

Florenxia Bonfiglio y  
Francisco Aiello (comps.)

# Las islas afortunadas

Escrituras del Caribe  
anglófono y francófono

MEMORIAS

·KATATAY·  
EDICIONES  
DIGITALES





**Comité Académico**

Ana Pizarro

Julio Ramos

Emil Volek

José Amícola

Christian Wentzlaff-Eggebert

Jorge Monteleone

Andrea Pagni

Dardo Scavino

Florencia Bonfiglio y Francisco Aiello (comps.)

# **Las islas afortunadas**

## **Escrituras del Caribe anglófono y francófono**

**•KATAY•**  
EDICIONES  
DIGITALES

Título del libro: Las islas afortunadas. Escrituras del Caribe anglófono y francófono / Florencia Bonfiglio... [et al.]; compilado por Florencia Bonfiglio; Francisco Aiello; prólogo de Florencia Bonfiglio; Francisco Aiello. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Katatay, 2016.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-987-29565-6-1

1. Creación Literaria. I. Bonfiglio, Florencia II. Bonfiglio, Florencia, comp. III. Aiello, Francisco, comp. IV. Bonfiglio, Florencia, prolog. V. Aiello, Francisco, prolog.

CDD 863

Primera edición: Diciembre 2016

© Los autores

© Ediciones Katatay

© Julio Bariani

© María Eugenia Dalla Lasta

ASOCIACIÓN DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS KATATAY

(C.U.I.T. N°: 30-70990915-7)

Email: [contacto@edicioneskatatay.com.ar](mailto:contacto@edicioneskatatay.com.ar)

<http://www.edicioneskatatay.com.ar>

Diseño Logo Editorial: Julio Bariani

Diseño de Tapa: María Eugenia Dalla Lasta

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723

ISBN 978-987-29565-6-1



# Índice

## Prólogo

Florencia Bonfiglio y Francisco Aiello ..... 7

## Fundar la tradición: entre el archivo y la experiencia

**La carta privada como comunicación pública y política en las epístolas de Elizabeth Hart Thwaites y Anne**

**Hart Gilbert**

Elsa Maxwell ..... 23

**Los Estados Unidos en los principios de la literatura anglocaribeña. Sobre George Lamming y sus precursores**

Florencia Bonfiglio ..... 49

**África en el Caribe francófono (Martinica y Guadalupe)**

Eurídice Figueiredo ..... 65

## La memoria de las islas: mujeres que cuentan

**Revisión histórica y resistencia de la mujer negra en la nueva slave narrative: *Free Enterprise* de Michelle Cliff**

Eugenia Marra ..... 89

**El cuerpo y el texto como sitios de resistencia:**

***The Long Song* de Andrea Levy**

Andrea Montani ..... 103

**Duelo y escritura en la novela *My Brother* de Jamaica**

**Kincaid**

Karen Poe Lang ..... 119

## El lenguaje de la mirada caribeña: poesía y paisaje

**Descolonización, transversalidad y pasaje percusivo del Caribe en el pensamiento de Edward Kamau Brathwaite**

Claudia Caisso ..... 137

***Caminar raíces y hablar palabras*. Escritura topográfica en *I is a Long-Memored Woman* de Grace Nichols**

Azucena Galettini ..... 159

<b>El paisaje en la reapropiación de la mirada: <i>Tiepolo's Hound</i> y <i>White Egrets</i> de Derek Walcott</b>	
María Griselda Riottini .....	189

**La política de la representación: ficciones y traducciones  
etnográficas**

<b>Jacques Roumain contra el falsete de los eunucos. Una lectura conjunta de <i>Les fantoches</i> y <i>La montagne ensorcelée</i></b>	
Florencia Viterbo .....	205
<b>Tensiones lingüísticas y culturales en <i>Solibo Magnifique</i> de Patrick Chamoiseau</b>	
Francisco Aiello .....	229
<b>Traducir la brujería. Por una política editorial de traducción en torno al tema afroespiritual</b>	
Mónica María del Valle Idárraga .....	245

**El Caribe en primera persona**

<b>“Cómo retratar esta Jamaica que tanto quiero”: entrevista a Opal Palmer Adisa</b>	
María Alejandra Olivares .....	271

<b>Sobre los autores .....</b>	291
--------------------------------	-----



## Prólogo

Florenzia Bonfiglio y Francisco Aiello

En un maravilloso poema titulado “Islands”, el escritor barbadense Kamau Brathwaite nos sitúa ante el dilema de todos los pueblos colonizados por historias y modos de ver ajenos. Las islas caribeñas no son más que “rocas, históricos/ fraudes, cascos pútridos, ruedas/ de cañón, tugurios/ de sol: si nos odias. Joyas,/ si hay deleite en tus ojos.”<sup>1</sup> Concebidas como objetos para el otro –joyas en el mejor de los casos–, desde la conquista de América, las Antillas han conformado la variante moderna de las Islas Afortunadas, aquellas que en la Antigüedad eran imaginadas como lugar de bienaventuranza, versión pagana del Paraíso terrenal donde abrevan hasta el día de hoy las publicidades que incentivan el consumo turístico de la región.

Sabemos que, en verdad, las *Fortunatae Insulae* han sido identificadas con la llamada Macaronesia, el equivalente griego que nombra a los cinco archipiélagos del Atlántico cercanos al África: las islas Azores, Madeira, Salvajes, Canarias y Cabo Verde. Pero el *misreading* de nuestra entrada al Caribe literario –como todo *misreading*– se vuelve iluminador. En primer lugar, porque concebido como una misma *isla que se repite* a través del “Atlántico negro” –según la formulación de Paul Gilroy–, el Caribe ha sido hermanado por la teoría contemporánea con aquellos “pueblos del mar” cercanos al África (véase, al respecto, el póstumo *Archivo de los pueblos del mar* del cubano Antonio Benítez Rojo). En segundo lugar, porque en tanto “archipiélago de fronteras externas” –ahora en la conceptualización de Ana Pizarro–, y como violenta zona de contacto y (des)encuentros de lenguas y culturas, las Antillas han sufrido históricamente las denominaciones erróneas y las lecturas impropias. De allí que,

---

<sup>1</sup> El poema “Islands” comienza: “So looking through a map/ of the islands, you see/ rocks, history’s hot/ lies, rot-/ ting hulls, cannon/ wheels, the sun’s/ slums: if you hate/ us. Jewels,/ if there is delight/ in your eyes” (citamos de *Los danzantes del tiempo. Antología poética*, trad. al español de Christopher Winks y Adriana González Mateos, México, UACM, 2010, 34-35).

entre otros muchos ejemplos del archivo caribeño, Aimé Césaire, en su fundador *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), haya jugado con las dislocaciones geográficas nombrando a las Antillas como *polinesia*.<sup>2</sup>

Pero existen, por otro lado, las justificaciones etimológicas, puesto que las islas *afortunadas* son aquellas que, como indica el participio, tienen o son resultado de la fortuna, y esta última, además de una suerte favorable, significa –según usos arcaicos– su contrario: la desgracia. Las islas afortunadas son también en su antigua acepción las islas borrascosas, tempestuosas –en lengua taína diríamos huracanadas–; y, en su sentido más actual y más literal, aquellas que acumulan riqueza (mayormente extranjera): desde la Colonia las Antillas lo hicieron bajo la forma de *islas de azúcar*, como escribió Eric Williams en *Capitalism and Slavery*; y así se convirtieron, por la desgracia de sus esclavos (igualmente proporcional al capital de los plantadores) en “las colonias más preciosas jamás registradas en los anales del imperialismo.”<sup>3</sup> En las últimas décadas, como sabemos, las afortunadas Antillas han acumulado cantidades equivalentes de miseria y capital bajo la forma de paraísos turísticos y fiscales. *Last but not least*, y para volver a la serie literaria que es lo que nos ocupa, la figura de la fortuna también parece avenirse a los logros obtenidos por algunos de sus más afamados escritores: entre otros importantes galardones, sus tres premios Nobel (Saint-John Perse, 1960; Derek Walcott, 1992; V. S. Naipaul, 2001); cinco si consideramos –siguiendo a Norman Girvan, como en este volumen lo hacen Claudia Caisso y Mónica del Valle– la Cuenca del Caribe o el Gran Caribe, para incluir al guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1967) y al colombiano

---

<sup>2</sup> “Et mon île non-clôture, sa claire audace debout à l’arrière de cette polynésie...” [“Y mi isla no cercada, con su clara audacia de pie detrás de esta polinesia...”] (*Cuaderno de un retorno al país natal*, edición bilingüe, traducción al español de Agustí Bartra, México D.F.: Ediciones Era, 1969: 52-53). Al comienzo de su *Discours antillais*, Édouard Glissant parece responderle a Césaire cuando afirma, contra las miradas exotizantes: “Martinica no es una isla de Polinesia” (*El discurso antillano*, trad. de Aura Marina Boadas y Amelia Hernández, Caracas: Monte Ávila, 2005, 9).

<sup>3</sup> Cit. en Grüner, Eduardo, *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución*, Buenos Aires: Edhasa, 2010, 217.

Gabriel García Márquez (1982).

Quizá por alguna de las razones anteriores –sus riquezas o sus desgracias, sus históricos fraudes o sus terribles huracanes–, o probablemente debido a las traiciones de sus traductoras (Colette Audry y Henriette Étienne), fue *Les îles fortunées* el título elegido para la publicación en francés de la primera novela del escritor barbadense George Lamming *In the Castle of My Skin*. La novela fue traducida a instancias de Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir en 1954 para la colección *Les Lettres Nouvelles* de Maurice Nadeau, y, tal como se comenta aquí en la contribución de Florencia Bonfiglio, su publicación materializó las alianzas establecidas por la diáspora afroamericana y afrocaribeña al calor de la *Négritude* y con el impulso de las vanguardias intelectuales en París.

La publicación de esas *islas afortunadas* en francés, en París, aunque casi desconocida, es emblemática de las condiciones fundantes y los rasgos distintivos de la literatura antillana, de sus relaciones de dependencia de las metrópolis externas y de sus posibilidades de desarrollo incluso hasta el día de hoy. Puesto que no solo las joyas tuvieron que ser “descubiertas” por los centros de legitimación foráneos para comenzar, sino porque además los sistemas literarios del Caribe anglófono, y también francófono, han roto desde sus inicios con los fundamentos en que se sustentaron las literaturas nacionales y regionales en la República mundial de las Letras: el esquema tradicional de lengua nativa-tierra natal que legitimara la independencia de las literaturas modernas respecto de sus fuentes primigenias.

En efecto, hasta la actualidad, aquellas obras que tanto la Academia como el mercado literario reconocen como literatura caribeña son escritas mayormente desde la diáspora y/o en diversas lenguas que no necesariamente constituyen lenguas maternas para sus productores; es el caso de aquellos provenientes de zonas creolófonas que recurren al francés o al inglés como lengua literaria o de aquellos que adoptan este último en los Estados Unidos, Inglaterra, o también Canadá. La haitiana Edwidge Danticat sería un ejemplo paradigmático, puesto que se trasladó a la ciudad de Nueva York a los 13 años y completó allí su educación en inglés, lengua con la que forjó

toda su obra. Las carreras literarias de las jamaicanas Michelle Cliff (1942-2016) y Opal Palmer Adisa (nacida en 1954), en este volumen abordadas por Eugenia Marra y Alejandra Olivares respectivamente, también fueron desarrolladas en los Estados Unidos. La experiencia diaspórica, muchas veces, es tematizada y problematizada por la propia escritura, como puede leerse en *My Brother* de Jamaica Kincaid: la novela autobiográfica de la autora antiguana, estudiada aquí por Karen Poe Lang, enfatiza los contrastes entre la miseria de la isla natal y el estándar de vida alcanzado en Vermont, lugar de residencia actual de Kincaid. Para otros escritores del área anglófona, la trayectoria ha seguido los pasos de figuras señeras como George Lamming o Kamau Brathwaite, quienes escribieron el Caribe desde Londres, la metrópolis colonizadora, y quienes ya en los años 60 meditaron extensamente, de modo pionero, sobre el fenómeno del “exilio” de la escritura antillana. Así, el Reino Unido ha sido el lugar de residencia de la guyanesa Grace Nichols, cuya poesía, en este libro, es escrutada por Azucena Galettini precisamente en su inflexión espacial, geográfica (y geopolítica).

En lo referido al ámbito francófono, y más allá de las variadas diferencias entre la independiente Haití y las hasta hoy colonias francesas, la situación ha sido similar desde los momentos fundadores de sus literaturas. De allí que en Haití, en los años 30 del siglo pasado, Jacques Roumain se ocupara todavía de denunciar, en la senda de Jean Price-Mars, el exilio o “bovarismo” de la élite intelectual de su país, como bien apunta Florencia Viterbo en su contribución a este libro. En las Antillas francesas, aun de modo más pronunciado debido a los lazos coloniales con la metrópolis, la escritura ha estado signada por la migrancia y los retornos, eventuales o simbólicos, a la tierra natal: tal es el panorama trazado por Eurídice Figueiredo en torno a escritores centrales de esta región como los martiniqueños Aimé Césaire o Édouard Glissant. También la trayectoria de Maryse Condé, quien reside actualmente en Guadalupe, estuvo marcada por una incesante errancia, que la llevó incluso a distintos países del África, y a preguntarse en alguna oportunidad: “¿Un escritor no podría errar constantemente, estar constantemente en búsqueda de otros hombres? Eso que le pertenece

al escritor, ¿no es sólo la literatura, es decir, lo que no tiene fronteras?”<sup>4</sup>

Mientras la condición migrante de la literatura caribeña parece confirmar la transnacionalidad intrínseca de la literatura, esta misma deja en evidencia, sin embargo, la dominación política, económica y cultural ejercida por las potencias imperiales –hoy en día especialmente los Estados Unidos– sobre el Caribe y la precaria situación de los escritores caribeños, quienes se ven obligados a trasladarse al Norte o a las (ex)metrópolis colonizadoras como Londres o París para desarrollarse profesionalmente. Estos productores, a la par que contradicen las premisas nacionalistas de la historiografía literaria, dan forma a un Caribe literario como territorio de la imaginación que, para sobrevivir, debe sortear los destinos impuestos por el poder (neo)colonial, sucumbiendo, a veces también, a sus leyes. Así, pues, como escribe Vera Kutzinski en su introducción al Volumen II de *A History of Literature in the Caribbean*, “mientras todas las naciones son, en palabras de Benedict Anderson, ‘comunidades imaginadas’, la frase adquiere una resonancia particular para el Caribe, anglófono y en otras lenguas: el Caribe es un mundo imaginado e inscripto desde la distancia con una coherencia cultural allí donde no existe estabilidad económica ni unidad política; dotado de autenticidad cultural allí donde no existe (ya) autoctonía.”<sup>5</sup>

Si pensamos, entonces, el Caribe literario como una comunidad imaginada, sustentada en historias compartidas y entretejidas en torno de ciertos núcleos de sentido particulares, encontraremos que categorías académicas como Caribe *anglófono* o *francófono* no hacen justicia precisamente a la compleja situación diaspórica de los sistemas literarios antillanos. Por un lado, es innegable que la adopción de estos adjetivos de orden lingüístico subsana el anterior problema de hablar de la literatura del Caribe *inglés* o *francés*, la cual niega la condición soberana

<sup>4</sup> Condé, Maryse, “Notes sur un retour au pays natal”, *Conjonction: revue franco-baïtienne* (Supplément), N° 176 (1987), 23, traducción nuestra.

<sup>5</sup> Kutzinski, V., “Introduction”, *A History of Literature in the Caribbean*, Albert James, Julio Rodríguez-Luis & J. Michael Dash (eds.), Vol. 2: English- and Dutch-speaking Regions, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins/Association Internationale de Littérature Comparée, 2001, 12, traducción nuestra.

de algunos de sus países. Pero lo cierto es que en esos calificativos presuntamente lingüísticos perviven concepciones nacionales de literatura que mal se avienen con las realidades de la creación caribeña, pues además soslayan el problema de la diglosia y de la co-presencia de otras lenguas, muchas veces de tipo sincrético surgidas durante la propia explotación esclavista, como es el caso del *créole* en el área francófona. El problema, como se verá en este libro, es abordado de lleno por Francisco Aiello en su lectura de la novela *Solibo Magnifique* del martiniqueño Patrick Chamoiseau. Así, llevando más lejos la reflexión, podríamos preguntarnos si la obra de la haitiana Danticat no sería también literatura de un Caribe *anglófono*, puesto que gira en torno del Caribe imaginado y escrito en inglés. De hecho, desde esa perspectiva de análisis, Andrea Montani se aproxima en otro de los capítulos de este libro a la obra de la escritora inglesa, hija de padres jamaicanos, Andrea Levy.

