sin que los muertos lo gobiernen: “No había salud sin cabeza, ni sonrisa sin perdón de muerto” (58). La adivinación juega aquí un papel muy importante: a través de ella se escribe el futuro de los protagonistas. Los grandes patriarcas siempre consultan a los ya muertos para tratar de salvar a los vivos; estos, aunque luchen, ya tienen un destino escrito entendido en estrecha relación con la muerte: “Él recostó la espalda contra la pared y empezó a frotar el ékuele, que es una cadeneta que tiene ocho piezas: ocho trozos de coco y a veces de jicotea. Mientras frotaba el ékuele imploraba a sus santos, bendecía y clamaba por sus muertos: por su difunto padrino, por el padrino de su padrino, y por todos los grandes babalawos de los que había heredado la virtud” (23-24).

En la novela, Amable Casanova es la única que tiene una visión positiva de Aida en su encuentro con Enrico. En su visión, los protagonistas no terminan en su aniquilación como sí lo hicieran en la visión los patriarcas, Yuan Pei Fu y José de Calazán, sino en la culminación de esa inconmensurable pasión, en la hija de ambos, Enriqueta Cheng: “Si quieres que te diga, Calazán lo vio todo en el ékuele el mes de enero, pero yo lo vi mucho antes. [...] Allí vi a tu madre, y aunque parezca mentira, vi a la niña que eras tú en sus brazos” (233).

Estos elementos (oralidad, compadrazgo, viaje, muerte y adivinación) funcionan como hilos conductores y *leit-motiv* de la narración a medida que se profundiza en los distintos tipos de intertextos que permiten usar la figura de Enriqueta, y su investigación dentro de la novela, como vaso comunicante entre los diversos niveles discursivos.

Diálogos intertextuales: José de Calazán y la conga Mariate

Una a una llegan las miradas al texto. En un análisis más profundo, el diálogo se inaugura entre dos cadenas de significación que se abren y proliferan alrededor de dos personajes importantes para la nganga negra: José de Calazán y la conga Mariate, y concluyen dando un panorama general del contexto religioso santero cubano de 1920. La primera cadena condensa semánticamente la visión particular que en el marco de la santería cubana se tiene de estos dos personajes, partiendo del bien estructurado escenario que ofrece Lydia Cabrera en *El monte* (1993). La segunda cadena aglutina las caracterizaciones ficcionales que ofrece Montero a partir de la visión mítica –lo que se cuenta de– y la representación real de los mismos personajes.

La primera cadena de significantes nos remite a *El monte*, voluminoso trabajo etnográfico y pilar del estudio de la santería cubana contemporánea. En este libro, tanto la conga Mariate como el viejo Calazán son referidos por Lydia Cabrera como informantes, asociando su poder referencial a sus lugares de residencia: Calazán a Regla y la conga Mariate a Matanzas. Al yuxtaponer esta cadena con la segunda, el análisis resulta mucho más profundo y los personajes empiezan a funcionar como cadenas abiertas de significado que entran en permutación constante, condensándose al final en la caracterización que de ellos se hace en la narración, haciéndolos capaces de ser estudiados en un modo tridimensional: “Expreso una gratitud muy sincera a las sombras de José de Calazán Herrera Bangoché, alias ‘El Moro’, hijo de Oba Kosó [...] mis primeros y francos colaboradores. Y a los que vinieron después, que, con ellos, me abrieron lealmente las puertas del mundo, tan lejano del mío [...] A la conga Mariate, esclava de sus dioses y de su conciencia escrupulosa” (Cabrera, 1993, 13-14).

