

EL CONTRAPUNTEO Y LA LITERATURA *

Roberto González Echevarría

A lo largo de su extensa y productiva carrera Fernando Ortiz sostuvo una relación profunda, compleja y enriquecedora con la literatura. (1) Es más, me atrevería a decir que la literatura fue para él una tentación a la vez que algo que debía rechazarse; una vía de acceso a la vez que de escape a las preguntas que lo asediaron y a las soluciones que lo cautivaron. Ortiz vivió atento a la gran literatura de la época que le tocó vivir; es decir, la de vanguardia y lo que en inglés se conoce por *modernism* (que no debe confundirse, por supuesto, con nuestro modernismo). Para el que se imagine a Ortiz como científico

social resultará sorprendente encontrar en sus libros, aún en los más técnicos acerca del baile o la música afrocubanos, alusiones certeras y oportunas a James Joyce, por ejemplo. Su cultura literaria era vasta y activa; es decir, vigente en todas sus meditaciones, observaciones, hipótesis y teorías. En esto Ortiz se apartaba de los practicantes comunes de las ciencias sociales, pero no de los maestros de esas disciplinas, que a menudo encontraron en la literatura y el arte en general sugerencias, respuestas y hasta modelos de aproximación y análisis. Como ellos, Ortiz vio pronto que la antropología era la frontera flexible y porosa entre las ciencias sociales y la literatura; pero esto no hizo más fácil, sino más complicada y dramática su relación con ella.

Las primeras obras de Ortiz aparecen durante un período crucial de la historia de Cuba, cuando se formulan las bases políticas y legales de la república, constituida en 1902. Es el proyecto decisivo en que los proyectos políticos y culturales que condujeron a la independencia se enfrentan a las realidades de la nación, y se someten a duras pruebas, programas y mitos nacionales. Una de esas realidades era la presencia de una población negra numerosa, empobrecida y marginada, a la vez que de relativa pero discernible autonomía cultural, lo cual podía poner en peligro la precaria integridad social y política de Cuba.

El joven Ortiz (tenía veintiún años en 1902) era un hombre pragmático, formado en el derecho y las emergentes ciencias sociales, muy en especial la criminología o sociología criminal. Por lo tanto sus primeros estudios sobre la población negra de Cuba, si bien originales y hasta atrevidos por su mera existencia, tenían un sesgo ideológico y un tono discursivo muy distintos de los que adquirirían años más tarde y lo convertirían en la figura que fue. Lo novedoso y osado de libros como *Los negros brujos* (1906) fue, en primer lugar, que alguien como Ortiz se ocupara en aquel momento de semejante tema de manera seria

y concienzuda. Pero no podemos engañarnos ni permitir que nos obnubilen revisionismos, por bien intencionados que estos sean. Ortiz primero se interesó en las culturas africanas en Cuba por lo que estas podían revelar sobre el crimen en la isla, sobre todo en las ciudades. En sus escritos tempranos Ortiz es predominantemente criminólogo, como lo indica el título completo de ese primer libro suyo: *Hampa afrocubana: los negros brujos (apuntes para un estudio de etnología criminal)*. Con prefacio de Cesare Lombroso, de quien Ortiz se declara discípulo y admirador, el libro es un estudio minucioso de la brujería entre los negros cubanos, realizado con la intención expresa de entender el fenómeno para eliminarlo con mayor eficacia. Ortiz se interesa en el aspecto criminal de la brujería —los asesinatos rituales, la necrofilia, las extravagantes prácticas sexuales— y en su impacto moral sobre la sociedad cubana, ya que al parecer no pocos blancos se estaban convirtiendo o por lo menos la estaban practicando. La concepción fisiológico-genética de la psicología y la raza que profesaba Ortiz entonces —derivada de su maestro Lombroso y de gran parte de la ciencia decimonónica— veía a los negros como gente de mentalidad primitiva y fuertes inclinaciones a la lujuria y a la violencia. Era gente que debía ser «civilizada» para asegurar el bienestar y el progreso del país.

Muchos de los elementos de la cultura afrocubana que los jóvenes literatos vanguardistas pronto exaltarían, Ortiz los veía al principio como perjudiciales para la sociedad. El brujo, por ejemplo, un tipo que Ortiz estudió con atención y que se convirtió en figura importante del afrocubanismo, aparece definido como

casi siempre delincuente, estafador continuo, ladrón a menudo, violador y asesino en algunos casos, profanador de sepulcros cuando puede. Lujurioso hasta la más salvaje corrupción sexual, concubinario y polígamo, lascivo en las prácticas del culto y fuera

de ellas, y fomentador de la prostitución ajena. Verdaderamente parásito social, por la general explotación de las inteligencias incultas y por la particular de sus concubinas.