A la hora de las nomenclaturas y generalizaciones, que son siempre problemáticas, los fenómenos literarios caribeños (emblemáticos del Todo-mundo contemplado por Édouard Glissant) presentan desafíos certeros, elocuentes tanto de la criollización del mundo en general, y de la imaginación intercultural de la escritura caribeña en particular, como del peso de las dominaciones foráneas sobre el Caribe. Existe, sin duda, para los productores literarios pero también para la crítica académica del área anglófona y francófona (e incluso del Caribe holandés y hasta del hispanoparlante), el monopolio norteamericano sobre la cultura antillana, la hegemonía de sus paradigmas de conocimiento, ligados ambos a la avanzada del angloamericano como “lengua universal”. La cuestión es abordada con suma inteligencia por Mónica del Valle, a propósito del problema de la traducción, lingüística, literaria, pero sobre todo cultural, del vudú. En su aporte a este volumen, la investigadora colombiana no solo revisa las conceptualizaciones racializadas, “monstruosas”, de la espiritualidad haitiana, especialmente vulgarizadas por el imaginario mediático estadounidense, también nos insta a proyectar una tarea colectiva de traducción de obras literarias y teóricas sobre el tema en nuestra región, con el fin de desestabilizar el racismo y el eurocentrismo que perviven hasta el día

de hoy en nuestras mentalidades.

Desde América Latina, entonces, intentamos leer el imaginario caribeño más allá de –y en conflicto con– las lenguas impuestas, conscientes de las ideas hegemónicas que es necesario deconstruir y atentos a las desigualdades de la República mundial de las Letras. En este sentido, si –como ya señalamos– la opción clasificatoria del Caribe *anglófono* o *francófono* permite una conceptualización más justa pues supera las determinaciones coloniales y abre el juego a una perspectiva regional propia, por otro lado aún querríamos pensar el Caribe entero no de acuerdo con compartimentalizaciones lingüísticas (que lo dividen en áreas) sino a partir de la mirada geopolítica con la que los escritores y escritoras (jamaicanos/as, haitianos/as, guadalupenses, guyano-británicos/as, niuyorriqueños/as, dominicano-estadounidenses, y tantos otros “hyphenated Americans”) lo proyectan en diversas lenguas, como una “comunidad imaginada” y al mismo tiempo siempre situada, con especificidades históricas y tradiciones singulares, irreductibles. Creemos también imperioso, desde nuestro particular posicionamiento en la Academia latinoamericana, fomentar nuestra propia crítica, nuestras propias traducciones –lingüísticas, literarias y culturales– de las *islas afortunadas*, respetuosos de sus autoridades pero al mismo tiempo conscientes de que sus mayores riquezas han provenido de los avatares de sus transculturaciones.

La tarea, como sabemos, es todavía incipiente. La crítica hispanoamericana, hasta los años 60/70 del siglo pasado, ha obliterado el estudio de las literaturas caribeñas no hispánicas, y recién en las últimas décadas asistimos a un creciente interés entre los investigadores de nuestro subcontinente por la producción del Caribe anglófono y francófono. El caribeñismo desde América Latina cuenta con algunas empresas pioneras, desde aquellos puentes trazados en el volumen colectivo *América Latina en su literatura* (1972) coordinado César Fernández Moreno y la tarea crítica y editorial emprendida por Casa de las Américas en Cuba, hasta los trabajos historiográficos organizados por Ana Pizarro a partir de los años 80: *La literatura latinoamericana como proceso* (1985), con ideas programáticas respecto de la integración del Caribe anglófono, francófono, y también de len-

gua holandesa, a los estudios latinoamericanos, y *América Latina. Palabra, literatura e cultura* (1995), cuyo tercer volumen dedica una sección a las literaturas del Caribe no-hispánico. Además de sus propios trabajos críticos, Pizarro compiló en el año 2002 *El archipiélago de fronteras externas. Culturas del Caribe hoy* (2002), volumen que consolidó un proceso dentro de la investigación literaria latinoamericana que consistió en producir su propia crítica de las literaturas del Caribe anglófono y francófono (en el caso del Caribe holandés, dadas las barreras del idioma, el camino permanece prácticamente intransitado). Así, pues, entrado el siglo XXI, es posible constatar un avance en nuestros modos de acercamiento al área, puesto que la crítica disponible en español surge ya no (solo) de traducciones de estudios (muchas veces de corte panorámico) provenientes de otros ámbitos, sino que es resultado de una sostenida tarea llevada a cabo, y crecientemente enriquecida, por investigadores de diversos ámbitos académicos en Latinoamérica.

Nuestro libro se propone ser un aporte en esta dirección. Con excepción del capítulo a cargo de la brasileña Eurídice Figueiredo, pionera en los estudios del Caribe francófono, y que se ofrece en traducción, da a conocer un conjunto de producciones originales de investigadores hispanoamericanos, desde un posicionamiento crítico que se empeña en vincular esos espacios mayormente insulares (pero también continentales, como la Guyana) con el resto de América Latina. En relación con esta operatoria crítica, se destaca el diálogo fluido que se establece entre escrituras de expresión inglesa y francesa con textos tanto teórico-críticos como literarios surgidos en el ámbito de habla española en nuestro continente. Así, de modo productivo, Florencia Viterbo tiene en cuenta el contexto de los regionalismos latinoamericanos –además de los aportes de los peruanos José Carlos Mariátegui y Antonio Cornejo Polar– al momento de ingresar en textos narrativos poco estudiados del haitiano Jacques Roumain. Por su parte, Bonfiglio, en su estudio sobre George Lamming, establece conexiones entre la literatura angloantillana y la tradición latinoamericana, al observar similares mecanismos de autorización en los inicios de sus respectivos sistemas literarios, y paralelos en la búsqueda de autonomía



e independencia de los modelos coloniales. En su aproximación a *My Brother* de Jamaica Kincaid, Poe Lang sustenta su análisis en reflexiones del crítico argentino Alberto Giordano en torno de la literatura y el SIDA, al tiempo que, con acierto, emparenta la novela de la autora antiguana con *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas y *Pájaros en la playa* de Severo Sarduy, y realiza una lectura comparada con *El desbarrancadero* del colombiano Fernando Vallejo. La investigadora costarricense subsana así, pues, aquello que ella misma advierte en su contribución: la desatención del texto de Kincaid en los estudios latinoamericanos sobre la literatura y el SIDA, que atribuye a la barrera del idioma. También desde una perspectiva teórica, el trabajo de Elsa Maxwell en torno de la producción epistolar de las hermanas Hart en la Antigua del siglo XIX conecta la provechosa noción de Josefina Ludmer de “las tretas del débil” con los planteos afines sobre las *Weapons of the Weak* [armas del débil] del estadounidense James C. Scott.

De manera complementaria, los vínculos entre el Caribe y Latinoamérica no solamente resultan una problemática asediada por la crítica, sino que en ocasiones la propia escritura literaria tiende tales lazos, como ocurre en *I is a Long-Memoried Woman* de la guyanesa Grace Nichols, nacida en 1950 y residente en el Reino Unido desde 1977. El poemario analizado por Azucena Galettini revela a un yo lírico que, en diálogo con Kanaima, Montezuma, Papa Bois y Macunaíma, proyecta una hermandad de culturas sometidas al yugo de la colonia, a partir de la consideración de opresiones comunes. No obstante, encontramos también posiciones ajenas a esta visión integradora, manifiestas en el intercambio de Opal Palmer Adisa con María Alejandra Olivares, puesto que la escritora jamaíquina admite la poca o nula atención prestada a Sudamérica. Es sintomático que elija este topónimo para aludir al subcontinente, al que agrega luego América Central –como si fuera otra entidad, haciendo primar criterios geofísicos por sobre los históricos y culturales–, lo cual ratifica de manera elocuente el desconocimiento e incluso carácter inimaginable de América Latina que Brathwaite ha lamentado entre los anglocaribeños: “Es impensable que Jamaica y Barbados o Antigua o Saint Kitts alguna vez hayan soñado con

América Latina. Ni siquiera saben lo que significa esa palabra.”<sup>6</sup>

Lo cierto es que esta voluntad de pensar el Caribe como parte integrante de América Latina –amparada en condiciones análogas como la compartida e histórica situación de dependencia– no implica desconocer la singularidad de la región, en la cual son reconocibles determinados “núcleos de densidad simbólica”, como propusiera Ana Pizarro (2002), siendo la trata y la esclavitud de africanos uno de los más significativos en términos de su constante reelaboración en la literatura (y, por supuesto, en otras artes). Pues, en efecto, los trabajos de este libro confirman que el trauma de la esclavitud no ha sido resuelto, en tanto sus consecuencias no cesaron al momento en que cada potencia colonial determinó su abolición; la memoria del yugo sigue interpelando a los autores caribeños que la abordan desde distintas perspectivas y géneros: novela, poesía, ensayo.

La profusión de textos acerca de la esclavitud se vincula con el silenciamiento que padecieron los africanos explotados en las plantaciones. La ausencia de su voz en el discurso de la historia exige un esfuerzo de reconstrucción del pasado apelando principalmente a la memoria transmitida de generación en generación o a la imaginación creativa. Como bien explica Caisso, pensando en la obra de Brathwaite, se trata de una escritura que busca afirmar la memoria negra sin archivo. La novela *The Long Song* de Andrea Levy, analizada aquí por Montani, hace eje en el problema, complejizándolo con un enfoque de género que, leído en el marco de las “neo-slave narratives”, ciertamente enriquece ese legado norteamericano. Preocupaciones similares en torno de la memoria antillana de la esclavitud son exploradas por Figueiredo, quien destaca entre los autores francófonos de su corpus una obsesión por el pasado, la cual se resuelve en dos grandes tendencias: por un lado, en la obra de Aimé Césaire y Maryse Condé, a través del motivo del “retorno al África”, ya sea simbólico o real; por el otro, en autores como Édouard Glissant y Patrick Chamoiseau, las indagaciones no se remontan al continente de origen, sino asedian el barco negrero y los

---

<sup>6</sup> “El lenguaje-nación y la poética del acriollamiento. Una conversación entre Kamau Brathwaite y Édouard Glissant”, ed. Ineke Phaf-Rheinberger, trad. y notas de Carolina Benavente, *Lingüística y Literatura*, N° 19 (2008), 322.

efectos de la esclavitud en el presente.

No se trata, por supuesto, de afirmar que el Caribe no tiene historia. Sin duda la excepcionalidad de la Revolución de 1791 y la posterior declaración de Independencia en 1804 hacen de Haití otro fuerte núcleo de sentido y un enorme productor de discursividades, en tanto la primera “República Negra” se instaló en el imaginario del mundo, como bien señala Mónica Del Valle. En la historia de la esclavitud antillana –que en ningún caso presenta cortes abruptos, sino un accidentado mapa de tensiones políticas e ideológicas– otro momento importante es abordado por Elsa Maxwell, quien recupera las intervenciones epistolares de las antiguas Elizabeth Hart Thwaites y Anne Hart Gilbert en torno del sistema esclavista, leídas como actos políticos a favor del abolicionismo. Por su parte, Eugenia Marra también nos traslada al siglo XIX, a través de la novela *Free enterprise* (1993) de Michelle Cliff, la cual rescata la figura de la norteamericana Mary Ellen Pleasant, una empresaria millonaria que destinó recursos económicos para la lucha contra la esclavitud en los Estados Unidos. También Marra afilia esta novela a la tradición afroestadounidense de las *slave narratives* y a los modos en que la ficción histórica ha funcionado como una herramienta fundamental de reivindicación de los oprimidos.

La memoria obliterada emerge además con fuerza a través de diversos recursos como el “lenguaje nación” de Brathwaite, entendido por Caisso como un concepto poético –otra de las joyas del Caribe–, o mediante el empleo de la éfrasis, cuando la literatura dialoga con las imágenes pictóricas para hacer más *visibles* a los sujetos silenciados. Tanto Michelle Cliff como Derek Walcott, según se lee en los capítulos en torno de sus obras, encuentran en la pintura –respectivamente “El barco esclavo” de J. M. W. Turner y “Apelles pintando el retrato de Campaspe” de Giambattista Tiepolo– los motivos de sus preocupaciones literarias. En la poesía de Walcott, analizada aquí por Griselda Riottini, despunta la capacidad de transformación de la imagen, artística y poética, por sobre las determinaciones y los silenciamientos de la historia. La mirada del esclavo, la visión mestiza, el sujeto caribeño no podrá obviar las relaciones de opresión que incluso el paisaje esconde, como también advierte

Galettini en su lectura de la poesía de Grace Nichols, pero la conciencia antillana, lejos del reflejo, es poder de creación.

\*

Las contribuciones que integran este volumen son, en su mayoría, versiones reelaboradas de las comunicaciones presentadas en los Simposios dedicados al Caribe anglófono y francófono en el marco del II Congreso Internacional *El Caribe en sus Literaturas y Culturas*, celebrado en la ciudad de Córdoba (Argentina) los días 8, 9 y 10 de abril de 2015. El encuentro fue organizado por la *Red de Estudios Latinoamericanos Katatay* –de la cual formamos parte– y revela la voluntad por institucionalizar un trabajo colectivo tendiente al abordaje integral de Latinoamérica, con singular interés en zonas poco transitadas por los estudios latinoamericanos, como sin duda es el caso del Caribe no hispánico.

No pensamos este libro en términos de resultado, lo que supondría un cierre, sino como una etapa en un camino aún por recorrer. Quizás uno de los principales obstáculos que enfrentamos sea la exigüidad de las traducciones existentes –a lo que se suman severos problemas de distribución– de la literatura del área. Sin embargo, creemos que el propio desarrollo de las investigaciones en lengua española resultará un incentivo para proyectos editoriales que favorezcan las versiones en nuestra lengua de los textos caribeños, las cuales asimismo contribuirán a incrementar la atención crítica e incluso el impacto en la enseñanza de la literatura latinoamericana.

*Las islas afortunadas* pretende seguir el camino iniciado por aquellos latinoamericanistas que, desde las últimas décadas del siglo XX, fueron capaces de ampliar los alcances de su mirada crítica hasta abarcar –en ocasiones como una tímida aproximación o apenas alguna alusión un tanto oblicua– las literaturas del Caribe escritas en inglés y en francés. Confiamos en que la participación de investigadores de seis universidades argentinas, así como de Brasil, Chile, Colombia y Costa Rica, supondrá un aporte a la consolidación de estudios caribeños producidos desde una perspectiva latinoamericana, cuya construcción

## Prólogo

resulta inconcebible sin la tarea colectiva que buscamos propiciar en este trabajo. Acaso, de ese modo, podamos también reorientar la fortuna de estas islas que tanto tienen para decirnos.



**Fundar la tradición:  
entre el archivo y la experiencia**





# **La carta privada como comunicación pública y política en las epístolas de Elizabeth Hart Thwaites y Anne Hart Gilbert**

*Elsa Maxwell*

## **Introducción**

En este trabajo analizamos el empleo de la carta privada como medio de expresión política tomando el ejemplo de la correspondencia de dos mujeres antiguas que escribieron a fines del siglo XVIII y principios del XIX: las hermanas Anne Hart Gilbert y Elizabeth Hart Thwaites. Si bien la carta femenina se ha asociado históricamente con la expresión íntima circunscrita al espacio doméstico, exploramos su uso como un instrumento para expresar opiniones sobre asuntos políticos y sociales, y en particular sobre el sistema esclavista, en una época que limitaba la participación de las mujeres en los debates públicos. Nos focalizamos, así, en el carácter fronterizo de la carta al trazar su movimiento entre lo privado y lo público (Doll 2002) en las epístolas de las hermanas Hart.

Anne Hart Gilbert y Elizabeth Hart Thwaites provenían de una familia libre de color relativamente acomodada de la colonia inglesa de Antigua. Como miembros del incipiente movimiento metodista, participaron en una red activa de misioneros, educadores y evangelistas que se movían entre la metrópolis y sus colonias, promoviendo los ideales del evangelismo protestante. Establecieron escuelas para alfabetizar a los niños negros y mulatos de Antigua e iniciaron la labor controvertida de enseñar a los esclavos a leer y escribir. En sus escritos –cartas, historias de conversión religiosa, biografías e himnos– refieren al desarrollo y crecimiento del movimiento metodista en Antigua, reflexionan sobre la labor de educar a los niños y niñas esclavos y opinan sobre la institución de la esclavitud. A través del análisis de estos escritos, veremos cómo las hermanas Hart emplearon la carta privada para intentar insertarse en una incipiente esfera público metodista y difundir sus opiniones sobre la esclavitud y el bie-

nestar de los esclavos a un público más amplio. De este modo, la carta servía como un medio para interpelar al público metropolitano desde su posicionamiento periférico y colonizado en el Caribe.

En su importante estudio de la esfera pública caribeña del período de la plantación y de la esclavitud, Raphael Dalleo plantea que el alcance público de la escritura anti-esclavista de las hermanas Hart fue limitado no solo por el monopolio discursivo que ejercía la clase plantadora sobre los medios de prensa y de publicación en el Caribe decimonónico, sino también por el hecho de haber empleado el género de la carta privada para dar voz a sus críticas al sistema esclavista (2011: 24). Aunque concordamos plenamente con el análisis de Dalleo respecto de la imposibilidad de expresarse en las colonias debido al control que ejercía la clase plantadora sobre la prensa local, nuestra lectura de las cartas de las hermanas da cuenta de su doble carácter público/privado,<sup>1</sup> pues aun bajo el formato tradicional de la carta privada, estas expresan una clara conciencia del potencial alcance público del género epistolar en la tradición metodista. A continuación, pues, presentamos una breve aproximación histórica al género epistolar femenino para luego examinar las cartas de las dos escritoras, el campo cultural en el cual se producían y las estrategias de autorización empleadas para posicionarse en él.

