

la colocó en un humilde altar de aquella solitaria ermita del Cobre para que fuera adorada por aquellos pobres indios y negros que trabajaban las minas. Pero esa imagen, la de Nuestra Señora de Illescas, es por su lado otro objeto sincrético. La cadena de significantes nos hace atravesar ahora del Renacimiento al Medioevo. Nos conduce a Bizancio, la única, donde entre herejías y paganismos de toda suerte se constituyó el culto de la Virgen María (culto no previsto por los Doctores de la Iglesia). Allí, en Bizancio, en el esplendor de sus íconos y mosaicos, la representación de la Virgen María se infiltró subrepticamente en Europa. Ciertamente por sí solo no hubiera llegado muy lejos, pero esto ocurrió a principios del siglo XII, la época legendaria de los trovadores y del *fin amour*, donde la mujer dejaba de ser la sucia y maldita Eva, seductora de Adán y cómplice de la Serpiente, para lavarse, perfumarse y vestirse suntuosamente según el rango de su nuevo aspecto: el de Señora. Entonces, el culto de Nuestra Señora corrió como el fuego por la pólvora, y un buen día llegó a Illescas, a unas millas de Toledo.

*Ave María*, decían en alta voz los esclavos de las minas del Prado, y en seguida, en un susurro, sin que el cura párroco los escuchara, dirían, *Ochún Yeyé*. Porque aquella imagen milagrosa del altar era para ellos uno de los *orichas* más conspicuos del panteón yoruba: Ochún Yeyé Moró, la puta perfumada; Ochún Kayode, la alebre bailadora; Ochún Akuara, la que prepara filtros de amor; Ochún Edé, la dama elegante; Ochún Fumiké, la que concede hijos a las mujeres estériles; Ochún Funké, la sabia; Ochún Kolé-Kolé, la peligrosa hechicera.

Ochún, en tanto objeto sincrético, es tan vertiginoso como su danza de miel y pañuelos amarillos. Tradicionalmente es la Señora de los Ríos, pero algunos de sus avatares la relacionan con las bahías y las orillas del mar. En todo caso, es la Diosa del Amor y de los Flujos Femeninos. Sus objetos más preciados son el ámbar, el coral y los metales amarillos; su alimento predilecto es la miel. A veces se muestra insensible e, incluso, puede llegar a ser malvada y traicionera; en estos oscuros avatares también la vemos como una vieja hechicera que come carroña y como el *oricha* de la muerte.

Este doble aspecto de Ochún nos hace pensar en seguida en las contradicciones de Afrodita. Tanto una diosa como la otra son, a la vez, «luminosas» y «oscuras»; reinan en un espacio donde se encuentran el placer y la muerte, el amor y el odio, la voluptuosidad y la traición. Ambas diosas son de origen acuático y moran en las espumas de los flujos marinos, fluviales y vaginales; ambas diosas seducen a dioses y a hombres, y ambas patrocinan los afeites y la prostitución.

Las correspondencias entre el panteón griego y el panteón yoruba han sido señaladas, pero no han sido explicadas. ¿Cómo explicar, digamos el paralelismo insólito de Hermes y Eleguá (también Legba y Echu)? Ambos son «los viajeros», los «mensajeros de los dioses», los «guardianes de las puertas»; ambos fueron adorados en forma de piedras fálicas, ambos protegen las encrucijadas, los caminos y el comercio, y ambos pueden manifestarse en la figura de un hombre con un cayado y descansando el peso del cuerpo en un solo pie. Ambos, además, auspician los inicios de cualquier gestión, viabilizan los trámites, y ambos son los únicos que atraviesan los espacios terribles que median entre el Ser Supremo y los dioses, los dioses y los hombres, los hombres y los muertos. Ambos, finalmente, se manifiestan como niños traviosos y mentirosos, y como

ancianos lujuriosos y tramposos; ambos son alfa y omega de los procesos, de los cambios. Por eso, en las ceremonias yorubas, Eleguá come y baila primero. Es el *número uno*, al igual que Hermes.

Así, entre Africa y Afrodita hay algo más que la raíz griega que une a ambos nombres: hay un flujo de espuma marina que conecta de «otra manera» dos civilizaciones.

El culto a la Virgen de la Caridad del Cobre puede ser leído como un culto sincrético cubano, pero también puede ser re-leído como un texto del meta-archipiélago, una meta-máquina de flujos marinos que conecta al Orinoco con el Helesponto, al Níger con el Canal de las Bahamas, al Olimpo con una calle de Panamaribo.

Los pueblos del mar, mejor dicho, los Pueblos del Mar, son todos uno. Su cultura, en esencia, es la misma. Si hubiera que expresarla en una sola palabra —ya lo hice—, diría *performance* y «algo más»; si pudiera agregar otra palabra, ésta sería: ritmo.

La naturaleza es el flujo de una máquina que el hombre interrumpe constantemente con los más variados ritmos. Cada uno de estos ritmos es, a su vez, un flujo que es cortado por otros ritmos, y así seguimos de flujos a ritmos hasta llegar donde queremos. Bien, la cultura de los Pueblos del Mar es un flujo interrumpido por ritmos que, a diferencia de otros que producen cabezas nucleares, intentan re-construir, re-producir o re-interpretar en términos de *performance* y «algo más» la unidad de la naturaleza. Como esta unidad no es sólo paradójica sino también imposible, el discurso cultural de los Pueblos del Mar es la «repetición» de un ritual en cuyo flujo el hombre puede llegar a intuir que, después de todo, en la naturaleza hay una unidad, sólo que ésta es imposible. En este discurso no cabe la duda de Hamlet, la cual se refiere a una primera lectura del mundo. Aquí se trata de alcanzar un punto donde «se es» y «no se es» a la vez. En este punto, claro está, el hombre se experimenta a sí mismo como si fuera la naturaleza; no hay deseo (sólo la voluntad de existir), no hay contradicción, no hay represión, no hay tiempo-espacio; se está en *free orbit*, o si se quiere, en una forma superior de libertad.