José de Calazán Herrera, babalawo osainista y patriarca de la provincia de Regla, en los años 50 –según la versión de Cabrera–, era un hombre dado a la bebida y a las mujeres que fue conocido por su profundo conocimiento de herbolaria: “Donde vea un poco de yerba, allí encontrará el remedio” (Cabrera, 1993, 68). Yerbero por naturaleza, Calazán sigue siendo recordado por sus ahijados como un personaje poderoso. En contraste con Cabrera, poco sabemos de la vida privada de José de Calazán Herrera Bangoché, alias ‘Cheché’ –sobrenombre otorgado por Montero para la representación ficcional de este personaje– en *Como un mensajero tuyo*, más allá de los significados que se construyen a su alrededor, a partir del intertexto, en donde se establece una suerte de palimpsesto con Cabrera. Este personaje es tomado por Montero del imaginario colectivo de la provincia de

Regla, así como de las referencias anecdóticas en *El monte*. En la narración, la autora omite el carácter festivo y susceptible a los vicios de Calazán para otorgarle el mismo peso narrativo que a la conga Mariate como pilares y agentes de la tradición santera. En esta lógica, la figura de ‘Cheché’ se ubica narrativamente en el centro de la acción dramática, condensando así toda una tradición de padrinos, patriarcas y guías espirituales, que dan fundamento a la estructura interna de la santería: “Mi padrino se llamaba José de Calazán Herrera Bangoché, y era viejo cuando lo conocí, pero más viejo se volvió después, y aún siguió envejeciendo como un tronco, y no vino a morir hasta que yo cumplí cuarenta y dos, que es la edad con la que fui a su entierro” (23).

Por su parte, la conga Mariate, poderosa iyalocha lucumí y contemporánea de Calazán –según Cabrera–, es una referencia obligatoria en la provincia de Matanzas en relación a la práctica tradicional de la santería. De carácter duro, Mariate fue una mujer sabia que se caracterizó por preservar la práctica del ritual colectivo. A diferencia de lo que ocurre con Calazán, la conga Mariate sí posee en *Como un mensajero tuyo* una descripción física y una contextualización histórica que refuerza su imagen como pilar femenino de la estructura social religiosa. Muy probablemente esto se deba a que su poder referencial solo se extiende a Matanzas, provincia lejana, y no es tan popular como el de Calazán en Regla, provincia próxima a la capital. Sin embargo, esta sustitución es de especial interés en la novela pues descentraliza la metrópoli habanera dando peso actancial a las provincias:

La otra era una anciana negra que se presentó como la conga Mariate, aunque luego resultó que no era conga, sino lucumí e iyalocha, sacerdotisa consagrada a Oyó, que era la tierra de Olokún. [...] La conga Mariate llevaba un turbante blanco, y su bata, sus medias y sus zapatos eran del mismo color. Los brazos los tenía cargados de pulseras, blancas y gruesas la mayoría, y finitas como la plata las demás. En el cuello llevaba collares del orisha de su fundamento: Obatalá, sin duda. (99-100)

A partir de estos dos personajes, Calazán y la conga Mariate, somos capaces de ver un panorama mucho más detallado de la santería cubana que va, desde adentro hacia afuera de la narración y de lo público a lo privado, del orden social familiar al orden interno de dicha práctica religiosa en donde lo masculino es asociado al exterior y lo femenino, al interior. En 1920, José de Calazán ejemplifica el funcionamiento de las redes familiares no consanguíneas del compadrazgo

a nivel público, mientras que la conga Mariate mantiene la tradición en el orden privado catalizando la acción en cuanto al rito se refiere, validando Montero estos atributos hacia afuera del texto con la visión de Cabrera y las aportaciones de la oralidad.

De texto a texto: una mirada oriental

Para el análisis cabal de *Como un mensajero tuyo* hay que ir del estudio de lo negro a lo chino, de Cabrera a Montero, de Calazán a Yuan Pei Fu, de adentro hacia afuera y de afuera hacia adentro. Así se van moviendo los intertextos de esta novela. De afuera hacia adentro sabemos del misterio chino por la distancia que establece este como otredad identificada con el componente negro. A través de la visión particular de un babalawo negro, entendemos cómo se mira al “otro” chino, mientras que a través de una autora –Montero– y un personaje –Aida–, todos los elementos dialogan y se equiparan en el terreno narrativo. En un primer plano de condensación, al exterior de la novela, los significados proliferan alrededor de *El monte* y de la muy particular definición citada que Cabrera retoma de José de Calazán sobre “la brujería china”:

La brujería china es tan hermética, que Calazán Herrera –su nombre aparecerá continuamente a lo largo de estas notas–, quien “para saber ha caminado toda la isla,” jamás pudo penetrar ninguno de esos secretos ni aprender nada de ellos. Solamente sabe que comen a menudo una pasta de carne de murciélago en la que van molidos los ojos y sesos, excelente para conservar la vista; que confeccionan con la lechuga un veneno muy activo; que la lámpara que le encienden a Sanfancón alumbraba, pero no arde, que siempre tienen atrás de la puerta un recipiente lleno de agua encantada que lanzan a espaldas de la persona que quieren dañar, y que alimentan muy bien a sus muertos. (Cabrera, 1993, 26-27)

En el texto de Cabrera se da por sentado, en primera instancia, el hermetismo que emplea el componente asiático para realizar sus prácticas rituales, así como una visión exótica de este, de la que luego se valdrá Montero para narrar su historia y dar vida a sus personajes. En este mismo párrafo de Cabrera, Calazán hace hincapié en el culto a San Fan Con, y en el trato preferencial que reciben los muertos como dos elementos de sumo valor cultural, lo que deja claro que los asuntos religiosos, a partir de este punto y para estas culturas, son cuestiones de

santos y muertos, y que un mal hecho solo es desecho por una fuerza similar a la que lo creó: “Nganga contra nganga” (Cabrera, 1993, 26). Sin embargo, cuando de chinos se habla, la nganga lanzada por uno de ellos solo es contrarrestada por otro chino similar, algo imposible, pues ningún paisano desharía el trabajo de otro paisano, manteniéndose así fiel a su comunidad:

“Mayombe tira y Mayombe contesta”. Esto es: lo que hace un brujo, otro lo deshace: “bastón que mata perro blanco, mata perro negro”; a menos que el “daño” lo haya lanzado un brujo chino, pues la magia de los chinos se reputa la peor y la más fuerte de todas, y al decir de nuestros negros, solo otro chino sería capaz de destruirla. Y aquí nos encontramos con algo terrible: ¡ningún chino deshace el maleficio, la moruba, que ha lanzado un compatriota! (Cabrera, 1993, 26)

En el plano contrario, al interior del texto de Montero el intertexto se condensa en la figura de Yuan Pei Fu. Todo lo que el lector sabe sobre él está narrado por Aida: –“Y lo que no puede la nganga negra, siempre lo ha podido la nganga china” (36)– o es referenciado de segunda mano a Enriqueta por miembros de la sociedad secreta de culto a San Fan Con, en un completo hermetismo con aires de mito y leyenda. Con respecto al componente chino, lo único concreto que tenemos es el dato histórico de la llegada del barco proveniente de China, la descripción de la casa y del altar en el barrio chino: “Aproveché esas horas para acercarme al barrio chino. Almorcé en una fonda de la calle Dragones y luego me fui caminando hasta Manrique. Recordaba la casa, la recordaba mejor de lo que yo pensaba, sentí emoción, pero también ternura: yo era parte de todo aquello, de ese barrio y de esa casa, de la historia de la fragata Oquendo, y del iluminado viaje de Sanfancón” (205).

La condensación de estas dos cadenas de significantes bosqueja todo un panorama religioso muy particular, desarrollado en Cuba durante el proceso de establecimiento y conformación del barrio chino habanero en 1920. En dicho panorama se deja claro que el distanciamiento establecido entre la otredad negra y la china provocó la creación de una visión exótica de los primeros sobre los segundos, lo que impactó visiblemente el libro de Cabrera y en consecuencia la novela de Montero. La narradora de *Como un mensajero tuyo* logra sobrellevar la hermética estructura clánica asiática al llenar los vacíos mediante la ficcionalización del patriarca Yuan Pei Fu, a fin de nivelar el peso narrativo otorgado a cada componente.

Yuan Pei Fu: un pretexto literario

De la mano del máximo patriarca y babalawo chino, Yuan Pei Fu, Montero nos lleva al corazón del barrio chino. Este personaje nos ofrece un breve recorrido por la historia de la trata amarilla, su asentamiento étnico y su consolidación social y religiosa en este sector de La Habana Vieja. Dragones de fuego, inciensos de sándalo y olores extraños a ginseng y “tente en pie” llegan a la escena como auxiliares en la salvación de Enrico Caruso en *Como un mensajero tuyo*. Aquí el poder de lo exótico nace del secreto de lo íntimo porque, como ya sabemos, a los santos siempre hay que hablarles en su lengua:

Mi madre dijo que, en casos como el mío, había que recurrir a la virtud de los paisanos [...] Entre estos paisanos estaba Yuan Pei Fu, un antiguo vendedor de fruta que en su vejez se había dedicado a cultivar la virtud: la virtud de los negros mezclada con la virtud de los dragones. El resultado de esas dos virtudes era un guerrero envuelto en humo: Sanfancón. [...]