---

<sup>1</sup> En su artículo sobre el género epistolar, Darcie Doll (2002) plantea que la carta no solo ha servido como una comunicación privada entre el remitente y el destinatario, sino también como un texto potencialmente público por su capacidad de moverse por los bordes de lo privado y lo público. La estudiosa distingue entre tres tipos de cartas: la carta privada dirigida a un destinatario particular; la carta pública dirigida a todos sin restricciones; y la carta privada hecha pública mediante su impresión y publicación. Esta última corresponde a la tradición metodista de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, cuyos líderes solían publicar las cartas recibidas del público lector en sus principales revistas que circulaban entre Inglaterra, Norteamérica y las Indias Occidentales (Winckles 2013).

## La escritura de mujeres y el género de la carta privada en el siglo XIX

Durante el siglo XIX, la carta constituía, junto con el diario íntimo, uno de los pocos géneros considerados apropiados para la mujer. En los Estados Unidos, por ejemplo, se publicaron cientos de textos populares –revistas femeninas, libros de etiqueta y manuales de comportamiento– que instruían a las mujeres sobre las conductas, actividades y temas de conversación apropiados para el sexo femenino, incluyendo la escritura de cartas (Mahoney 2003). Como una correspondencia privada entre el remitente y el destinatario, las cartas se circunscribían a la esfera doméstica reservada para el sexo femenino: vistas como un intercambio entre dos personas ausentes, se equiparaban con la sencillez del lenguaje oral y la conversación cotidiana. Desde la perspectiva patriarcal decimonónica, entonces, la carta era un medio apto para la mujer, siempre y cuando se empleara para escribir sobre asuntos mundanos y triviales, sobre los vestidos, los rulos del pelo y otros temas ‘femeninos’ (Wasko 1997).

Las mujeres no debían abordar asuntos políticos ni intelectuales; tampoco debían intentar incursionar en el género de la carta pública, como las cartas abiertas o destinadas al editor. En los libros de etiqueta, se les aconsejaba la redacción epistolar siempre en un lenguaje simple y claro, limitándose a asuntos alegres y livianos, omitiendo emociones negativas como el enojo o las quejas sobre la vida cotidiana. Asimismo, se recalca la importancia de la apariencia de la carta, con recomendaciones sobre cómo doblarla correctamente, el mejor tipo de papel y tinta, y recordatorios sobre el uso de la ortografía oficial y de una caligrafía limpia y sin correcciones. En el manual *El amigo de la señorita* (*The Young Ladies Friend*, 1836), se recordaba que la carta era un símbolo de la reputación de una mujer –de su pureza y limpieza moral sin manchas ni tachaduras–, siendo una réplica de su imagen social y pública (Mahoney 2003: 417).

No obstante, pese a las prescripciones sobre el deber ser de la epístola femenina, la carta privada aún constituía un medio de expresión preferido por las mujeres, en tanto género más asequible y aceptable en el contexto de las restricciones de ac-

ceso al campo cultural decimonónico. Camila Henríquez Ureña explica:

Como las cartas constituyen la forma literaria más subjetiva e íntima, han sido por mucho tiempo el vehículo favorito de expresión femenina. Antes de nuestro siglo, en épocas en las cuales se consideraba indecoroso para una mujer dedicarse al cultivo del arte, la carta disimulaba bajo la apariencia de simple comunicación interpersonal la producción literaria, y como no se escribía para ser publicada, no tenía necesidad de ser escondida en el cesto de costura, como los manuscritos de las novelas de Jane Austen lo fueron alguna vez, ni de encubrirse bajo seudónimo masculino, como las obras de George Sand, George Eliot y Charlotte Bronte (2011: 136).

La escritura de cartas constituía así una de las “tretas del débil” identificadas por Josefina Ludmer (1984), permitiendo a las mujeres disimular sus aspiraciones literarias bajo líneas aparentemente inocuas sobre asuntos personales y familiares y acerca de los quehaceres de la vida cotidiana. Según Eliana Ortega, la carta tenía la capacidad de convertirse en “una estrategia, una forma de establecer un discurso de igual a igual con quien ostenta el poder” (1996: 155). Modo privado confinado a la intimidad del hogar, la carta les permitía a muchas mujeres escribir sin exponerse al escrutinio público y al riesgo de ser acusadas de impropiedad, como era el caso de otras mujeres que intentaban escribir en forma profesional (Wasko 1997). En los escritos de las Hart, la carta servía, según veremos más adelante, como un vehículo no solo para la expresión literaria sino también política, para posicionarse en una incipiente esfera pública metodista.

### **¿Abolicionistas o reformistas?: el ambivalente posicionamiento de las hermanas Hart sobre la esclavitud**

Anne Hart Gilbert nació en 1768 y Elizabeth Hart Thwaites en 1771, ambas crecieron en *Popeshead*, la plantación de su familia en Antigua. Sus progenitores eran de ascendencia racial mixta y pertenecían a la incipiente clase de personas de color

libres. Su padre poseía esclavos, aunque aparentemente se sentía incómodo en su posición de amo, lo que lo llevó a ayudarlos a preparar sus papeles de manumisión (Ferguson 1993). Por influencia de su abuela materna, una de las primeras metodistas afrocaribeñas, las hermanas se iniciaron en la sociedad metodista en 1786. Como movimiento evangélico, los metodistas divergían de la religión oficial anglicana al predicar y enseñar a los esclavos, entre otras prácticas cuestionadas por los plantadores, quienes temían que la conversión y alfabetización de los esclavos pudiera fomentar rebeliones.

En 1798, Anne se casó con John Gilbert, un criollo blanco nacido en Antigua, misionero y metodista, lo cual suscitó una controversia que terminó en el repudio público de Gilbert por haberse casado con una mujer de color. En 1801, Elizabeth se unió a un hombre blanco metodista, el inglés Charles Thwaites, también simpatizante de las convicciones sociales de las hermanas. A lo largo de su vida, los cuatros emprendieron la labor de promover el metodismo y establecer escuelas y organizaciones sociales para educar a niños y niñas de color. En 1804, un misionero metodista, el Reverendo Richard Pattison, solicitó a las hermanas escribir sobre la formación y el desarrollo del movimiento en Antigua. A raíz de tal petición, cada una escribió una carta dirigida al Reverendo que luego fue titulada *Historia del metodismo (History of Methodism)* por la académica Moira Ferguson.<sup>2</sup>

Aunque algunos fragmentos de los escritos de las hermanas fueron publicados póstumamente en Inglaterra a mediados del siglo XIX en diferentes medios metodistas, pasaron al olvido en los estudios historiográficos y literarios del Caribe hasta su recuperación y publicación en 1993 por Ferguson en su libro *The Hart Sisters: Early African Caribbean Writers, Evangelicals, and Radicals*.<sup>3</sup> Dicha publicación precipitó numerosas investigaciones sobre las hermanas Hart, incluyendo los estudios de Ferguson y Sandra Pouchet Paquet (1994), que se centran en su

---

<sup>2</sup> Para facilitar la lectura, emplearemos de aquí en más el título *History* para referirnos a las respectivas cartas de las hermanas al Reverendo Pattison.

<sup>3</sup> Ferguson obtiene las cartas de los Missionary Society Archives, School of Oriental and African Studies de la Universidad de Londres (1993: 57).

papel como educadoras, abolicionistas y opositoras al régimen plantador; un artículo de John Saillant (2000) dedicado al papel reformista de las hermanas; un capítulo del libro de Babacar M'Baye (2009) en el que se trazan las tensiones entre la ideología metodista adoptada por las hermanas y su ambivalente relación con las tradiciones de origen africano practicadas por los esclavos; y las recientes investigaciones de archivo de Sue Thomas (2011, 2013, 2014) que han revelado otros escritos de y sobre las hermanas hasta ahora desconocidos.

No obstante esta producción crítica, Thomas afirma que las hermanas Hart siguen siendo menos estudiadas en comparación con otras autoras caribeñas tempranas como Mary Prince debido al carácter evangélico de sus escritos y su relativa ambivalencia frente al tema de la esclavitud. Siguiendo a Warren Lewis, Thomas ofrece tres razones que explican por qué la historiografía y la crítica literaria contemporáneas han tendido a evitar escritos evangélicos como los de las hermanas Hart: 1) por sentir cierto grado de disgusto hacia el discurso religioso de las autoras; 2) porque en vez de denunciar la esclavitud explícitamente, las Hart emplean un modo narrativo más indirecto y menos revolucionario; y 3) porque la postura de las hermanas no se alinea con las visiones contemporáneas del esclavo que tienden a asociarlo únicamente con el cimarronaje y la rebelión (Thomas 2013: 27).

De hecho, uno de los debates que circula en la crítica actual tiene que ver con el grado de radicalidad, y por ende, autenticidad, de las hermanas Hart en comparación con otras figuras anti-esclavistas de su época. Por ejemplo, John Saillant compara los discursos de las hermanas Hart con cinco de los abolicionistas negros más reconocidos de los siglos XVIII y XIX<sup>4</sup> y concluye que, a diferencia de ellos, las Hart no eran propiamente abolicionistas sino reformistas (*meliorationists*) (2000: 86) –reformadoras sociales que deseaban mejorar la vida de los esclavos, pero sin atacar la institución de la esclavitud–.<sup>5</sup> Así,

---

<sup>4</sup> Saillant se refiere a Richard Allen, Quobna Ottobah Cugoano, Olaudah Equiano, Lemuel Haynes y John Marrant.

<sup>5</sup> Saillant, pues, discrepa con la caracterización de las hermanas como abolicionistas y radicales por parte de Ferguson.

Saillant define el abolicionismo a partir de una característica común entre los activistas mencionados: su capacidad de proyectarse como ciudadanos pertenecientes a un Estado-nación. Afirma que las Hart, en cambio, “nunca se vieron a sí mismas como ciudadanas y renunciaron a medios políticos para acabar con la esclavitud, incluyendo la revolución” (2000: 86-87).<sup>6</sup>

En parte es posible concordar con el análisis de Saillant, el cual hace hincapié en las contradicciones, ambivalencias y ausencias que caracterizan los discursos de las hermanas, quienes por un lado desempeñaron una labor pionera en la alfabetización de los esclavos, pero por el otro demostraron un desdén abierto hacia ciertas prácticas culturales africanas consideradas paganas (M'Baye 2009).<sup>7</sup> En este sentido, es posible leer a las Hart sobre todo como reformistas, atendiendo al contexto cultural jerárquico y racista en el cual operaban y a sus convicciones metodistas, que promulgaban la idea de la pureza y superioridad de la religión cristiana frente a las prácticas “paganas” de los africanos.

Pero, por otra parte, llama la atención la conclusión de Saillant según la cual las hermanas Hart renunciaron a medios políticos, puesto que una revisión de su biografía y obra demuestra que hicieron política a favor de los oprimidos a lo largo de toda su vida, mediante la escritura de cartas anti-esclavistas e historias de la isla basadas en los aportes de la población negra y la apertura de escuelas y organizaciones de caridad para apoyar a los grupos más marginados de la sociedad. En este sentido, aunque no fueron abiertamente abolicionistas, sí fueron mujeres transgresoras, y en cierta medida subversivas, en cuanto se atrevieron a oponerse al *statu quo* dominante. Las Hart llevaron a cabo su activismo político a partir de un profundo compromiso religioso con los grupos oprimidos por el sistema esclavista, evidenciando que era posible hacer política sin necesariamente expresar un discurso cívico-abolicionista.

---

<sup>6</sup> De aquí en más, salvo indicación contraria, las traducciones nos pertenecen.

<sup>7</sup> Para M'Baye, la coexistencia de discursos aparentemente contradictorios debe leerse como una estrategia de legitimación empleada por los intelectuales negros con el fin de ser aceptados y reconocidos en un campo cultural europeo que equiparaba a África con la inferioridad y la incivilización (2009: 7).

Por esta razón, encontramos que el argumento de Saillant es limitado en cuanto relaciona el abolicionismo –y, por extensión, el ejercicio de la política– exclusivamente con la ciudadanía y el Estado-nación. Así, encierra a las Hart en un modelo analítico basado en sus relativas “carencias” (revolucionarias, cívicas y cosmopolitas) frente a sus contemporáneos masculinos que viajaron por el mundo ya sea como comerciantes, soldados o predicadores religiosos, mientras que las Hart permanecieron en Antigua, donde desarrollaron una perspectiva “localista” desconectada del mundo más amplio (Saillant 2000: 100, 114). Desde nuestra perspectiva, en el contexto político, social y cultural que negaba a las mujeres colonizadas los derechos civiles básicos, y atendiendo sobre todo a las barreras coloniales que inhibían el desarrollo de una conciencia ciudadana en mujeres colonizadas y de color, no debe sorprender que las hermanas Hart no hayan expresado su activismo político en los términos ciudadanos en que lo hicieron los abolicionistas negros analizados por Saillant.

Por el contrario, nos parece más útil abordar el problema de la política a partir de los planteamientos de James C. Scott sobre los diversos mecanismos políticos empleados por grupos oprimidos. En su libro *Weapons of the Weak* (1985), el autor identifica un concepto afín al de las tretas del débil de Ludmer para describir las tácticas de los esclavos frente a sus amos, incluyendo la pereza estratégica, el sabotaje, el robo, la ignorancia fingida y la resistencia cultural. Según Scott, estas “armas del débil” no constituyen una práctica política revolucionaria o abiertamente rebelde, sino más bien un conjunto de actos de resistencia diaria incluso más efectivos que las grandes rebeliones (citado en Baumgartner 2001: 258).

Si tomamos en cuenta esta definición de la política, podemos leer a las hermanas Hart no solo como reformistas, sino también como activistas políticas comprometidas con la causa anti-esclavista. Lejos de considerarlas apolíticas y localistas, entonces, nuestra lectura de las hermanas da cuenta de su profundo compromiso político con el activismo anti-esclavista, así como su inserción en una esfera pública metodista internacional. En este contexto, las Hart dejaron por escrito en sus cartas, himnos



y versos su clara y reiterada preocupación por el tema de la esclavitud y las condiciones de vida de los esclavos. Como escritoras, líderes religiosas y activistas sociales, fueron mujeres que se atrevieron a opinar y escribir sobre la esclavitud en una época que explícitamente excluía al sexo femenino de las discusiones políticas. De este modo, trazamos las formas que emplearon para insertarse en una incipiente esfera pública metodista, y por extensión, en uno de los debates públicos más importantes y controversiales del siglo XIX: el que se desarrolló en torno de la esclavitud y la emancipación.

### **Las epístolas de las hermanas Hart y la esfera pública metodista**

En 1794, tres años después del inicio de las rebeliones de esclavos en Saint-Domingue (nombre de la actual Haití antes de su independencia), Elizabeth Hart Thwaites redacta una carta a un amigo en la cual se focaliza exclusivamente en la problemática de la esclavitud. Aunque no se conoce la identidad del destinatario, ni tampoco la correspondencia que precede a la de Hart Thwaites, su receptor pareciera estar, según las citas que Hart incorpora, a favor de la abolición de la trata de esclavos, pero indeciso sobre la abolición misma de la esclavitud, tendiendo hacia un discurso “pro-plantador”. En este sentido, la carta-respuesta de Hart Thwaites sirve para persuadir a su amigo de que reconsidere su posicionamiento, demostrándole, a partir de su experiencia propia, la crueldad del sistema esclavista.

En su argumentación, sin embargo, Hart Thwaites no aboga por la revolución ni por la abolición, y de hecho, se aleja en forma enfática de los acontecimientos revolucionarios en Saint-Domingue. Como señala Ferguson, esto indudablemente respondía al hecho de que era peligroso para una mujer de color hablar abiertamente de la abolición en Antigua (1993: 36), sobre todo en el contexto de los inicios de la Revolución haitiana y el miedo generado por la prensa sobre las masacres masivas de los colonos blancos. De hecho, Hart Thwaites alude al temor de hablar sobre la esclavitud en Antigua en las frases iniciales de su carta:

Si yo no hubiera prometido decir algo [en mi última carta] sobre la esclavitud, habría dejado de hablar del asunto; pues desde ese entonces he pensado que soy una persona poco idónea para hablar sobre puntos tan polémicos. [...] Jamás he declarado mis pensamientos tan abiertamente a otro (salvo a mi hermana) tal como lo hago aquí. [...] *Por lo general, permanezco en silencio* (1993b: 104, énfasis nuestro).<sup>8</sup>

En una colonia esclavista como Antigua, dominada económica y políticamente por la clase plantadora, una declaración a favor de la abolición enfurecería a los poderosos y podría haber resultado en el ostracismo y persecución pública de Hart Thwaites en caso de ser delatada como simpatizante de los esclavos (sus miedos no eran infundados: esto le ocurriría en la década de 1830 por su supuesta colaboración con un abolicionista, como veremos hacia el final). En este contexto, es posible comprender por qué Hart Thwaites redactó una carta claramente anti-esclavista que, no obstante, evitó explicitar los medios específicos para implementar la emancipación. Como estrategia de autorización, Hart Thwaites se gana la confianza de su amigo reproduciendo elementos del discurso plantador anti-haitiano, pero al mismo tiempo rompe con este al insertar un claro contradiscurso que aboga a favor de la dignidad y humanidad de los negros.