El primer Ortiz era un determinista biológico y un darwinista social. Es evidentemente por esta razón que Alejo Carpentier destaca la diferencia de edades al referirse a Ortiz en medio de una evocación de los orígenes del movimiento afrocubano en *La música en Cuba* (1946): «Fernando Ortiz, a pesar de la diferencia de edades, se mezclaba fraternalmente con la muchachada. Se leyeron sus libros. Se exaltaron los valores folclóricos. Súbitamente, el negro se hizo el eje de todas las miradas. Por lo mismo que con ello se disgustaba a los intelectuales de viejo cuño, se iba con unción a los juramentos ñañigos, haciéndose el elogio de la danza del diablito». (Había, para ser precisos, una diferencia de veintitrés años entre Ortiz y Carpentier, el primero ya frisaba los cincuenta en la época del afrocubanismo). Ortiz era uno de aquellos intelectuales de la vieja escuela, miembro joven de la llamada Primera Generación Republicana, cuya preocupación principal era el progreso social y económico de la nación, dentro del marco del recién establecido estado.

El hecho de que Ortiz sufriera una conversión, que yo quisiera sugerir fue provocada por los jóvenes literatos afrocubanistas y por la vanguardia en general, ha vuelto borrosos sus primeros años y la naturaleza de su influencia sobre el movimiento y sobre la literatura. Durante su primer período, Ortiz tenía mucho en común con Sarmiento en su postura ideológica; así como los indios le parecían al prócer y pensador argentino un obstáculo para su programa de civilización, los negros le parecían entonces a Ortiz una fuerza retrógrada. En un libro poco recordado de 1914, que intituló *Entre cubanos... (psicología tropical)*, Ortiz escribió lo siguiente sobre la composición demográfica de Cuba:

El transformismo [entiéndase la evolución] es hoy ley de la vida en todas sus manifestaciones... Acaso nuestro porvenir nacional no sea en el fondo más que un complicado problema de selección étnica-fisiológica y psíquica. [La humanidad] sigue abandonada a sí misma, determinada por las más elementales leyes físico-sociales, luchando contra la biológicamente general promiscuidad de las especies inferiores apenas contrarrestada por la acción de los gérmenes llegados de los países fríos [es decir, de blancos] en los vendavales inmigratorios y en los ciclones políticos.

La obra temprana de Ortiz fue importante para el movimiento afrocubano porque descubre y analiza los aspectos sobresalientes de la cultura africana en Cuba y constituyó el primer recuento sistemático de sus mitos, rituales y creencias. Pero, paradójicamente, Ortiz es importante también para el afrocubanismo porque sus primeros trabajos representan, por su tono y orientación filosófica, todo lo que la vanguardia rechazó: el positivismo, el racionalismo, el progreso según lo definían los ideales políticos y sociales de la República.

Durante los años veinte los estudios de Ortiz empiezan a abordar temas menos solemnes y desprovistos de la ominosa aura punitiva de la criminología, aliada a la piadosa preservación del orden social. Empiezan por ese entonces sus estudios sobre la música, los bailes, los juegos, las fiestas, y sobre todo sobre el habla cubana, desde los trabalenguas hasta, por supuesto, análisis filológicos detallados acerca del origen africano de muchos vocablos. Estos últimos trabajos desembocarán en *Un catauro de cubanismos*, de 1923, que desde su mismo título despliega un humorismo e irreverencia nuevos. Pensemos también que el *Catauro* es casi estrictamente contemporáneo del *Ulises* de Joyce, que es de 1922, donde cunden los localismos irlandeses y juegos de palabras. Un estudio de esos trabajos de

Ortiz que los cotejara punto por punto con los inicios de la vanguardia, y sobre todo del afrocubanismo, revelará cómo el autor de *Los negros brujos* se fue impregnando del espíritu de ésta, que estaba radicalmente opuesto al estudio del crimen, al conformismo y a la preservación de la integridad social y la estabilidad política. Es a partir de esta nueva postura que Ortiz va a llegar al *Contrapunteo* (1940), texto en que Ortiz, en vez de ciencia, hará literatura.(2)