Yuan Pei Fu vivía en una casa de la calle Manrique, casi llegando a la Real de Zanja, en el corazón del barrio chino. (36)

Yuan Pei Fu trabajaba con hierbas, con pájaros y otros animales —dijo Felipe Alam—. Embrujaba como nadie a las muñecas. Adivinaba con espejos. Sus resguardos se los tragaba, y preparaba otros resguardos que eran como pequeñas almohaditas con fundas de seda china. Él era el único que entendía el chino “fino”, que hablaban los espíritus antiguos. Cuando alguno de nosotros enfermaba, invocaba al espíritu de una mujer, un espíritu muy viejo que venía desde China y nos curaba. (210)

Probablemente debido a la distancia cultural entre chinos y negros, y a una doble marginalización sustentada en el miedo a lo desconocido, los rituales, los usos y las costumbres practicados por los chinos culíes en Cuba fueron vistos con mucha precaución y recelo en el ámbito religioso habanero hasta muy avanzado el siglo XX (Cabrera, 1993; Padura, 1994; Baltar, 1997; Wilson, 2004; Chang, 2005.) El miedo latente hacia los chinos ha perdurando discretamente hasta nuestros días, pero ahora está fundamentado en su capacidad de agrupamiento, enriquecimiento y adquisición patrimonial aun en las circunstancias más adversas.

En medio de la discriminación, la literatura ofrece opciones de resistencia e inclusión como ensayos de realidades alternas. En su narración, Montero hermana las prácticas religiosas herméticas chinas con las de los negros santeros, mucho más abiertas, otorgándole a cada una, a través de sus representantes, el mismo peso narrativo: “Los santos –dijo mi madre– son hermanos de sangre. Los babalawos también. Y tú llevas la sangre de un paisano” (38). Esto evidencia claramente los procesos de hibridación y mestizaje constantes a los que se han sometido los sujetos caribeños en incesante negociación con el entorno: “Y lo que no puede la nganga negra, siempre lo ha podido la nganga china” (36). Aida, como hija biológica de Yuan Pei Fu y ahijada de José de Calazán, fusiona y asimila sin conflicto en su devenir cotidiano cuanto de mágico hay en ambos mundos: “Yuan Pei Fu que era el Gran Olúo, el babalawo, el brujo mayor, me regalaba caramelos, y había otro chino inválido que recortaba muñecas de papel y me las regalaba para que yo jugara. Cuando cumplí los quince, tuve que llevarle ofrenda a Sanfancón, que era el dueño de la espada y de los truenos” (37).

Las sociedades secretas chinas en Cuba, dado que se rigen por una estructura clánica precedida por un patriarca, en este caso Yuan Pei Fu, crearon un fuerte lazo de unión entre los viejos y los nuevos inmigrantes. No solo los unía su lenguaje, sus creencias y su condición social, como seres explotados, sino que también estaban enfermos de una nostalgia por China y de un eterno estar solos que ahogaban en trabajos extenuantes de sol a sol como las lavanderías: “esa lavandería donde los chinos se quitaban las camisas y comían fideos, y a veces se caían muertos de soportar tanto calor” (28). A nivel simbólico, la personificación de Yuan Pei Fu aglutina todos los aspectos del ámbito íntimo asiático, a su vez que se vuelve un puente hacia el orden público que le permite a Aida una movilidad espacial, social y narrativa entre el secreto de lo privado y la descarga pública.

Conclusiones: de lo individual a lo colectivo

Templos e iglesias, pagodas y mezquitas, atestiguan en otros tiempos, con su magnificencia y su grandeza, la necesidad metafísica del hombre, que, fuerte e indestructible, sigue paso a paso a la necesidad física...