En la carta, Hart Thwaites emplea una estructura argumentativa cuyo propósito es contradecir y refutar las afirmaciones clave de la posición pro-esclavista: que era justo esclavizar a los africanos debido al pecado original de la raza negra; que los africanos eran biológica, intelectual y moralmente degradados e inherentemente inferiores a los blancos; y que la esclavitud era el plan de Dios, y por ello, una práctica natural que no debía ser cuestionada. Respondiendo a la proposición de su amigo de que el pecado original justificaba la esclavitud, Hart Thwaites escribe con convicción:

---

<sup>8</sup> En el original: "Had I not promised in my last [letter] to say something concerning slavery, I should certainly have dropped the business; for I have since thought myself a very unsuitable person to write on controverted points. [...] I have never declared my sentiments so freely to any person (except my sister) as to you on this head. [...] I am for the most part, silent."

La carta privada como comunicación pública y política en las epístolas de  
Elizabeth Hart Thwaites y Anne Hart Gilbert

Estoy de acuerdo contigo, que podría haber alguna indicación [sobre la existencia de la esclavitud] que ignoramos; pero no me da la impresión de que sean los pecados de los africanos; pues, todo lo que sé de ellos, aunque bárbaro e incivilizado sea su aspecto, no son tan depravados como la mayoría de los europeos, y en particular, los criollos blancos del Caribe (1993b: 109).<sup>9</sup>

En otras palabras, si los africanos eran bárbaros e incivilizados, los esclavistas y plantadores europeos radicados en las Indias Occidentales lo eran aun más. A continuación, Hart Thwaites asocia la “incivilización” de los africanos con la falta de oportunidades para desarrollarse más allá de su posición como esclavos:

Asimismo hay otros [esclavos] que, dotados de una inteligencia natural, aspiran hacia el refinamiento, el conocimiento útil y las dulzuras de la vida social, etc.: si hubiera la posibilidad de cambiar el color de su piel y emanciparlos, con educación podrían llegar a aportar a la sociedad. Pero no se les permite surgir, son atados a un ser mortal inculto y mercenario, cuya única intención es ganar dinero (1993b: 107).<sup>10</sup>

Aquí es claro el argumento de que los esclavos tenían la capacidad de adquirir conocimiento y desarrollar su intelecto: la diferencia entre blancos y negros no es una cuestión de inferioridad inherente sino de acceso, educación y oportunidades. También es clara la condena de Hart Thwaites a los esclavistas y negreros, quienes son, en su opinión, “mercenarios incultos” degradados por su participación en un sistema corrupto, deshonesto y de carácter “diabólico” (1993b: 109). Esa misma condena

---

<sup>9</sup> Cita original: “I agree with you, that there might be some clue to it [the existence of slavery] quite unknown to us; but this does not strike me as being the sins of the Africans; for, from all I can learn of them, according to their light, though barbarous and uncivilized, they are not so depraved as the generality of the Europeans, but more especially the West Indians...”.

<sup>10</sup> Cita original: “There are likewise others [slaves], who, being endured with good natural understanding, aspire after refinement, useful knowledge, and sweets of social life &c., &c.: were there a possibility of changing the colour of their skin, and emancipating them, with culture they would become ornaments to society. These are not permitted to emerge, they are bound down by some unenlightened, mercenary mortal, who perhaps has not a thought or wish above scraping money together.”

a las prácticas mercenarias motivadas por el lucro también se encuentra en las líneas de Hart Thwaites sobre el sufrimiento y el dolor de los esclavos causado por la división y venta de sus familiares:

Conozco a varias madres que tienen diez hijos, pero que nunca han tenido la satisfacción de llamarlos propios a ninguno de ellos; esto no es por la mano de la muerte ni la separación por acuerdo mutuo sino por haber sido vendidos, regalados o desechados, de acuerdo a la voluntad del hombre. Otras tienen a un solo hijo, a quien quieren ver surgir, que les es quitado y enviado a otra Isla, donde es vendido por el mejor precio, sin tomar en cuenta los sentimientos de los padres, como si fueran ganado (1993b: 106).<sup>11</sup>

Si este pasaje representa la cercanía personal y emocional de Hart Thwaites con las esclavas, los pasajes en los cuales la autora se yuxtapone a sí misma y la esclavitud en una misma frase sirven para recordar a su amigo cuán fácilmente ella podría haber nacido esclava en vez de libre: “si tuviera que ganarme la vida, no desearía un puesto más alto que el del sirviente; ¡pero que Dios no permita que sea esclava!” (1993b: 105).<sup>12</sup> Como hija de una mujer de color libre, Hart Thwaites también nació en libertad, de acuerdo con las leyes de libertad de vientre de la época. Esta frase, sin embargo, sugiere con mucha sutileza que ella –una mujer educada, letrada y respetada– podría haber sido esclava si las condiciones hubiesen sido distintas. Al hacer referencia a su posible esclavitud, la autora emplea su propia figura para reflejar lo que las esclavas podrían alcanzar si no estuvieran sometidas a esa condición. Así, refuta la imagen de la mujer negra degradada y lasciva, común en la cultura popular de la época; las esclavas también podrían ser educadas y letradas

<sup>11</sup> Cita original: “I know several who have been mothers of ten children, who never had the satisfaction to call one their own; and this, not from the hand of death, or separation by mutual consent; but sold, given away, or otherwise disposed of, according to the will of man. Others have an only darling child, whom they wish to see do well, taken from them and sent to some other Island, where they would sell for the best price, no more regard being paid to the feelings of the parents than if they were cattle.”

<sup>12</sup> Cita original: “...were I obliged to provide for myself, I should desire no station higher than that of being servant: but Heaven forbid that I should be a slave!”.

como ella.

¿Cómo autoriza Hart Thwaites la expresión de estas ideas que quizás no sean revolucionarias, pero que sí son irrefutablemente polémicas y osadas en el contexto de las campañas anti-abolicionistas de los plantadores? Además de emplear su experiencia personal con los esclavos como una fuente de autorización, recurre a varios mecanismos discursivos mediante los cuales procura lograr un equilibrio entre la audacia de sus ideas y las limitaciones del campo cultural conservador que la rodeaba. Por una parte, recalca su capital social y cultural al alinearse textualmente con hombres blancos respetados. Hace referencia al Dr. Coke, el venerado misionero metodista, a quien conoció personalmente, además de citar versos del poeta anti-esclavista William Cowper y de otros poetas ingleses como George Wright y Edmund Waller, que demuestran su buena educación y dominio de la literatura inglesa.<sup>13</sup> Asimismo, inserta referencias bíblicas que legitiman sus argumentos a favor de la humanidad de los esclavos. Por ejemplo, utiliza una cita de Isaías para aludir sutilmente a un posible período posterior a la esclavitud mediante la metáfora de la llegada de una “mañana soleada” tras un período oscuro:

Debemos regocijarnos en la esperanza de esta mañana luminosa, dar las gracias abundantemente de que no estamos encadenados por el pecado ni la esclavitud, y rogar a Dios que “la violencia no se oiga en nuestra tierra, ni la desolación ni la devastación dentro de nuestras fronteras, y que nuestros muros sean la salvación y nuestras puertas la alabanza” (1993b: 111).<sup>14</sup>

Por otra parte, sin embargo, Hart hace un gran esfuerzo por rechazar cualquier vínculo entre los rebeldes, revolucionarios,

<sup>13</sup> La versión de la carta de 1794 de Hart Thwaites publicada en el libro *Transatlantic Feminisms in the Age of Revolution* (editado por Lisa M. Moore, Joanna Brooks y Caroline Wigginton, 2012) provee una meticulosa revisión del origen de todas las citas y referencias literarias que aparecen en la carta.

<sup>14</sup> Cita original: “We should indeed rejoice in hope of this bright morning, be abundantly thankful that we are not in the chains of sin or slavery, and pray that God would hasten the time when “violence shall no more be heard in our land, neither wasting nor destruction within our borders, but our walls be salvation and our gates praise.”

abolicionistas y su literatura. En su párrafo de conclusión, por ejemplo, niega que la propaganda abolicionista haya influido en sus ideas, afirmando que estas eran propias (1993b: 111). En la misma dirección, rechaza tajantemente las rebeliones de esclavos en Saint-Domingue y Martinica, así como la posibilidad de que los negros ocuparan la posición de sus amos. Sobre este punto, M'Baye realiza una importante distinción entre la forma en que Hart trataba a los esclavos de Antigua y a aquellos de otras islas: mientras abogaba por el buen trato y la educación de los esclavos de su propia isla, a quienes conocía personalmente, mostraba desdén y sospecha hacia los de otras zonas del Caribe que asociaba con rebeliones y otras actividades subversivas (2009: 153). Al restringir su apoyo a un número reducido de esclavos pertenecientes a su propia comunidad, Hart Thwaites se asegura de que su amigo-lector no interprete sus palabras como un apoyo general a la emancipación, lo cual podría resultar en su censura.

Más aún, Hart Thwaites recalca su rechazo absoluto al activismo político, concediendo que es mejor asumir una postura pasiva hasta la llegada de tiempos mejores. En la última parte de su carta, reafirma el argumento propuesto por su amigo, en relación a que no es necesario tomar un rol activo en la lucha contra la esclavitud, sino más bien esperar su inevitable fin:

Por cierto sería erróneo estar muy involucrado en este asunto [la esclavitud], va de mal en peor. Tampoco creo que lo que digo o hago genere el más mínimo cambio en la situación. Sin embargo, la disposición del alma de quien tiene un corazón tierno está inculcada por Él; lástima no es apatía, sino que aspiro a la sensibilidad resignada, pues aunque siento el infortunio propio y ajeno, puedo recostarme en el Cielo, y pedir dócil y pacientemente "Hágase tu voluntad" (1993b: 110).<sup>15</sup>

Esta tendencia hacia el autodesprecio y la autonegación, también característica de la escritura de otras mujeres del siglo

---

<sup>15</sup> Cita original: "It is certainly wrong to be solicitous about these things [bondage], it makes bad worse; nor do I suppose that any thing that I may feel, say, or do, will make the least change in the matter, however the disposition of soul is inculcated by Him whose heart was tender; and pity is not apathy, but sensibility resigned, it is to this that I aspire, that while I feel my own and others' woes, I may recline on Heaven, and meekly and patiently say, 'Thy will be done'."

XIX, es precisamente lo que le permite a Hart Thwaites negarse como un agente activo capaz de llevar a cabo los cambios sociales que los plantadores temían tanto, pero al mismo tiempo afirmar su rechazo a la esclavitud. Así, M'Baye plantea que Hart Thwaites recurre a las armas del débil de los escritores negros del nuevo mundo –la sumisión fingida, la ambivalencia, el enmascaramiento– para posicionarse en un campo dominado por la élite blanca reacia a la emancipación (2009: 149-150). Al representarse como un sujeto débil e insignificante, entonces, niega ser una amenaza al sistema, recalcando públicamente su conformidad al *statu quo*. Pero la ironía está en el hecho de que su carta y su contenido implícitamente contradicen este aparente papel pasivo. Al poner por escrito sus pensamientos sobre la esclavitud y emplear el género epistolar para comunicárselos a otra persona, elabora una osada declaración en contra de la esclavitud que, al ser enviada, traspasa los límites de la esfera privada.

Diez años más tarde, en 1804, año en que Haití declara su independencia, convirtiéndose en la primera república negra del mundo, Elizabeth Hart Thwaites escribe su “History of Methodism”. Solicitada por el Reverendo Pattison y enviada a este mismo en forma epistolar, la *History* de Hart Thwaites contrasta en forma significativa con la carta anterior ya analizada. Respondiendo a la petición de Pattison de escribir sobre el crecimiento y desarrollo del metodismo en las Indias Occidentales, Hart Thwaites aborda múltiples temáticas: la participación de su familia –en particular su abuela materna y su madre– en la fundación y diseminación del metodismo en Antigua; su propio proceso de conversión; su contacto con varios misioneros y el impacto de sus sermones en ella; el repudio social que recibió de sus contemporáneos por alejarse de la religión oficial anglicana y aceptar el metodismo; sus esfuerzos por distanciarse de las tentaciones mundanas –el baile, los libros, la diversión– para vivir una vida más simple y ascética de acuerdo a los valores metodistas; y finalmente, su esfuerzo por inculcar estos valores en las esclavas que asistían a las reuniones metodistas.

De esta manera, menciona a los esclavos unas pocas veces: ellos no ocupan un papel mayor en su narración, como sí lo ha-

cían en su carta de 1794. En una misiva que poco tiene que ver con la esclavitud, entonces, llama la atención que Hart Thwaites inserte, casi al final, una breve pero importante declaración sobre la maldad de la esclavitud, afirmando que es un “(¡sistema horrible!)” (1993a: 96). Al poner su declaración entre paréntesis, la autora la presenta como un asunto secundario y menor; pero el hecho de incluir y enfatizar el tema con el signo de exclamación demuestra su pasión y convicción.

Esta aserción adquiere mayor significado cuando se la lee en relación con la cambiante posición de los líderes metodistas sobre la emancipación. El cofundador y líder del movimiento, John Wesley, promovía una clara posición a favor de la cuestión, escribiendo y diseminando su visión anti-esclavista mediante cartas y ensayos como el influyente *Reflexiones sobre la esclavitud (Thoughts upon Slavery)*. Con el paso de los años, sin embargo, y sobre todo después de la muerte de Wesley en 1791, la posición metodista a favor de la emancipación comenzó a ser reemplazada por una política más ambigua debido a la necesidad de retener y aumentar su membresía en territorios esclavistas. En los Estados Unidos, por ejemplo, donde los metodistas se habían separado oficialmente de la Iglesia anglicana en 1784, la incipiente iglesia había establecido entre sus leyes que los miembros que poseían esclavos deberían concederles su libertad en el plazo de un año. Al mismo tiempo, no obstante, establecieron excepciones para los miembros que residían en estados sureños, donde la emancipación era ilegal. En forma similar, los misioneros que predicaban en el Caribe evitaban hablar abiertamente a favor de la abolición para no irritar a la élite plantadora. De esta forma, según Ferguson, la posición pro-emancipación de los metodistas se fue erosionando al conceder exenciones y suavizar su discurso en los estados y colonias esclavistas (1993: 22-23).

Por consiguiente, en la época en que Hart Thwaites escribió su carta al Reverendo Pattison (1804), su declaración en contra de la esclavitud expresada tan claramente en su carta de 1794 ya iba en contra de la nueva posición tomada por la Iglesia metodista. En este contexto, la decisión de Hart Thwaites de incluir una breve pero clara condena a la esclavitud en su *History*,



demuestra su esfuerzo por expresar sus pensamientos sobre el sistema esclavista, aun cuando estos difirieran de la visión oficial metodista. Su osadía es aun más significativa al considerar que *History* está dirigida a una autoridad de relativo estatus dentro de la jerarquía metodista. Así, es evidente que la función de la carta al Reverendo Pattison era impulsarlo a aprovechar su autoridad para difundir con mayor empeño el discurso anti-esclavista dentro de la institucionalidad metodista y emplear su influencia a favor de su causa.

Por otra parte, la afirmación anti-esclavista de Hart Thwaites cobra aún mayor relevancia cuando se la lee en relación con la carta de su hermana, Anne Hart Gilbert, también dirigida al Reverendo Pattison. La carta de Hart Gilbert muestra, como veremos a continuación, que ambas hermanas eran conscientes del carácter potencialmente público del género epistolar en la tradición metodista. A diferencia del contenido de la carta de Hart Thwaites, la *History of Methodism* de Anne Hart Gilbert se asemeja más a un ensayo histórico-académico que a una historia personal y familiar de conversión. Empleando citas y otras referencias históricas, Anne Hart Gilbert traza el aporte de diferentes individuos al desarrollo del metodismo en las Indias Occidentales, comenzando con el misionero cuáquero William Edmundson, quien, según la historiografía de Hart Gilbert, dio inicio a la diseminación de la palabra de Dios en las Islas en el siglo XVII (1993: 57).

A partir de allí, elabora un recuento detallado del arribo, estadía e influencia de misioneros metodistas tales como el Dr. Coke y Bartholomew MacDonald, para luego focalizarse en los esfuerzos de la población local –con particular énfasis en el liderazgo de mujeres de color– por el establecimiento y propagación del metodismo en Antigua. Para reconstruir la primera parte de su historia –la llegada e influencia de los misioneros europeos– Hart Gilbert cita extensamente múltiples medios de publicación metodistas, en particular la influyente *Revista Arminiana* (*Arminian Magazine*) fundada por John Wesley. De esta manera, Hart Gilbert demuestra no solo su erudición y conocimiento (un claro mecanismo de autorización), sino también su inserción en una esfera pública metodista letrada que circulaba

entre la metrópolis y sus colonias.