Aunque el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* es un ensayo de muy serias ambiciones intelectuales, y de no menos serias intenciones políticas, nada más alejado del tono sapiente y magisterial de los primeros libros de Ortiz. No en vano invoca el autor el más burlón de los escritores españoles, al jocos y procaz Arcipreste de Hita, como inspiración de su ensayo. Lo primero que comparte este texto de Ortiz con la literatura de vanguardia —tal vez lo más importante— es el humor, en gran medida provocado por el automatismo de los contrastes entre los dos productos principales cubanos. Es como si el tabaco y el azúcar se regodearan en su gracioso y entretenido conflicto, que se va convirtiendo en un juego de contrastes (el «contrastar opósitos» de la poesía cortesana) en que si uno hace zig el otro predeciblemente hará zag, si uno tic el otro tac, si uno pe el otro pa, y así sucesivamente. Ortiz sabe, y los guiños al lector (que son muchos) lo hacen cómplice, que las cosas no pueden ser tan simétricas y mecánicas, que el contrapunteo es un juego conceptista —barroco, gracianesco si se quiere— del que se desprenden verdades que deben interpretarse a un nivel poético. Se trata de un witticism, de un jeu d' esprit, típico del arte y literatura de vanguardias; el *Contrapunteo* es un largo, prolijo, joyceano juego de palabras y conceptos, como los de un texto estrictamente contemporáneo suyo, *Finnegans Wake*.

Me parece razonable proponer, además, que el tono irreverente, burlón, los frecuentes chistes, lo previsible de los contrastes, inscribe la obra dentro de lo que ella misma pretende

definir, aboliendo así la distancia metodológica propia de la ciencia entre observador y objeto de observación, entre discurso analítico y materia estudiada. *El Contrapunteo* define lo cubano desde lo cubano, en un discurso cubano y mediante una «metodología» cubana. Porque lo cubano en este Ortiz del *Contrapunteo* se manifiesta en el «choteo», que Jorge Mañach había analizado apenas una década antes en su célebre ensayo. *El Contrapunteo* es, pues, un choteo, un relajó, al que habría que responder, si nos encontráramos algún día con su autor en el otro mundo: «Sí, Fernando, todo eso está muy bonito, agudo y brillante, pero vamos a hablar ahora en serio». Lo cual, desde luego, no llegaríamos nunca a hacer, perdiéndonos en los vericuetos de agudezas, chistes, citas eruditas o procaces, condenados por toda la eternidad a un contrapunteo cubano, a una controversia, como esos demonios que juegan al tenis golpeando libros encendidos en el *Quijote*.

La obra de los vanguardistas cubanos, sobre todo la de poetas y novelistas como Nicolás Guillén y Alejo Carpentier, fue no menos importante para Ortiz de lo que él fue para la de ellos. Fue el espíritu contestatario, burlón del movimiento afrocubano y de toda la vanguardia lo que llevó a Ortiz a cambiar de orientación y lo condujo al *Contrapunteo*. Sin ese cambio se hubiera visto condenado a escribir el tipo de prosa solemne, mezcla de lo académico con lo patriotero, de casi todos los maestros del ensayismo latinoamericano. Ortiz abandona el tono magisterial que marca los ensayos de Rodó, Martínez Estrada, Vasconcelos, y hasta el propio Mañach, que escribe sobre el choteo sin practicarlo. El ensayo de Ortiz empieza por ser irreverente hasta en la forma en que destaca, desde el principio, el carácter placentero del tabaco y el azúcar. Sabor, placer, vicio, ambos productos cubanos son como drogas que fomentan el bienestar físico, sin atender a lo moral, ni mucho menos a lo criminal. Este inherente decadentismo todavía forma parte del vanguardismo, y desde luego del *modernism*. Puede pensarse en los placeres simbólicos a la vez que físicos

evocados en el *Ulises* de Joyce mediante las comidas, bebidas y regodeos verbales; Irlanda se define por las comidas, por sus bebidas, por sus irreverentes juegos de palabras, por su desparramo sexual. Placeres orales —de la boca— como el discurso literario mismo de Ortiz. *El Contrapunteo* es verba criolla (labia), placer bucal, como el azúcar y el tabaco mismo.

Lo sapiente del *Contrapunteo*, el saber, está contenido en la colección de documentos al final, que es mucho más extensa que el ensayo mismo. Ese archivo de documentos es una especie de suplemento anterior o posterior al texto del ensayo. Sirve como una invitación al lector, no tanto a verificar lo que dice Ortiz —de eruditas notas al pie— sino de estímulo al lector a producir su propia lectura, a interpretar por su cuenta los documentos.