Arthur Schopenhauer, *El amor, las mujeres y la muerte*

Al final de la novela, Montero no puede evitar proyectarse en el texto desdoblándose a sí misma, convirtiéndose en un sujeto –un texto más– bajo la idea del periodista que llega a comprar un pedazo de historia. El periodista es la metáfora

del exiliado que vuelve siempre tratando de comprar y reconstruir un pedazo de la historia, de su historia, que se reconoce ajeno, pero que no puede evitar la nostalgia del regreso. La investigación previa de Montero, que sirve de base para la creación del texto, se ve reflejada como acción narrativa a su interior al encontrar similitudes con la investigación de Enriqueta y con el personaje del periodista. A su vez, la investigación de Enriqueta inaugura once voces en el texto que, aunque no son analizadas en la presente reflexión, son el reflejo de las microhistorias girando alrededor de otras microhistorias, que al tiempo se circunscriben en torno de la Gran Historia Nacional de Cuba, de modo semejante a las matrioskas. Montero parte de visiones tripartitas, y desestabiliza las categorías binarias en las que se construyó el discurso colonial, neocolonial y poscolonial, y permite afirmar una identidad caribeña, en este caso cubana, que funciona dinámicamente.

Desde la idea de sujetos-textos y teniendo la muerte como *leit-motiv*, Montero lanza una sentencia destructiva al equiparar la muerte con el olvido en la Cuba del “período Especial”. Tras un pasado brillante lleno de excesos y desbordes, de oleadas masivas y replanteamientos violentos, ya no se puede hablar de la historia, pues de ella ya nadie se fía. La visión del sujeto exiliado recoge los pedazos que riega la desgracia y los funde y engarza en oro junto al recuerdo de tiempos mejores y de “ese algo” que partió definitivamente de la vida de muchos personajes para siempre, creando heridas que no sanan, que no se pueden olvidar, empapadas de nostalgia y miedo a desaparecer.

En el ámbito narrativo, Montero reconcilia estas dos prácticas religiosas –sante-ría (José de Calazán y la conga Mariate) y culto a San Fan Con (Yuan Pei Fu)– y las hermana en un frente común (Aida) contra la muerte del extranjero (Caruso) en “tierras propias” (Cuba). En resumen, los santos son los mismos en “todas partes”, solamente se han condensado los tiempos histórico y generacional dando como resultado un anacronismo funcional que podemos denominar mito. En el texto, se comprimen las historias en la sangre (Enriqueta), en el mestizaje producto de “muchas calenturas”; se condensan también las búsquedas intensivas y extensivas obteniendo un viaje al presente que a su vez inaugura un viaje al origen. En la condensación de elementos narrativos se busca la legitimación del mestizo que se construye en presente a través de historias personales que viajan de adentro hacia afuera del sujeto para regresar a él nutriéndolo de significado. Lo mismo ocurre a nivel estructural; los elementos narrativos se permutan de adentro hacia afuera del texto regresando a él para nutrir de significado al lector, otorgándole un catálogo de experiencias narradas que le permitirán desentrañar el código que abre el secreto del discurso.

Referencias

- Baltar Rodríguez, José. (1997). *Los chinos en Cuba. Apuntes etnográficos*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz.
- Cabrera, Lydia. (1993). *El monte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Chang, Federico. (2005). La inmigración china en Cuba. Asociaciones y tradiciones. En Chailloux, G. (Coord.). *De dónde son los cubanos*. Laffita: Editorial de Ciencias Sociales.
- Genette, Gerard. (1997). La literatura a la segunda potencia. En Navarro, D. (Selección y traducción). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.
- Glissant, Édouard. (2000). *Poetics of relation* (Trad. Betsy Wing). The University of Michigan Press.
- Montero, Mayra. (2001). *Como un mensajero tuyo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Padura Fuentes, Leonardo. (1994). *El viaje más largo*. La Habana: Ediciones Unión.
- Sosa Rodríguez, Enrique. (1982). *Los ñañigos*. La Habana: Casa de las Américas.
- Wilson, Andrew (Ed.). (2004). *The Chinese in the Caribbean*. Princeton: Markus Wiener Publishers.