Iniciando su *History* con una afirmación de sus amplias lecturas sobre el tema (1993: 57), Hart Gilbert construye su narrativa histórica del metodismo a partir de las cartas y diarios de vida de los misioneros publicados en Inglaterra. Tras hacer referencia al cuáquero Edmundson, por ejemplo, Hart Gilbert inserta una larga cita proveniente de su *Diario de Vida (Journal of the Life of William Edmundson)*, que relata su llegada a las Indias Occidentales y su estadía en Antigua. Más adelante, al escribir sobre la influencia del Dr. Coke en la propagación del metodismo en Antigua, Hart Gilbert también refiere a la versión publicada de su diario (1993: 65). Ambas referencias, la de Edmundson y la de Coke, indican que Hart Gilbert no solo era consciente de la existencia de una amplia red de textos traídos desde la metrópolis, sino que también tenía acceso a ellos, lo cual le permitía leerlos y citarlos en forma extensiva. Otra referencia de suma importancia son sus múltiples citas a distintos volúmenes de la *Revista Arminiana*, y su conocimiento de que Wesley solía publicar las cartas de sus seguidores allí (incluso las de mujeres).

Las constantes y hasta repetidas citas de Hart Gilbert –en total cita los volúmenes 3, 5, 6, 9 y 14 de la revista que corresponden a los años 1780-1791– evidencian no solo su profunda cercanía con la publicación, sino también su familiaridad con las cartas de conversión publicadas por Wesley (Hart Gilbert 1993: 62).<sup>16</sup> Debido a que Hart Gilbert conocía varios volúmenes de la *Revista Arminiana*, es probable que tanto ella como su hermana (con quien mantenía una relación estrecha) hubie-

---

<sup>16</sup> Como señala Andrew Winckles (2013) en su estudio de la publicación de cartas de conversión de mujeres metodistas, Wesley fundó la *Revista Arminiana* en 1778 con el propósito de contrarrestar la creencia de otros líderes metodistas en la predestinación de índole calvinista, pues, a diferencia de ellos, Wesley creía en la redención universal y la salvación de todas las personas. La revista incluía, entonces, no solo ensayos y discusiones teológicas, sino también biografías y cartas de conversión que servían como ejemplos verdaderos de la redención universal. Así, las revistas metodistas a menudo presentaban historias de conversión de mujeres que operaban no solo como ejemplos de la salvación universal sino también como modelos de escritura para redactar la experiencia de conversión, formando así una “comunidad narrativa” que motivaba a los lectores a enviar su propia historia (Winckles 2013: 419).

sen leído las narrativas de mujeres publicadas por las revistas metodistas. De hecho, llaman la atención las similitudes retóricas y estructurales entre sus historias y aquellas de otras mujeres publicadas en la *Revista Arminiana* (cfr. Winckles 2013), las cuales posiblemente hayan servido como modelos para las hermanas al momento de redactar sus cartas en 1804. También es posible especular que las hermanas hayan considerado, al momento de escribir sus epístolas a un líder como el Reverendo Pattison, que estas podrían eventualmente publicarse en uno de los medios metodistas, ejemplificando así lo que Doll denomina una “carta privada hecha pública mediante su impresión” (2002: s/n).

Tomando en cuenta lo anterior, las cartas de las Hart pueden leerse no solo como una comunicación privada entre dos individuos, sino también como una posible expresión pública de sus opiniones e ideas. Así, cuando Elizabeth Hart Thwaites inserta su corta pero explícita condena al sistema esclavista, o cuando Anne Hart Gilbert hace hincapié en los esfuerzos de las mujeres negras por establecer la iglesia metodista en Antigua, son conscientes de que sus palabras se dirigen no solo al Reverendo Pattison sino también a los integrantes de una incipiente esfera pública metodista que se consolidaba en ese entonces. Las hermanas Hart, por lo tanto, ejercían la política mediante el género epistolar, empleando la carta privada como un instrumento político de posible alcance público para abogar a favor de la dignidad y los derechos de los negros y las personas de color, especialmente las mujeres.

Aunque las cartas escritas por las hermanas en 1804 no fueron publicadas, presagian el papel público que desempeñarían posteriormente las hermanas y sus escritos en las redes transnacionales religiosas y anti-esclavistas entre Antigua y la metrópolis. De acuerdo con las recientes investigaciones de archivo de Sue Thomas, Anne Hart Gilbert ejerció un rol central en la fundación y gestión de dos sociedades benevolentes, la *Sociedad de acogida femenina (Female Refuge Society)* y la *Sociedad de Amigas para el auxilio femenino (Distressed Females' Friend Society)*. Ambas organizaciones tuvieron el objetivo de proveer ayuda económica, moral y educacional a niñas nacidas

como producto de relaciones entre hombres blancos y mujeres negras, a menudo abandonadas por sus padres. Las dos agrupaciones mantuvieron vínculos cercanos con sus contrapartes anti-esclavistas en la metrópolis, por ejemplo la *Sociedad femenina de Birmingham (Female Society of Birmingham)*, generando lo que Thomas llama una red transnacional abolicionista.

Asimismo, Anne Hart Gilbert participó como coautora en la elaboración de los informes anuales de la *Sociedad de acogida femenina en Antigua* durante la década de 1820. Estos informes luego fueron enviados a la *Sociedad misionera eclesiástica (Church Missionary Society)*, una organización anglicana en Londres, por su cuñado William Dawes. De acuerdo con el análisis de Thomas, los informes constituyen un ejemplo temprano de la escritura femenina transracial y transatlántica, en cuanto establecieron vínculos con las agrupaciones abolicionistas británicas (2014: 5). Con el apoyo de su cuñado Dawes, Hart Gilbert publicó en 1821 una biografía de su sobrina Grace Gilbert Hart en Antigua y un relato sobre la conversión al metodismo de un hombre musulmán que luego fue publicado en la *Revista Metodista (Methodist Magazine)*, sucesora de la *Revista Arminiana*, aunque en una versión bastante editada. Así, Thomas concluye que Anne Hart Gilbert fue la primera mujer afro-caribeña que logró ser publicada (2011: 227).

Por último, las investigaciones de archivo de Thomas demuestran la materialización de la tradición metodista a la cual Anne Hart Gilbert se refería en su comunicación con el Reverendo Pattison en 1804: la carta privada hecha pública mediante su impresión y circulación (Doll 2002). A principios de la década de 1820, Hart Gilbert envió una carta a la Señora Luckock, la esposa de un misionero de la *Sociedad para la conversión de los esclavos negros (Society for the Conversion of Negro Slaves)*, sobre los daños sociales causados por la prostitución y el concubinato (un tema que también aborda en su carta de 1804). En 1824, Dawes incorporó una parte de dicha carta en su comunicación con la *Sociedad misionera eclesiástica* que luego apareció en la revista de tal organización, concretando así la publicación de un extracto de la carta de Hart Gilbert en una revista metropolitana. Esto implicó, como señala la teorización

de Dalleo de la esfera pública caribeña del período esclavista, la mediación del patrocinio literario europeo, en este caso Dawes, pero también permitió que una mujer caribeña pudiera incidir en los debates metropolitanos sobre asuntos sociales y políticos que ocurrían en su propia comunidad –en este caso la prostitución y su impacto en las mujeres de color–. Aunque no hemos podido acceder directamente a los textos encontrados por Thomas, sus estudios meticulosos dan cuenta del claro posicionamiento público y transnacional de Anne Hart Gilbert en las redes literarias y sociales existentes entre la metrópolis y las Indias Occidentales.

En el caso de Elizabeth Hart Thwaites, también es posible establecer un vínculo entre su activismo social, la esfera pública metropolitana y las luchas entre abolicionistas y pro-esclavistas. Al igual que su hermana, Hart Thwaites participó en organizaciones de caridad en Antigua, las cuales auxiliaban a esclavos enfermos e indigentes mediante la provisión de limosnas y, en algunos casos, un lugar donde vivir. Esta labor se llevó a cabo con el apoyo económico de agrupaciones moravas y cuáqueras administradas a partir de 1825 por Joseph Phillips, un inglés residente en Antigua que participaba en campañas anti-esclavistas en la metrópolis. Durante este mismo período, el abolicionista Thomas Clarkson supo de las labores de la sociedad y decidió emplearlas en la prensa inglesa para refutar el mito de que los esclavos no padecían hambre en las Indias Occidentales (Thomas 2012). Así, Clarkson escribió una carta que fue publicada en el periódico *Bury and Suffolk Herald*, afirmando que varios esclavos habrían muerto de hambre si no hubiera sido por los esfuerzos de los comités abolicionistas (Thomas 2012: 391-392).

La acusación de abandono y desamparo obviamente llamó la atención de los plantadores y sus adherentes pro-esclavistas, lo que desencadenó una serie de intercambios en la prensa local e inglesa. También suscitó una investigación llevada a cabo por la Asamblea de Antigua para determinar si Phillips –acusado de destinar el dinero para su propio beneficio– empleó de manera apropiada los fondos enviados por las sociedades inglesas. En este contexto, se llamó tanto a Phillips como a Hart Thwaites

para declarar frente a la Asamblea. Phillips concedió dar testimonio oral, pero cuando se negó a entregar sus documentos personales fue encarcelado.

Hart Thwaites, por su parte, fue interrogada durante cuatro horas, y recibió el respaldo de influyentes figuras como el cuáquero William Allen, quien apeló al Secretario del Estado de Guerra y las Colonias a su favor. Aunque no conocemos el contenido de su testimonio, parece haber convencido al comité de investigación acerca de la existencia real de casos de abandono y sufrimiento de los esclavos atendidos por la Sociedad (Thomas 2012: 393). Todos estos acontecimientos fueron observados con interés por la prensa, y en particular por el escritor pro-esclavista James MacQueen, quien publicó un abierto ataque a la reputación de Phillips en la importante revista británica *Blackwoods* en 1831, donde menciona a Hart Thwaites por su asociación con el abolicionista. Aunque breve y tangencial, la referencia a Hart Thwaites en el artículo de MacQueen demuestra que su activismo social alertó no solo a las autoridades locales en Antigua, sino también a la prensa pro-esclavista metropolitana por su potencial capacidad de interferir en el orden establecido por el régimen dominante.

## **Conclusiones**

Para las hermanas Hart, el género epistolar se presentó como un instrumento político capaz de articular y expresar públicamente su visión respecto de la esclavitud desde su posicionamiento periférico como mujeres de color provenientes del Caribe. En su carta escrita a un amigo en 1794, Elizabeth Hart Thwaites elabora un osado discurso anti-esclavista, autorizándose a partir de un conjunto de estrategias discursivas que le permite repudiar los argumentos centrales del discurso pro-esclavista. En forma similar, la *History of Methodism* de su hermana, Anne Hart Gilbert, se lee como un elogio al aporte de la comunidad negra, y en particular de las mujeres, al desarrollo del metodismo en Antigua. Al mismo tiempo, las recurrentes referencias de Hart Gilbert a publicaciones metodistas y su fa-

miliaridad con la tradición weslyana de publicar las cartas de sus fieles, inscribe el activismo social e intelectual de las hermanas en una incipiente esfera pública metodista radicada en la metrópolis con alcance en las colonias. De este modo, su posicionamiento como mujeres letradas posibilitó una doble participación en la esfera pública metodista: como lectoras del material escrito que circulaba entre Inglaterra y las Antillas y como productoras de su propio contenido y material escrito, demostrado en sus cartas, himnos e historias del metodismo en el Caribe.

## **Bibliografía**

- Baumgartner, Barbara (2001). "The Body as Evidence: Resistance, Collaboration, and Appropriation in "The History of Mary Prince"", *Callaloo*, 24.1: 253-275.
- Dalleo, Raphael (2011). *Caribbean Literature and the Public Sphere: From the Plantation to the Postcolonial*, Charlottesville: University of Virginia Press.
- Doll, Darcie (2002). "La carta privada como práctica discursiva. Algunos rasgos característicos", *Signos*, 35.51-52: s.pág.
- Ferguson, Moira (ed.) (1993). *The Hart Sisters: Early African Caribbean Writers, Evangelicals, and Radicals*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Hart Gilbert, Anne (1993). "History of Methodism" en: Moira Ferguson (ed.), *The Hart Sisters: Early African Caribbean Writers, Evangelicals, and Radicals*, Lincoln: University of Nebraska Press, 57-75.
- Hart Thwaites, Elizabeth (1993a). "History of Methodism" en: Moira Ferguson (ed.), *The Hart Sisters: Early African Caribbean Writers, Evangelicals, and Radicals*, Lincoln: University of Nebraska Press, 89-96.
- (1993b). "Letter from Elizabeth Hart to a Friend" en: Moira Ferguson (ed.), *The Hart Sisters: Early African Caribbean Writers, Evangelicals, and Radicals*, Lincoln: University of

- Nebraska Press, 104-111.
- Henríquez Ureña, Camila (2011). “La carta como forma de expresión literaria femenina”, *Obras y apuntes*, Tomo V, 133-169. Disponible en: <https://www.scribd.com/doc/267793454/Camila-Henriquez-Urena-Obras-y-Apuntes>
- Ludmer, Josefina (1984). “Tretas del débil”, Patricia González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras: Ediciones Huracán, 47-54.
- Mahoney, Deirdre M. (2003). “‘More Than an Accomplishment’: Advice on Letter Writing for Nineteenth-Century American Women”, *Huntington Library Quarterly*, 66.3/4: 411-423.
- M’Baye, Babacar (2009). *The Trickster Comes West: Pan-African Influences in Early Black Diasporan Narratives*, Jackson: University Press of Mississippi.
- Moore, Lisa M., Joanna Brooks and Caroline Wigginton (eds.) (2012). *Transatlantic Feminisms in the Age of Revolutions*, New York: Oxford University Press.
- Pouchet Paquet, Sandra (1994). “Surfacing: The Counterhegemonic Project of Representation, Identification, and Resistance in Nineteenth-Century African Caribbean Women’s Texts”, *Caribbean Studies*, 27.3/4: 278-297.
- Ortega, Eliana (1996). *Lo que se hereda no se hurta: Ensayos de crítica literaria feminista*, Santiago: Cuarto Propio.
- Saillant, John (2000). “Antiguan Methodism and Antislavery Activity: Anne and Elizabeth Hart in the Eighteenth-Century Black Atlantic”, *Church History*, 69.1: 86-115.
- Thomas, Sue (2011). “Anne Hart Gilbert, Creole Benevolence and Anti-Slavery, 1815-1834”, *Nineteenth-Century Contexts*, 33.3: 227-245.
- (2012). “Elizabeth Hart Thwaites’s Appearances before the Antiguan House of Assembly Committee on the Correspondence of Mr Clarkson”, *Notes and Queries*, 59.3: 391-394.
- (2013). “Affective dynamics of colonial reform and modernisation in Antigua, 1815-1835”, *Feminist Review*, 104: 24-41.



- (2014). *Telling West Indian Lives: Life Narrative and the Reform of Plantation Slavery Cultures, 1804-1834*, New York: Palgrave Macmillan.
- Wasko, Jean (1997). “The Angel in the Envelope: The Letters of Jane Welsh Carlyle”, *Modern Language Studies*, 27.3/4: 3-18.
- Winckles, Andrew O. (2013). “‘Excuse what difficiencies you will find:’ Methodist women and Public Space in John Wesley’s Arminian Magazine”, *Eighteenth-Century Studies*, 46.3: 415-429.



# Los Estados Unidos en los principios de la literatura anglocaribeña. Sobre George Lamming y sus precursores

*Florencia Bonfiglio*

## El “Nuevo Mundo”, Walt Whitman y la invención de una tradición

The English language was mine;  
the tradition was not.  
V. S. Naipaul, “Jasmine”,  
*The Overcrowded Barracoon*, 1964.

Entre las muchas condiciones estructurales compartidas por las literaturas de América Latina y del Caribe, originalmente dependientes de sus literaturas-madres europeas, sin duda la más determinante fue la sujeción a la lengua colonial, con todo el sistema de valores, normas y patrones que esta trajo implicado: su cosmovisión eurocéntrica, su ideología imperial. Para conquistar autonomía, los escritores caribeños, al igual que los latinoamericanos, tuvieron que librar su batalla con las mismas armas del Imperio: el inglés, el español, la lengua del conquistador apropiada, ahora en función de los propios intereses. La lengua dominante al servicio de la descolonización mental: la venganza paradójica de Calibán, maldiciendo en la lengua del amo. Si la lengua colonial era, pues, el único medio viable de descolonización, de lo que se trataba entonces era de instaurar a partir de ella un nuevo comienzo, crear con los mismos recursos otro juego, dar inicio a una nueva tradición, esto es: inventarla, según la fórmula de Eric Hobsbawm. Como bien lo expresara V. S. Naipaul, la lengua era suya; la tradición no lo era.