Los documentos del archivo le piden al lector que entre en el contrapunteo, como los capítulos suplementarios de *Rayuela* promueven lecturas alternativas, paralelas o asintóticas de esa novela. El Archivo, por su mera existencia como tal, declara incompleto el argumento y se confiesa a sí mismo también incompleto y en proceso de constitución; Work-in-Progress, para volver a invocar a Joyce. El acervo o tesoro de documentos al final del *Contrapunteo* es como el archivo de lo que he denominado en otra ocasión las novelas-archivo: es arché, origen, depósito de la ley, edificio o monumento destinado a albergarla. Pero aquí se trata de una ley desplazada del centro de autoridad y de la producción del saber, a no ser como origen remoto, lejana melodía, contracanto del gay saber del ensayo. Al apelar a la literatura, al practicarla, Ortiz hace un gesto contradictorio, o mejor, dialéctico. Por un lado renuncia a la verificación rigurosa de la ciencia; pero por otro aspira al conocimiento más profundo, perdurable y compartible de lo poético. En el *Contrapunteo* el Archivo es memoria colectiva cifrada, que exige interpretación tanto en el sentido hermenéutico como en el musical.

Lo dialógico es temático en el *Contrapunteo*, no formal, se evoca, no se representa, interpreta o ejecuta, salvo en el diálogo de textos implícito entre el ensayo y el archivo. Podemos imaginar un diálogo entre el tabaco y el azúcar como el de Don Carnal y Doña Cuaresma, pero no aparece como tal en el texto de Ortiz. Hay, en vez, un espejeo entre el contrapunteo evocado y el de textos, que repite el descubierto por el ensayo en el seno de la cultura cubana.

Hay muchos otros elementos que marcan el texto como literario: aliteraciones y numerosos recursos retóricos y poéticos, como la misma personificación de la caña y el azúcar. Pero lo más literario es la manera en que el texto asume su forma y pone el proceso mismo de hacerlo en evidencia. En esto el *Contrapunteo* alcanza una originalidad que no ha sido suficientemente destacada. Como ensayo, el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* es uno de los textos experimentales más innovadores de la vanguardia latinoamericana. No ha sido igualado en audacia por ensayistas más recientes como Octavio Paz, y no encuentro paralelo sino en los experimentos de Julio Cortázar en libros como *Ultimo round* y *La vuelta al día en ochenta mundos*. Lo único que le faltó al texto de Ortiz en este sentido fue un diseño tipográfico más osado y complejo. Para poder percibir la originalidad de Ortiz hay que ver su texto en relación con la ensayística latinoamericana de la identidad cultural.

El ensayo, como práctica literaria, no tiene engaste genérico propio, por lo tanto tiene que declararlo, asumirlo, y actuarlo como parte de su mismo proceso de enunciación. La decisión de a qué tipo de discurso se va a adherir de manera parasitaria un ensayo es fundamental para su cabal comprensión. *Ariel*, para dar un ejemplo bien conocido, representa una clase magistral de fin de año. No es inocente esa elección. Hay subgéneros que se adaptan, o desde los cuales se adaptan los ensayos fácilmente: la conferencia pública, el artículo periodístico, la carta, etc. Pero

estos subgéneros ya han sido naturalizados por el ensayo y por lo tanto no constituyen un gesto manifiesto de «literariedad». Lo es, por supuesto, ya que no toda carta es un ensayo, y al hacerse pasar por carta un ensayo asume toda una gama de matices retóricos que tampoco son inocentes. (Todo esto tal vez se deriva del origen del ensayo como género, que se desgaja, que se deriva del diálogo clásico en el renacimiento). ¿Por qué asume el *Contrapunteo* esta forma con visos, o mejor con ecos musicales? ¿Por qué no escribió Ortiz un artículo erudito, académico, científico, como tantos otros que había publicado? ¿Qué sentido tiene la forma del *Contrapunteo*, que sugiere su género fingido?

La literatura representó para Ortiz un discurso a través del cual canalizar sus investigaciones sobre la Cuba en que vivió sin dejarse atrapar por las trampas retóricas e ideológicas de la antropología. La literatura le permitió profundizar en lo cubano desde su propia situación sin cosificar lo cubano, sin convertirlo en abstracción o construcción derivada de un método que le fuese ajeno. En la práctica la literatura no fue una panacea para Ortiz ni mucho menos. Ortiz se aparta de los propugnadores de la identidad nacional o latinoamericana al buscar ésta, no en retenciones culturales inertes, o congeladas en un pasado ideal, accesible a un pensamiento abstracto, sino en un proceso dinámico y material de evolución y mestizaje en que nada es fijo, sino siempre en movimiento, mezcla y transmutación. En el *Contrapunteo* lo cubano va a ser un efecto de los productos cubanos, no una idealización de lo español o de lo africano, ni mucho menos de lo indígena. Lo notable del gesto de Ortiz al practicar la literatura es que, de todos los latinoamericanos que se aventuraron a escribir sobre el tema de la identidad, ya sea americana o de sus respectivos países, Ortiz fue el único con una formación antropológica genuina. Vasconcelos, Martínez Estrada, Ramos, Reyes y otros tantos, partieron de la filosofía, o de la literatura. Ortiz, por contraste, surge de la antropología, la única disciplina capaz de realmente —es decir, con autoridad— emprender semejante pesquisa.