Toda máquina tiene su código maestro, y el de la máquina cultural de los Pueblos del Mar está constituido por una red de sub-códigos que se conectan a las cosmogonías, a los bestiarios míticos, a las farmacopeas remotas, a los oráculos, a las ceremonias profundas, a los misterios y alquimias de la humanidad. Uno de estos sub-códigos nos puede conducir al laberinto de Minos, otro a la torre de Babel, otro al jardín del unicornio, otro a la primera cosecha o al primer instrumento musical. Las claves de este vasto sistema hermenéutico nos remiten a una sabiduría «otra» que corre y erosiona los cimientos de la sociedad post-industrial. Claro, a esta altura ya no me importa decir que todos los pueblos del mundo son o fueron alguna vez Pueblos del Mar. Lo que sí me interesa establecer es que los pueblos del Caribe lo son todavía.

Entonces, ¿qué tipo de performance le da especificidad a la cultura caribeña? ¿El baile? ¿La música? Así, por sí solos, ninguno de los dos. La especificidad de la cultura caribeña está en su intención de re-escribir la naturaleza en términos de ritmo. Veamos un ejemplo. Supongamos que hacemos vibrar la membrana de un tambor con un solo golpe. Supongamos que este sonido se alarga y se alarga, hasta constituir algo así como un salami. Bien, aquí es donde interviene la acción interruptora de la máquina

caribeña, pues ésta empieza a cortar tajadas de sonido de un modo imprevisto, improbable y, finalmente, imposible.

Para aquéllos que se interesan en el funcionamiento de máquinas, debo decir que la máquina caribeña no es un modelo Deleuze & Guattari. Las especificaciones de tal modelo son caras y terminantes: hay una máquina de flujo a la cual se acopla una máquina de interrupción; a ésta se acopla otra máquina de interrupción, y en esa situación la máquina de interrupción anterior puede verse como máquina de flujo; se trata pues de un sistema de máquinas relativas. La máquina caribeña, por el contrario, es de flujo y de interrupción a la vez; es una máquina absoluta, una meta-máquina que no puede ser diagramada y cuyas instrucciones se encuentran dispersas dentro de su propia red de códigos. En resumen, es una máquina muy distinta de aquéllas de las que se ha venido hablando hasta ahora. En todo caso, la noción de poli-ritmo (ritmos cortados por otros ritmos que son cortados por otros ritmos), si se lleva a un punto en que el ritmo central es desplazado por otros ritmos de manera que éste ya no fije un centro y trascienda a un estado de flujo, expresa bastante bien el tipo de *performance* que caracteriza a la máquina cultural caribeña. Esto para decir que el ritmo, en el Caribe, precede a la música, incluso a la misma percusión. Es algo que está ahí, algo a lo cual se conecta en un momento dado la percusión; una suerte de zona sagrada o *mandala* que suele alcanzar, por ejemplo, un conjunto de tambores *batá*.

Pero sería un error reducir el ritmo caribeño a un sistema polirrítmico de percusión, como son los tambores *batá*. En realidad el ritmo caribeño es un meta-ritmo al cual se puede llegar por vía de cualquier sistema de signos, llámese éste la danza, la música, el lenguaje, el texto, la expresión corporal. Digamos, uno empieza a caminar y de repente se da cuenta que está caminando «bien», es decir, no sólo con los pies, sino con otras partes del cuerpo; cada músculo se mueve a un ritmo «suyo», sumamente cómodo, y que sin embargo se ajusta admirablemente bien al ritmo de los pasos. Bien, hasta aquí no hay nada significativo, nada que podríamos llamar caribeño; simplemente se ha involucrado a la noción convencional de poli-ritmo, la cual supone un ritmo central (el de los pasos). Es posible, sin embargo —no ocurre con frecuencia—, que uno sienta que quiere caminar «mejor», y para ello imprima a los músculos del cuello, de la espalda, del abdomen, de los brazos, en fin, a todos los músculos, su ritmo «óptimo»; esto hará que muchos de ellos no sigan más el ritmo de los pasos, y entonces se caminará con todo el cuerpo; esto es, se caminará de «cierta manera»; el centro ha sido des-centrado, y ahora corre de músculo a músculo, se posa aquí y allá iluminando intermitentemente como una luciérnaga cada foco rítmico del cuerpo. En este punto puede decirse que la máquina convencional se ha conectado a la máquina caribeña.

Claro, este proceso que he descrito no pasa de ser un ejemplo mediocre. Ni siquiera he hablado de una de las dinámicas más importantes que contribuyen a des-centrar el sistema poli-rítmico. Me refiero al complejísimo fenómeno que se acostumbra llamar: improvisación. Pues bien, sin ella no se podría dar con el ritmo óptimo de cada músculo en particular; es preciso darle a éstos autonomía para que lo busquen por su cuenta y riesgo. Así, antes de conseguir caminar «de cierta manera», todo el cuerpo ha de pasar por una etapa de improvisación.