Sabemos, con Said, que ningún comienzo es tal, sino apenas un recomienzo. Toda escritura es en verdad una reescritura que inaugura *otro* orden de sentido respecto de la escritura previa (1985 [1975]: 356). Para las literaturas dependientes, esta condición fue profundamente sentida y manifiesta desde sus

inicios, imitativos y subsidiarios. Concebidas como copias de sus fuentes originales, las literaturas latinoamericanas y caribeñas fundaron su independencia en el ejercicio autoconciente y sostenido de diferenciación y distinción. Para ello, no por azar, los mecanismos encontrados fueron análogos. Entre muchos otros –como la búsqueda del color local (temas nativos/ exóticos), o la elaboración de una lengua literaria con marcas criollas o dialectales–, fue el emplazamiento de una tradición propia, desviada del canon imperial, uno de los imperativos para comenzar. Las literaturas dependientes debieron, pues, crear otros precursores.

En este sentido, resulta ciertamente sorprendente constatar que tanto los modernistas latinoamericanos a fines del siglo XIX, como los iniciadores de las letras caribeñas en lengua inglesa décadas más tarde, acudieron a una fórmula similar para condensar su idea de independización literaria. En el momento de modernización de la literatura latinoamericana, Rubén Darío rubricó la conquista de independencia en la imagen de un precursor totalmente ajeno al canon ibérico: Walt Whitman. Hacia el final de “Los colores del estandarte”, Darío afirma que los jóvenes están preparando el camino para la venida de “nuestro Walt Whitman indígena, lleno de mundo, saturado de universo, como el del Norte, cantado tan bellamente por “nuestro” Martí” (1938 [1896]: 123). Hacia los años 30 del siglo XX en el Caribe inglés, el poeta norteamericano también resulta un modelo de comienzos para Albert Gomes, Alfred Mendes y C. L. R. James, los redactores de la revista trinitaria *The Beacon* (1931-1933). En un artículo de 1933, *The Beacon* plantea de modo pionero su deseo de una “literatura antillana” [West Indian], “un arte y un lenguaje propios de nuestro espíritu y nuestro entorno” [indigenous to our spirit and environment]: “El día vendrá cuando nosotros, como América, produzcamos nuestro Walt Whitman...”, escriben (cit. en Breiner 1998: 89-90).<sup>1</sup>

Figura de comienzos para el ‘Nuevo Mundo’, Walt Whitman no solo simboliza la modernidad y la democratización literarias, también resulta un potente precursor para quienes anhelan escapar de las influencias coloniales y buscar una vía propia, una

---

<sup>1</sup> Las traducciones del inglés me pertenecen.

escritura “indígena” pero a la vez *llena de mundo, saturada de universo*, como expresara el cosmopolita Darío. Precisamente, algunos años antes que él, había sido el caribeño José Martí quien explicitara la función modélica que cumplía la literatura estadounidense para los demás pueblos americanos. Martí, traductor de Oscar Wilde, hacía suyas las enseñanzas del escritor inglés en razón de su provecho para los hispanoamericanos, hijos, como los norteamericanos, “de pueblo nuevo”:

decía Oscar Wilde a los norteamericanos: “Vosotros, tal vez, hijos de pueblo nuevo, podréis lograr aquí lo que a nosotros nos cuesta tanta labor lograr allá en Bretaña. Vuestra carencia de viejas instituciones sea bendita, porque es una carencia de trabas. No tenéis tradiciones que os aten ni convenciones seculares e hipócritas con que os den los críticos en rostro. No os han pisoteado generaciones hambrientas. No estáis obligados a imitar perpetuamente un tipo de belleza cuyos elementos ya han muerto. De vosotros puede surgir el esplendor de una nueva imaginación y la maravilla de alguna nueva libertad [...]” (Martí 1964 [1882]: 366).

En contextos dependientes de una tradición metropolitana, para Martí la libertad literaria solo es alcanzable a partir de la asimilación de otros modelos: “conocer diversas literaturas es el medio mejor de liberarse de la tiranía de alguna de ellas” (1964 [1882]: 361). Los modernistas latinoamericanos (los primeros entre ellos, caribeños), tanto como los iniciadores literarios en las Antillas inglesas, fueron profundamente cosmopolitas, y buscaron precursores locales tanto como influencias extranjeras que les permitiesen desviarse de la tradición colonial. Para los hispanoamericanos, más latinistas, el faro sería la literatura francesa, determinante por sobre muchos otros legados, incluso el norteamericano; mientras que los antillanos de *The Beacon* procuraron sortear la unívoca influencia inglesa acudiendo a este último y, especialmente, al ideario del Panafricanismo estadounidense. Tenían, además de la cercanía geográfica con los Estados Unidos, la coincidencia del idioma. A diferencia de los hispanoamericanos, los caribeños angloparlantes contaban ya con una literatura en inglés que se había independizado de su fuente británica. La cultura norteamericana, además, se di-

versificaba para dar representación a la identidad afroamericana. Antecedentes modélicos eran, pues, aquellos angloantillanos que habían encontrado en los Estados Unidos una vía de realización: el jamaiquino Marcus Garvey, el trinitario George Padmore, y, en el ámbito de las letras, el también jamaiquino Claude McKay, “el primer novelista negro del Caribe anglófono y el primero de los exiliados” porque, a diferencia de escritores jamaiquinos *amateurs* (y blancos) de principios del siglo XX como Tom Redcam (seudónimo de Thomas H. MacDermot) o H. G. De Lisser, había debido abandonar su isla natal en busca de mejores oportunidades, y era en los Estados Unidos donde había logrado profesionalizarse (Ramchand 2004 [1970]: 221).<sup>2</sup>

Para la época en que McKay se decidía a marchar a los Estados Unidos, no había dudas de que la capital de las letras en lengua inglesa –especialmente a los ojos de los colonizados antillanos– era Londres. Fue de hecho en Londres donde aparecieron los primeros poemarios del futuro exponente del Harlem Renaissance: en 1912, antes de partir a Estados Unidos, McKay publicó allí, con el auspicio de su mentor, el folclorista inglés Walter Jekyll, *Songs of Jamaica* (en coedición jamaiquina) y *Constab Ballads*. (El *patois* o dialecto jamaiquino, medio de expresión de estas primeras colecciones, sería por supuesto abandonado en aquellas novelas publicadas ya en Nueva York y que confirmarían el éxito de McKay como escritor profesional: el *best-seller* de 1928 *Home to Harlem*, y las posteriores *Banjo. A Story without a Plot* (1929) y *Banana Bottom* (1933)).

En sus comienzos literarios, McKay –al igual que tantos otros caribeños anglicizados– sueña con el viaje a Inglaterra, consciente del prestigio intelectual y cultural detentado por el Imperio en las colonias. Como el propio escritor narra en su autobiografía *A long way from home* (1937), ni siquiera el creciente desinterés por visitar Inglaterra, una vez instalado en los Estados Unidos, hizo mella en su deseo por conocer a una

<sup>2</sup> El jamaiquino blanco Thomas MacDermot, editor del *Jamaica Times*, publicó en 1903 lo que se considera la primera novela del Caribe anglófono: *Becka's Buckra Baby*. Constituía el primer volumen de un ambicioso proyecto “The All Jamaica Library”, una editorial local que sólo duró hasta 1909. Por entonces el periódico *Gleaner* publicó en entregas *Jane* (1913) de H. G. De Lisser (publicada como *Jane's Career* en Londres, 1914).

figura de autoridad como Bernard Shaw. La ansiada cita con el maestro británico –“oráculo mundial” en la simpática figuración del afroantillano (1970: 60)– resultó, empero, un profundo desengaño que no deja de ser representativo de los (des) encuentros desiguales en la República mundial de las Letras. Para Shaw, McKay no era sino una figura exótica más entre otras que lo habían visitado en Londres (un intelectual chino, un dramaturgo indio); y lejos del aliento esperado, el jamaiquino recibió de su parte la decepcionante pregunta “¿Por qué no eligió el pugilismo en lugar de la poesía como profesión?” (1970: 61). Shaw, además, declinaría poco después la invitación a escribir un prólogo para el poemario *Spring in New Hampshire* (1920) de McKay, lo cual, como el propio poeta admitiera, “podría haber contribuido a las ventas del libro” (1970: 64). Serían, junto con el propio desarrollo de la tradición literaria estadounidense, precisamente el Renacimiento de Harlem y el prestigio de McKay entre sus figuras más influyentes los que coadyuvarían al trastocamiento de las jerarquías, las leyes y los modos de autorización del mundo literario anglosajón a lo largo de los años 20. A partir de entonces, el Caribe tendría una nueva metrópolis cultural, más cercana y más democrática a los ojos de los afrodescendientes que –amén del racismo imperante– persistieran en el difícil empeño de dedicarse a las letras.

## La novela anglocaribeña en busca de sus precursores

En un trabajo previo sobre el libro de George Lamming *The Pleasures of Exile* (1960) he analizado la importancia de las instituciones literarias inglesas para la emergencia de la novela anglocaribeña, un tema que el propio escritor barbadense aborda en sus ensayos.<sup>3</sup> En esta oportunidad, quisiera destacar la relevancia que, paralelamente, adquirió la literatura estadounidense para el desarrollo de una tradición anglocaribeña independiente de sus fuentes británicas, aunque el fenómeno que Lamming

---

<sup>3</sup> Ver “Colones caribeños a la inversa: George Lamming y *Los placeres del exilio* en la metrópolis”, que integra el volumen *Culturas literarias del Caribe* (coordinado por Claudia Caisso), Córdoba, UNR-Alción Editora, 2013, pp. 15-39.

analiza, el “boom” de novelas de los años 50, sea precisamente índice de la dependencia al sistema literario inglés.<sup>4</sup>

Porque, en efecto, no fue por la inclinación o destreza de los autores que la novela dio comienzo a la literatura anglocaribeña, sino porque Inglaterra fue pionera en el desarrollo del género, que legó a sus colonizados. Como bien analizara Ian Watt en su señero estudio sobre el tema,<sup>5</sup> en Inglaterra la amplia clase media lectora de novelas se formó por impulso de la prensa. De allí que, en las Antillas, los pocos emprendimientos heroicos de publicación de novelas surgieran en Jamaica –la más desarrollada de las colonias caribeñas– ligados a periódicos importantes (el *Gleaner*, por ejemplo). A falta tanto de editores como de lectores locales, sin embargo, la novelística anglocaribeña, que marcó los comienzos literarios en las “West Indies”, fue un producto tardío y fundamentalmente británico de los escritores emigrados a Londres, más allá de que algunas revistas literarias locales –como la mencionada *The Beacon* o la más importante *Bim*– hubieran preparado y auspiciado las carreras de muchos de esos emigrados.<sup>6</sup> Estas carreras, como me interesa destacar, estuvieron guiadas por un fuerte impulso de descolonización cultural que los acercó a otras tradiciones.

En *Los placeres del exilio*, Lamming insiste en la ‘novedad histórica’ de la novela antillana, escrita por antillanos y sobre la

---

<sup>4</sup> El “boom” al que Lamming se refiere fue el éxito alcanzado por aquellas novelas escritas por él mismo (desde su primera obra, *In the Castle of My Skin*, de 1953) y su círculo de amigos, mencionados en sus ensayos: Roger Mais, Samuel Selvon, Victor Reid, Edgar Mittelholzer. Este éxito es notable si se confrontan los datos aportados por Antonio Benítez Rojo sobre la narrativa angloantillana: hubo entre 1900 y 1949 unas 42 obras publicadas, mientras que entre 1950 y 1959 hubo 53, y entre 1960 y 1969 unas 96 (1975: 192). A su vez, siguiendo a Kenneth Ramchand, Bill Schwarz consigna que de las 105 novelas caribeñas aparecidas entre 1952 y 1967, más de 90 fueron publicadas en Inglaterra (2007: 8).

<sup>5</sup> Cfr. su clásico estudio *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1957).

<sup>6</sup> Como la crítica ha bien señalado, fueron especialmente algunas revistas las que impulsaron la actividad literaria, entre ellas la barbadense *Bim*, fundada en 1942 por Frank Collymore, maestro y mentor de George Lamming. Según Andrés Bansart, fue la falta de posibilidades de publicación de libros la que explica incluso el carácter multigenérico de los escritores antillanos y el florecimiento de géneros como el ensayo, la poesía y la novela corta –que cabían en las revistas– (1994: 127-128).



realidad antillana. Desviada de las direcciones de la narrativa inglesa clásica, la novela caribeña por primera vez respondía a las *necesidades locales* porque exploraba la experiencia campesina caribeña. Pero si bien es cierto que las novelas aprovechaban la lengua popular, el dialecto, así como los temas y problemas de las comunidades rurales caribeñas, o de los emigrantes en la metrópolis, tales obras se nutrían también de aquella experiencia más amplia de los afrodescendientes de la América de Plantación en el período de entreguerras: su pauperización rural y la búsqueda de oportunidades en las grandes ciudades, un fenómeno que la literatura afroamericana venía explorando. Así, pues, la novela anglocaribeña surgía, como escribía Lamming, “sin tradición autóctona que tomar” (2007 [1960]: 69) pero se afiliaba a la literatura del Deep South; e incluso más concretamente –según el propio Lamming reconocería en una entrevista posterior de los años 70–, una obra capital como *Black Boy. American Hunger* (1945) de Richard Wright había sido un modelo para su *opera prima* de 1953 *In the Castle of My Skin* (Kent 1973).

Ambas novelas autobiográficas, en efecto, elaboraban los efectos psicológicos provocados por la transformación de las sociedades rurales de sus autores, lo que para Wright había significado la “Gran migración” desde su Mississippi natal al Norte de los Estados Unidos, y, para la generación de Lamming, la necesidad de partir a la propia Madre Patria o al mismo Norte industrializado, al igual que en décadas anteriores los anglocaribeños habían debido migrar al Canal de Panamá –como los personajes mayores de Ma y Pa recuerdan en la primera novela de Lamming– o a los Estados Unidos. Tal fue, precisamente, el caso de Claude McKay, quien luego de intentar estudios universitarios, trabajó, entre otras ocupaciones, de camarero en el ferrocarril. Se trataba, en definitiva, de la experiencia del “campesino devenido proletario”, como el propio McKay se autodefiniera en su autobiografía (1970: 186), y desde ese particular modo de ver –el de la clase trabajadora negra–, el jamaicano escribió su obra, al igual que Richard Wright y tantos otros autores afrodescendientes que continuaron su legado, incluso de manera mediada o inconsciente, como George Lamming.

Perteneciente a “la generación Windrush” –la ola de antillanos que desde 1948 emigraron a Londres dada la dramática situación económica en el Caribe–,<sup>7</sup> Lamming confesaría que había copiado páginas enteras de *Black Boy* de Richard Wright en un cuaderno de notas de 1948: la “larga sección donde Wright está reflexionando sobre partir hacia el Norte” (Kent 1973: 97), una sección claramente apropiada en su novela a través del personaje de Trumper, el amigo del protagonista G. que emigra a los Estados Unidos. La afiliación de Lamming con la novela de Wright es, por supuesto, tanto estética como política –si ambos planos fueran en verdad distinguibles–; *En el castillo de mi piel* exterioriza en primera persona la crítica a los Estados Unidos capitalistas y discriminatorios, mientras el personaje de Trumper, clave en el desarrollo del *Bildungsroman*, da voz al mensaje de emancipación de los afroamericanos: habiendo descubierto los movimientos en defensa de los afrodescendientes en los Estados Unidos, Trumper retorna al país natal para “despertar” la conciencia racial de G., *alter ego* del autor. En la introducción a *In the Castle of My Skin* de 1983, Lamming enfatiza la importancia del personaje en este sentido, dado que el joven afroantillano ha adquirido un nuevo entendimiento del significado cultural e ideológico de la raza “con una experiencia política que la sutil fuerza del Imperialismo británico nunca había permitido que floreciera en las Islas” (Lamming 2005: XLI). Así, pues, además de las influencias en la técnica o la lengua literaria empleadas –Lamming escribe en *Los placeres del exilio* que la novela caribeña, “sobre todo en el aspecto de la expresión idiomática” partía “del siglo XIX estadounidense”: Melville, Whitman y Mark Twain (2007 [1960]: 55)–, resultaban determinantes las alianzas ideológicas en relación con los fines descolonizadores de la literatura antillana de esos años. Lamming había escrito su novela siguiendo el modelo de la literatura negra norteamericana y el ideario reivindicatorio del Panafricanismo.