Creo que al tornarse a la literatura Ortiz reconoce que no puede salirse de su propia cultura, que no le es realmente posible ser antropólogo de sí mismo, que es parte de los mitos que estudia.

Impelido por la literatura, reconoció lo que la antropología iría reconociendo sólo paulatinamente: que como discurso formaba parte de la mitología moderna y contemporánea de que surge, y que la manifestación, o si se quiere la práctica o interpretación, de esa mitología era la literatura. Así en el *Contrapunteo* se entremezclan un saber científico y un conocer poético, pero la envoltura (para usar la terminología del tabaco) es la segunda, la poética. En este sentido Ortiz se aparta de la práctica de lo literario en su aproximación a la identidad para asumir lo literario como discurso. Es decir, no se le hubiese ocurrido el tipo de análisis aproximativo, impresionista de los literatos que se enfrentaron al tema; prefiere escribir literatura a escribir desde la literatura.

Pero esto no quiere decir que su investigación sea menos rigurosa, sino que, por contraste con los ensayistas mencionados, Ortiz, desde dentro de la literatura, puede entregarse a la materialidad y contingencia de los objetos en que la cultura se manifiesta, regodearse en lo concreto de ésta, en sus productos, no en sus idealizaciones. Su *Contrapunteo* aspira a ser uno de esos objetos concretos, tangibles, consumibles de lo cubano, no su reflejo o mera representación. Para invocar una terminología lezamiana, Ortiz crea la imagen desde la imagen. El *Contrapunteo* es presentación, performance, actuación, séance, función, show. Tal vez lo más inherentemente literario del ensayo sea que pone en movimiento el diálogo textual que lo constituye, que lo teatraliza. Lo dialógico es temático, pero también formal o textual, se evoca pero también se interpreta o ejecuta, sobre todo en el diálogo explícito entre el ensayo y el archivo. El ser y la cultura sólo existen entanto que diálogo; en correspondencia, en contrapunto, lo cual incluye también la

negación, el contraste, el contracanto, no sólo el eco, la repetición, el coro. Hay un juego de reflejos entre el contrapunteo «descubierto» como centro de la cultura cubana y el de los textos, que lo repite, que lo ensaya. El *Contrapunteo* se hace cubano al ser él mismo contrapuntístico. Texto-archivo y texto de fundación, no sólo por su temática sino también por su forma. Es por eso que han sido tantos sus reflejos, sus ecos, sus contrapuntos, en la literatura, y que una obra summa como *Paradiso* puede concebir la cubanía de su protagonista como la síntesis de dos familias, una de vegueros y otra de azucareros.

NOTAS

- * El presente texto fue la conferencia de apertura de la Primera Conferencia Internacional sobre Fernando Ortiz, pronunciada el 7 de diciembre de 1995, en la Sociedad Económica de Amigos del País, en La Habana.
1. Aprovecho en este ensayo ideas de las siguientes obras mías: *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* (Ithaca-London: Cornell University Press, 1977), traducido como *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria* (México: Universidad Autónoma de México, 1993); *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature* (Austin-London: The University of Texas Press, 1985); *Myth and Archive: A Theory of the Latin American Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), y «Lo cubano en *Paradiso*», en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, vol II (Madrid: Editorial Fundamentos, 1984. pp. 31-51), ahora recogido en mi *Isla a su vuelo fugitiva: ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana* (Madrid: Porrúa, 1983. pp. 69-90).
 2. Declaro aquí mi deuda con dos lecturas recientes del *Contrapunteo*: Gustavo Pérez Firmat, «Cuban Counterpoint», en *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989. pp. 47-66) y Antonio Benítez Rojo, «Fernando Ortiz: el Caribe y la postmodernidad», en *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva postmoderna* (Hanover: Ediciones del Norte, 1989. pp. 149-185). Suscribo, sobre todo, la segunda de estas interpretaciones, con la salvedad de que considero el *Contrapunteo*, texto lastrado por el imperativo de la identidad, fundamentado en una noción del origen que se remonta al romanticismo, una obra arquetípica de la modernidad, no de la postmodernidad.