En *Los placeres del exilio*, que constituye a fin de cuentas un gran ensayo sobre la descolonización mental del propio autor, Lamming explicita la nueva función que los Estados Unidos

---

<sup>7</sup> El nombre se debía al del barco “Windrush” en que un primer grupo de antillanos emigró a Inglaterra en 1948.

pueden cumplir para la intelectualidad angloantillana, una vez desmontados los “mitos” coloniales inculcados por Inglaterra. Porque no solo la Madre Patria había fomentado la creencia en su superioridad cultural, a punto tal que, aún décadas después que McKay, el propio Lamming había creído que la aceptación en Inglaterra era un signo de prestigio mayor que la de cualquier otro lugar, sino que, por consiguiente, e impuesta por la educación colonial, “la negociación cultural era estrictamente entre Inglaterra y los indígenas”, y toda la literatura que Inglaterra exportaba al Caribe era unívocamente inglesa (2007 [1960]: 51). Así, pues, el complejo de inferioridad, la desconexión con la propia cultura antillana, la demonización de Haití y de África, eran producto de la educación colonial, y también lo era el mito sobre la falta de nivel cultural de los Estados Unidos.<sup>8</sup>

De allí también que, como Lamming confiesa en sus ensayos, en un principio, al enterarse del lanzamiento de *In the Castle of My Skin* en Estados Unidos con un prólogo auspicioso de Richard Wright, él sólo hubiera pensado en los beneficios económicos, porque su novela alcanzaría “al menos la tercera parte del público que compraba a Richard Wright” –porque era *en el dinero* en lo que pensaba (y no tenía nada “contra el dinero de los blancos”)–. Su desinterés “por lo que pensarán en los Estados Unidos” sobre su libro se correspondía directamente con su deseo de que lo reseñara “alguien como Edmund Wilson [...] mi actitud no difería de la del intelectual inglés corriente de clase media que abre y cierra el caso con el peso de una ignorancia privilegiada: ‘Ya se sabe cómo son los americanos’...” (2007 [1960]: 50-51). Sólo más tarde Lamming comprendería que la

---

<sup>8</sup> Este era, en verdad, un mito generalizado en Europa ya desde el siglo XIX, cuando los Estados Unidos, nuevos rivales de las naciones europeas en la competencia interimperialista, consolidaron su poderío cultural, disputando al “viejo mundo” la hegemonía civilizatoria. Este “mito”, que conllevaba una idea de los Estados Unidos (advenedizos, materialistas, democráticos *qua* vulgares y ordinarios) suscripta también por los latinoamericanos, fue alimentado por una larga tradición francesa de ensayistas que, como destacara Rodríguez Monegal, dedicaron “buena parte de sus energías a criticar a los Estados Unidos” (1980: 439) –un hito en esta tradición fue *De la démocratie en Amérique* (1835-40) de Tocqueville–. En el Caribe francés, este mito, inculcado del mismo modo a través del aparato metropolitano, caló también hondamente, al igual que entre los “anglizados” del Caribe británico y los francófilos latinoamericanos.

vinculación con Norteamérica no sólo potenciaba las posibilidades de profesionalización –el acceso a un lectorado en lengua inglesa mucho más amplio– sino también permitía profundizar la descolonización intelectual.

Una vez más, el aprendizaje de Lamming remedaba al de McKay, tal como se deduce de las reflexiones autobiográficas de este último en *A Long Way from Home* (1937). No por azar, sino por autocensura, McKay había retirado su famoso poema combativo “If we must die” de su colección *Spring in New Hampshire* al momento de su publicación en Londres en 1920. A su regreso en Nueva York, el agresivo sermón impartido a McKay por su amigo, el escritor, periodista y editor Frank Harris, expresa de modo claro la “estructura de sentimiento” entre la intelectualidad progresista de entreguerras. En la evocación de McKay:

“¡Usted es un maldito traidor a su raza, señor!” Frank Harris me gritó. “Un desgraciado traidor a su propia integridad. Eso es lo que los ingleses y la civilización han hecho a su gente. La han emasculado. La han privado de agallas. Mejor sería que usted fuera un caníbal de la selva, un cazahombres bebedor de sangre, antes que un cobarde civilizado. En los Estados Unidos usted era más audaz. Los ingleses convierten a los pueblos que someten en obscenos sicofantes. Yo, como irlandés, sé de eso. [...] Usted me avergüenza, señor. Es bueno que se haya marchado de Inglaterra. No es un sitio propicio para los genios” [...] Me sentí aliviado luego de su reprimenda. La extirpación del poema había sido como la ablación de un nervio, dejando una herida que no sanaba [...] Decidí impulsar con todas mis fuerzas la publicación de una edición estadounidense que incluyera el poema omitido (McKay 1970: 98-99).

Curiosamente, o quizá como consecuencia de la misma educación colonial que había invisibilizado a antecedentes antillanos como McKay (quien a fin de cuentas era más reconocido por su pertenencia afroamericana), Lamming no se refería al poeta jamaíquino en sus ensayos, pero sin duda *A Long Way from Home*, que ofrecía una retrospectiva de su carrera como escritor afrocaribeño expatriado e infinidad de reflexiones sobre la situación de la diáspora africana en el mundo moderno, tenía mucho que ver con *Los placeres del exilio*. Lamming,

además, en el contexto anticolonialista de los años 60, se afilia de modo conciente con el campo intelectual extendido del internacionalismo negro, y establece conexiones que, a la sazón, habían sido fomentadas por el prólogo de Wright a su primera novela. Como el autor afroamericano había escrito, señalando el paralelo de *In the Castle of My Skin* con su propia historia sureña retratada en *Black Boy* (1945), la novela de Lamming era “una repetición simbólica de la historia de millones de pobladores comunes”, todos aquellos que eran expulsados de sus vidas campesinas a la turbulencia del siglo XX; y agregaba:

También yo he estado gritando estos mensajes severos, y cuando escucho el eco de otra voz declamando en acentos extraños la descripción de esta misma realidad, reacciono con orgullo y entusiasmo, y quiero instar a otros a que reaccionen a esa voz. Uno no se siente tan solo cuando, desde un testigo distante, surge evidencia que corrobora y apoya el testimonio propio (Wright 1953: IX-X).

Wright, quien –formado en el clima internacionalista de la izquierda de la época– intentaba fortalecer las redes intelectuales entre la diáspora africana y la alianza con los angloantillanos,<sup>9</sup> se convirtió en una figura clave para Lamming, tanto por su propaganda política ejemplar como por la resonancia de su apoyo. Luego de la publicación casi simultánea del *Bilungsroman* “campesino” de Lamming en Londres y en Nueva York con la introducción de Wright, lo que a su vez significó que la novela fuera recepcionada por las principales plataformas del “Mundo Negro” anglófono,<sup>10</sup> esta obtuvo un amplio reconocimiento

---

<sup>9</sup> En una entrevista de 1960, Wright señalaba la importancia de angloantillanos y afroamericanos respecto del “nacionalismo negro” que a su vez influía sobre África: “Son los negros americanos, del Sur de los Estados Unidos y del Caribe, quienes llevaron la idea del nacionalismo negro a África. [...] sentimos que nuestro país no es nuestro hogar. Ese es el origen del nacionalismo negro. Empezó con Marcus Garvey en Estados Unidos [...] George Padmore estaba en la raíz de esta idea” (Kinnamon & Fabre 1993: 228).

<sup>10</sup> La novela fue reseñada en *The Crisis*, la revista fundada por el líder pan-africanista W. E. Du Bois y en *The Journal of Negro Education* de la Universidad de Howard, institución líder de los afroamericanos que había contado con la colaboración de figuras angloantillanas como los trinitarios George Padmore y Eric Williams, otro de los padres intelectuales de Lamming.

en Inglaterra (recibió en 1957 el codiciado premio Somerset Maugham de Literatura) y en el extranjero. El apoyo de Wright, desde 1946 exiliado en París e integrante, junto con Jean-Paul Sartre, Albert Camus y André Gide, del comité asesor de la revista *Présence Africaine*, le facilitó al barbadense el acceso a la metrópolis francesa y, así, una difusión más amplia. Gracias a las relaciones intelectuales del “Mundo Negro” y la Negritud francófona, la emblemática revista de Sartre y De Beauvoir *Les Temps Modernes*, la cual se enriquecía con la obra de Wright desde el primer número, reprodujo parte de la traducción al francés de *In the Castle of My Skin* en 1954, y la traducción de la novela entera, realizada por intermedio de Sartre y de Beauvoir, se publicó ese mismo año, como *Les îles fortunées*, en la colección de Maurice Nadeau *Les Lettres Nouvelles*.

Lamming se relacionaba así con un campo intelectual auspicioso a los colonizados, ciertamente propicio para romper con la lógica unidireccional de los contactos imperiales. Como él mismo recordaría en entrevistas, nunca había sentido atracción por la novela inglesa y desde su llegada a Londres leía vorazmente a los franceses: Malraux, Sartre, De Beauvoir, Camus. La escritura existencialista francesa a la que de hecho también se había afiliado Wright (particularmente en su novela *The Outsider* de 1953) le permitía a Lamming acentuar su desvío. La segunda novela de Lamming, *The Emigrants* (1954), donde el barbadense ficcionalizaba la situación de los caribeños en Londres a partir de su propia experiencia, se asemejaba a la escritura de Wright, tanto como a la de Ralph Ellison y James Baldwin (también entonces residente en París), cuyas respectivas novelas, *The Invisible Man* (1952) y *Go Tell It on the Mountain* (1953), eran también obras autobiográficas.<sup>11</sup> En *Los placeres del*

---

<sup>11</sup> *The Emigrants* había sido pensada como una continuación de *In The Castle of My Skin*, en tanto narraba las experiencias de un grupo de jóvenes emigrantes a Inglaterra que, como explicaría Lamming, podían ser “extensiones” de los niños de la primera novela: al igual que *En el castillo de mi piel*, *The Emigrants* elabora elementos que permiten relacionar la situación de los protagonistas con la del propio Lamming. La visión de la novela es totalmente desesperanzada; los “emigrantes” discriminados y cosificados por la mirada metropolitana, enfrentan infinidad de problemas, mientras el mito de la “madre patria” es continuamente socavado por el pesimismo del narrador.

*exilio*, Lamming calificaría a Baldwin como “uno de los mejores escritores –blancos o negros– en el escenario estadounidense”. Y aunque le criticaría cierta mirada “bochornosa” hacia África producto de un sentimiento de inferioridad, Baldwin, “como estadounidense negro que también es un novelista que toma del legado espiritual de la civilización de Europa occidental”, formulaba bien el problema del escritor caribeño, porque también este “tenía que hacer suyo el inglés, porque el inglés es el único instrumento con que se inició en la lectura y el aprendizaje” (2007 [1960]: 58).

Dada la lógica de los circuitos coloniales, sin embargo, sólo tardíamente Lamming había descubierto las posibilidades de construcción de una tradición literaria autónoma en base a afiliaciones alternativas. Como el barbadense expresaba en sus ensayos de 1960, la deconstrucción del mito sobre la falta de nivel cultural de los Estados Unidos había sido, en su caso, una enseñanza del trinitario C. L. R. James, a quien había conocido en Londres y a quien ahora consolidaba como uno de los iniciadores de la literatura anglocaribeña.

Lamming no sólo le dedicaba *Los placeres del exilio* a este precursor antillano, sino que intentaba con su libro, y su firma ya autorizada, revertir el desconocimiento de *The Black Jacobins*, el capital ensayo de James de 1938 sobre la Revolución haitiana. Lamming se afiliaba de modo resuelto con la postura anti-colonialista y pancaribeña del trinitario: la asunción de una mirada religadora del Caribe, tanto como la profundización de la descolonización intelectual a través de un cosmopolitismo que afirmaba el derecho del antillano a la tradición occidental, había caracterizado, en efecto, la actividad intelectual de James desde sus inicios en Trinidad.

El mismo James que ahora, de modo injusto e indignante, era perseguido por el gobierno de Estados Unidos, conocía a Tackeray de memoria y había escrito, afirmaba Lamming, “la historia de la resurrección de Caliban de la prisión natural de la mirada de Próspero” (2007 [1960]: 249). Como destacaba el barbadense en “Ismael en casa”, su ensayo sobre el estudio que James dedicara a Melville en 1953 (*Mariners, Renegades, and Castaways. The Story of Herman Melville and the World We Live In*) –el cual constituyó un alegato en defensa propia escrito

durante su detención-, James “siempre estuvo a la busca de aquellos cuya obra es una censura coherente a la autoridad monolítica de Moby Dick en tierra...” (2007 [1960]: 252); Lamming, quien se manifestaba en contra de los Estados Unidos imperialistas y anticomunistas que perseguían y encarcelaban a James amenazándolo con la deportación pero “a favor de Whitman y a favor de Melville y a favor de Mark Twain” (2007 [1960]: 253), se afiliaba entonces deliberadamente con estos precursores.

No obstante la disparidad de poder y otras diferencias evidentes, varios paralelos podían encontrarse, para Lamming, entre los Estados Unidos y el Caribe, comenzando por la lengua compartida y el similar “contenido humano”, sus poblaciones multirraciales y multiculturales. Alerta, empero, ante la siempre vigente amenaza del imperialismo estadounidense –“podemos ser colonizados por los placeres que entran con la ayuda exterior” (2007 [1960]: 253)– el barbadense destaca el beneficio de las afiliaciones con quienes comparten los mismos intereses: “no los Estados Unidos de la línea Mason-Dixon o las políticas colonizadoras disfrazadas de libertad y autodefensa”, sino los que comenzaron “como una alternativa al Próspero viejo y privilegiado, demasiado viejo y demasiado privilegiado para prestar atención a las necesidades de sus propios Calibanes autóctonos” (2007 [1960]: 251).

Lamming es consciente de que, al igual que las afiliaciones afroamericanas, su rescate de C. L. R. James es necesario en la construcción de esa alternativa “al Próspero viejo y privilegiado”. Tampoco parecía casual que los angloantillanos más destacados se hubieran relacionado con los Estados Unidos, y su importancia, en efecto, debía ser un llamado de atención a la política migratoria restrictiva del país del norte. Los ejemplos, aquí, eran varios, desde Alexander Hamilton, el federalista originario de San Cristóbal y Nieves “que contribuyó tan ricamente a su literatura constitucional”, a C. L. R. James, quien “pronunció conferencias en las universidades estadounidenses, al norte y al sur de la civilización”, y sus congéneres Eric Williams, profesor de la Universidad de Howard y futuro Primer Ministro de Trinidad y Tobago, y George Padmore, formado en Howard y asesor de asuntos africanos del Primer Ministro de Ghana (2007 [1960]: 255).



Habida cuenta de que, como Lamming escribe, “lo que llamamos tradición es una historia de ejemplos que se filtran de nivel en nivel y de generación en generación. Y colonización en este sentido es sencillamente una tradición de hábitos que se convierten en la forma normal de ver” (2007 [1960]: 258), se trataba, en efecto, de componer otros ejemplos, trazar una historia propia, transformar el modo de ver colonizado. En los años 60, con la acumulación de varios legados y la invención de sus precursores –y con el sentido de la *acreción*, como diría su compatriota Kamau Brathwaite (Mackey 1995: 26)–, Lamming otorgaba al Caribe una nueva tradición.

## Bibliografía

- Bansart, Andrés (1994). “Las revistas literarias en el proceso estructurador de la literatura caribeña”, *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, Año 2, N° 4 (Caracas), jul-dic.: 121-133.
- Benítez Rojo, Antonio (1975). “¿Existe una novelística antillana de lengua inglesa?”, *Casa de las Américas*, Año XVI, N° 91, julio-agosto: 185-192.
- Breiner, Laurence A. (1998). *An Introduction to West Indian Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Darío, Rubén (1938). “Los colores del estandarte” [1896], *Escritos inéditos de Rubén Darío*, recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados por E. K. Mapes, New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 120-123.
- Kent, George (1973). “A Conversation with George Lamming”, *Black World*, Vol. 22, N° 5, March: 4-14, 88-97.
- Kinnamon, Keneth & Michel Fabre (eds.). (1993) *Conversation with Richard Wright*, Jackson: University Press of Mississippi.
- Lamming, George (2002 [1953]). *In the Castle of My Skin*, Critical introduction by David Williams, Harlow-Kingston-New York: Longman Caribbean Writers.
- (2005). “Introduction” [1983], *In the Castle of My Skin*, Foreword by Sandra Pouchet Paquet, Ann Arbor: University of Michigan Press: XXXV-XLVI.

- (2007) [1960]. *Los placeres del exilio*, Prólogo de Roberto Fernández Retamar, trad. de María Teresa Ortega Sastrique, La Habana: Casa de las Américas. Col. Literatura Latinoamericana y Caribeña, 159.
- Mackey Nathaniel (1995). “An Interview with Kamau Brathwaite” en Stewart Brown (ed.), *The Art of Kamau Brathwaite*, Mid Glamorgan, Wales: seren, 13-32.
- Martí, José (1964). “Oscar Wilde” [1882], *Obras Completas*, 15, La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 361-368.
- McKay, Claude (1970 [1937]). *A Long Way from Home*, introduction by St. Clair Drake, San Diego-New York-London: Harcourt Brace Jovanovich.
- Ramchand, Kenneth (2004) [1970]. *The West Indian Novel and its Background* (Revised edition). Kingston, Jamaica: Ian Randle.
- Rodríguez Monegal, Emir (1980). “La utopía modernista: El mito del nuevo y el viejo mundo en Darío y Rodó”, *Revista Iberoamericana*, Vol. XLVI, N° 112-113, julio - diciembre: 427-442.
- Said, Edward W. (1985) [1975]. *Beginnings. Intention and Method*, New York: Columbia University Press.
- Schwartz, Bill (2007). “Locating Lamming”, *The Locations of George Lamming*, Bill Schwarz ed., Oxford: Macmillan, Warwick University Caribbean Studies: 1-25.
- Wright, Richard (1953). “Introduction” to George Lamming, *In the Castle of my Skin*. New York: McGraw-Hill, IX-XII.

## África en el Caribe francófono (Martinica y Guadalupe)

*Eurídice Figueiredo*

### Introducción

Existe una fluctuación pendular en los movimientos negros, una oscilación entre el deseo de volver a África, literal o simbólico, y el deseo de enraizamiento en el suelo americano. La creación de Liberia (1847), primera república independiente de África, como opción de retorno para los libertos de Estados Unidos, el movimiento *back to Africa* de Marcus Garvey (de Jamaica) a principios del siglo XX y la negritud de Aimé Césaire representarían, con diferentes matices, este deseo de volver a la tierra de origen. El escritor Édouard Glissant, de Martinica, considera que la pulsión natural del trasplantado es el deseo de regresar; sin embargo, al hacerlo, el Ser se da cuenta de que ya no es el mismo, lo que conlleva una frustración.

Independientemente de la postura teórica sobre este asunto, los principales escritores negros caribeños de la primera mitad del siglo XX estuvieron en África, algunos en visitas rápidas, otros vivenciando más o menos activamente los procesos de independencia. Para efectos de ilustración, sólo recordaré tres ejemplos de escritores que pasaron algún tiempo en África: Frantz Fanon, médico psiquiatra y ensayista, nacido en Martinica, militó en el movimiento de descolonización de Argelia; Kamau Brathwaite, poeta y ensayista nacido en Barbados, vivió en Ghana de 1955 a 1962; Maryse Condé, escritora y profesora de Guadalupe, se casó con un africano y vivió de 1959 a 1972 entre Guinea, Senegal y Ghana.

Voy a detenerme en cuatro escritores –Aimé Césaire, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau y Maryse Condé–, con el objeto de descubrir el tipo de relación que establecieron con la herencia africana a lo largo de sus vidas y de sus obras.

## **Aimé Césaire: el descubrimiento del África y el despertar de la *négritude***

La negritud de Aimé Césaire (1913-2008) es contemporánea y hasta cierto punto se deriva de los primeros estudios importantes realizados sobre África por etnógrafos europeos (Frobenius, Boas, Delafosse, Griaule), los cuales revelaron al mundo la riqueza y la diversidad de las civilizaciones del África subsahariana, considerada hasta entonces, en los discursos esclavistas y colonialistas, como sinónimo de barbarie. Esto coincide con las vanguardias, que promovían la ruptura con los valores tradicionales del arte europeo, valorizando el primitivismo, la expresión de los sueños y delirios, derivados de la liberación del inconsciente. Las vanguardias descubrían también, a comienzos del siglo, el entonces llamado *arte negro*, es decir, las máscaras y estatuas africanas llevadas para Europa después de que los ejércitos coloniales ingleses y franceses saquearan África en sus incursiones expansionistas. Jean Laude considera que “no fue el arte negro lo que los artistas modernos descubrieron a comienzos de siglo; fue probablemente el arte moderno lo que se descubrió al descubrir el arte negro” (1968: 19). El detonador de este descubrimiento y reaprovechamiento sería Picasso, que en 1906 pintó el cuadro *Les demoiselles d'Avignon*, con marcas visibles de las máscaras africanas en los rasgos de los rostros de las jóvenes, anunciando ya el cubismo. El marxismo y el surrealismo contribuyeron, cada cual a su modo, a fortalecer en aquella época los fundamentos de la refutación negra, pues el materialismo dialéctico, al cuestionar la desigualdad de las clases sociales y señalar hacia un mejor modo de distribuir los recursos y bienes materiales, favorecía a los colonizados, a los oprimidos, a los negros que buscaban la independencia político-económica y la ascensión social. Y el surrealismo, movimiento artístico que promovía la liberación de las fuerzas inconscientes y valorizaba el arte primitivo, permitió que se reviera el universo de las culturas africanas de manera favorable, lo cual estimuló el surgimiento de las voces de los negros de la diáspora.

Aimé Césaire dice que creó el término *négritude*, derivado del adjetivo *nègre*, como forma de provocación, ya que la palabra

tenía una connotación peyorativa. Césaire tematiza la *négritude* en el largo poema *Cahier d'un retour au pays natal* (*Cuaderno de un retorno al país natal*), cuya primera versión se publicó en 1939 en la revista *Volontés*. Este poema apareció también en *Tropiques*, la revista que Césaire creó en 1941, en Martinica, con su mujer Suzanne Césaire y con René Ménil. En la edición definitiva (1956), el libro recibió un prefacio de André Breton, escrito en 1943 en Nueva York. Breton descubrió este poema de modo inesperado: al huir de la guerra y yendo hacia Estados Unidos, su barco hizo escala en Martinica en 1941, así fue que él pudo ver fragmentos del *Cahier* en la revista *Tropiques* e, impresionado por su belleza, solicitó conocer al autor. El prefacio de Breton contribuiría a la recepción del largo poema en Francia. El surrealismo funcionó como una máquina de guerra para Césaire en su lucha contra la alienación colonial. La irreverencia, el humor corrosivo y la provocación son elementos fundamentales de este poema, verdadero hito en la literatura negra de lengua francesa.

El poema, escrito por Césaire cuando se preparaba para volver a Martinica, empieza con una serie de imágenes negativas de su isla natal: alienación colonial, miseria y abandono. El yo lírico proyecta su regreso de forma melancólica porque no se trata de una isla paradisíaca, pintoresca o exótica para los viajeros blancos; es un retrato negativo del país natal. La escena del niño en la escuela colonial revela la crueldad de la institución y la sublevación amarga del poeta, que recuerda, quizás, su experiencia en aquel espacio:

Y ni el maestro en su clase, ni el sacerdote en el catecismo podrán sacar una palabra a ese negrito soñoliento, a pesar de la manera tan enérgica con que ambos tamborilean sobre su cráneo rapado, porque es en los pantanos del hambre donde se ha hundido su voz de inanición [...].

Porque su voz se olvida en los pantanos del hambre,

y no se puede sacar nada, verdaderamente nada, de ese pequeño granuja, salvo un hambre que ya no sabe trepar por las jarcias de su voz

un hambre pesada y floja,

un hambre enterrada en lo más hondo del Hambre de ese famélico morro

(Césaire 1969: 31).

El yo lírico, al modo de un poeta romántico, imagina su regreso con el objeto de hablar en nombre de los suyos: “Mi boca será la boca de las desdichas que no tienen boca; mi voz, la libertad de aquellas que se desploman en el calabozo de la desesperación” (Césaire 1969: 49). Sin embargo, ese idealismo se desvanece cuando se desnuda y se muestra traidor, al reírse de un negro “cómico y feo”. Él debe hacer penitencia y lavar su culpa para poder realizar el viaje poético que va a transformar el navío negrero en regata lustral, ejecutando un movimiento ascensional.

El surrealismo le sirve al poeta para rechazar la razón colonial y reivindicar la locura y el primitivismo a través de un humor corrosivo.

Porque os odiamos a vosotros y a vuestra razón, reivindicamos la demencia precoz la locura ardiente el canibalismo tenaz

Tesoro, contemos:  
la locura que recuerda  
la locura que aúlla  
la locura que ve  
la locura que se desencadena

Y sabéis el resto

Que 2 y 2 son 5  
(.....) (Césaire 1969: 59).

René Ménéil, amigo de Césaire, subraya que el humor en la literatura es una revancha contra la insultante autoridad de tiranías absurdas; es a través de una brusca contracción de sentimiento que puede surgir la irreverencia y la ironía del humor, con lo cual se opera la mágica transmutación de valores y se le quita importancia a aquello que era determinante. Pero como este proceso ocurre de forma imaginaria, a través de la mediación del arte, y como el sujeto que ejerce el humor tiene conciencia de que la realidad continúa igual, su risa se transforma en amarga. El humor, como es una protesta, al mismo tiempo, también es una autodefensa contra las sensaciones dolorosas y

desagradables que resultan de las limitaciones que la sociedad le impone a la grandeza de los hombres (Ménil 1981: 133-134). El humor, según Ménil, es una actitud poética. Opera como el sueño, por condensación, transferencia, alucinación, identificación y, al hacerlo insensible al poeta ante las eventualidades del universo, le permite la ligereza de espíritu necesaria para la eclosión de la expresión poética (1981: 140). Sin embargo, la risa amarga, el rechinar de dientes, la propia agresividad implícita en el humor, indican la distancia existente entre la dura realidad y la aspiración poética de un mundo sin prejuicios. Desde el principio del siglo XX hasta la actualidad, los escritores negros caribeños han usado el humor como arma estética e identitaria para sabotear el racismo y el etnocentrismo, pues según Ménil “se trata de desmoralizar esta sociedad, desacreditarla, ridiculizarla, hacerla avergonzarse de sí misma” (1981: 146).

En otro fragmento el yo lírico afirma el estereotipo del negro salvaje con el objeto de provocar la risa y así desenmascararlo: “yo declaro mis crímenes y que no hay nada que decir en mi defensa./ Danzas. Ídolos. Relapso. Yo también/ He asesinado a Dios con mi pereza mis palabras mis gestos mis canciones obscenas” (Césaire 1969: 63). El estereotipo, según Homi Bhabha, no es una simplificación sólo por ser una falsa representación de una determinada realidad, sino porque es “una forma detenida, fijada, de representación que, al negar el juego de la diferencia (que la negación del Otro permite), constituye un problema de representación del sujeto en significaciones de relaciones psíquicas y sociales” (1998: 117). Al afirmar los absurdos racistas, el poeta revierte para poder atacar, con su búmeran, la civilización occidental que creó el prejuicio para justificar la esclavitud. El acto de estereotipar, para Bhabha, no es sólo la creación de una falsa imagen para posibilitar prácticas discriminatorias. Se trata de “un texto mucho más ambivalente de proyección e introyección, estrategias metafóricas y metonímicas, desplazamiento, sobredeterminación, culpa, agresividad, el enmascaramiento y escisión de saberes ‘oficiales’ y fantasmáticos para construir las posicionalidades y oposicionalidades del discurso racista” (1998: 125).

En varios pasajes se observa la evocación del tráfico negrero

y de la esclavitud; el poeta recuerda con orgullo las civilizaciones africanas, reconociendo que él descende de esclavos y no de africanos que conservaron su distinción y su dignidad. Sin embargo, conocer el pasado de gloria de África reconforta al joven poeta negro que sólo había conocido el lado de la miseria y de la alienación colonial.

Me niego a considerar mis hinchazones como auténticas glorias.  
Y me río de mis antiguas imaginaciones pueriles.  
No, nunca hemos sido amazonas del rey de Dahomey, ni príncipes de Ghana con ochocientos camellos, ni doctores en Tombuctú siendo rey Askia el Grande, ni arquitectos en Djenné, ni Madhis, ni guerreros. No sentimos en la axila la comezón de los que antaño blandieron la lanza. Y ya que he jurado no ocultar nada de nuestra historia [...] quiero confesar que siempre fuimos bastante mezquinos lavaplatos, limpiabotas sin envergadura, y en los mejores casos, brujos bastante concienzudos y el único indiscutible récord que hemos batido es el de soportar el látigo (Césaire 1969: 79-81).

En oposición a los blancos conquistadores, el poeta glorifica a los africanos que no partieron a conquistar tierras, ni realizaron las invenciones científicas que posibilitaron los viajes transatlánticos para acumular riquezas; diferentes de los europeos, los africanos viven en armonía con la naturaleza, y sensibles a las emanaciones del mundo natural, no quieren transformarlo ni destruirlo.

¡Eiá para el Kailcedrato real!  
Eiá para los que nunca han inventado nada  
para los que nunca han explorado nada  
para los que nunca han domado nada  
pero ellos se abandonan, sobrecogidos, a la esencia de todo  
ignorantes de las superficies pero embargados por el movimiento de todo  
despreocupados de domar, pero jugando el juego del mundo (Césaire 1969: 97).

Césaire nunca trató de conceptualizar la *négritude*, que aparece mencionada algunas veces en el poema; al principio, relacionada a la Revolución haitiana que promovió la independen-



cia del país: “Haití donde la negritud se puso de pie por primera vez y dijo que creía en su humanidad” (Césaire 1969: 53). Más adelante se ofrece una definición poética de la *négritude*:

mi negritud no es una piedra cuya sordera arremete contra el clamor  
del día  
mi negritud no es una mancha de agua muerta en el ojo muerto de la  
tierra  
mi negritud no es una torre ni una catedral  
se zambulle en la carne roja del suelo  
se zambulle en la carne ardiente del cielo  
agujerea el agobio opaco de su erguida paciencia (Césaire 1969: 97).

Si, posteriormente, la *négritude* fue criticada debido a su esencialismo y epidermización, no se le puede negar su importancia para el surgimiento de una nueva percepción del negro, de su historia, cultura y arte, además de propiciar condiciones de continuidad a una vertiente de manifestaciones literarias, que focalizaban al negro y a su universo. Se puede decir, entonces, que la *négritude* representó el primer momento de lucha contra la alienación engendrada por el sistema colonialista y esclavista, participó de la relación dialéctica blanco/negro y llenó el primer espacio de toma de conciencia del negro. Según varios críticos, la *négritude* representó un concepto identitario que tuvo como principios básicos orientadores construir una nueva identidad negra; rechazar el arte imitativo de modelos europeos y rebelarse contra la política colonialista europea. Fue importante por su ahínco en reunir las voces dispersas, hermanándolas en una toma de conciencia y en un grito de libertad.

### **Maryse Condé: exilio y descubrimiento de sí**

Una generación más tarde, Maryse Condé (1937) también descubrió su identidad antillana en París al leer justamente a Césaire y Frantz Fanon. Mireille Rosello compara el exilio de Césaire al de Condé; ambos descubrieron que no eran franceses iguales a sus compatriotas metropolitanos cuando desembarcaron en París:

Césaire y Condé vivirán en París la experiencia de su extrañeza, de su alienación, de un exilio negativo en relación con una comunidad metropolitana que los excluye sin que ellos sepan exactamente dónde poner su lealtad, su pertenencia, su regreso. En Francia, “el primer descubrimiento que hago, dice Maryse Condé, es que no soy francesa” (Rosello 1992: 97).

El exilio de sí, frente a la constatación de que no era francesa y de que su isla natal nada significaba para ella, la lleva a buscar a la gran madre ancestral, el África mítica. Al mismo tiempo, descubre a los autores antillanos, un mundo literario y cultural cuya existencia le resultaba hasta entonces desconocida. El casamiento con Mamadou Condé, un actor originario de la Guinea, le permite conocer la verdadera África, donde vivirá de 1959 a 1972 y tendrá a sus tres hijas.

Condé empieza su carrera de escritora una vez que abandona el África. Al escribir su primera novela, *Hérémakbonon* (publicada en 1976, actualmente titulada *En attendant le bonheur*), la autora narrativiza su experiencia africana. Verónica, la protagonista, realiza un recorrido similar al de ella: deja Guadalupe para ir a estudiar a París, donde decide partir para África en busca de sus ancestros, cuya imagen emblemática es la figura de un *marabout mandingue*, vista en un Atlas y que tenía el mismo tipo físico de su padre. Al buscar los orígenes, se busca a sí misma, como el texto revela: el África, así, conduce “al descubrimiento de sí misma” (Condé 1976: 12). Como Césaire, que habla del pasado mítico de África en el *Cabier*, la protagonista de Condé busca lo que puede haber quedado del pasado: “los palacios de los Obas, las máscaras esculpidas y los cantos de sus *griots*” e indaga si su emprendimiento es o no absurdo (Condé 1976: 104).

Al descubrir el África real y presente, masacrada por dictaduras, Verónica vuelve a París, con la intención subyacente de regresar a Guadalupe. En su segunda novela, *Une saison à Rihata*, aunque la trama es diferente, se trata también de una mujer de Guadalupe, estudiante en París, que decide ir a vivir al África porque se casa con un africano. La frustración y el fracaso de las relaciones de la protagonista con los africanos son bastante semejantes en las dos novelas.

Condé escribió ambas novelas después de su estadía en África y sus protagonistas tienen muchos puntos en común con su propia experiencia, como se puede observar en su reciente autobiografía *La vie sans fards* (2012). Ambas mujeres se enamoran de un africano cuyos ancestros no fueron esclavos. Sin embargo, tanto el viaje al África como el amor por el “nègre avec aïeux” (negro con antepasados) fracasa: la protagonista siempre se siente una extranjera en África. La legitimación que los personajes de Condé buscan en ese continente se revela decepcionante porque el regreso no elimina los siglos que separan a los descendientes de esclavos del Caribe de esta África del presente. Al casarse con africanos, ellas pretenden procesar imaginariamente un cambio sustituyente del pasado con los maridos no-bastardos, no-mestizos, legítimos “negros con antepasados”, lo que es un engaño.

En su autobiografía, en varios pasajes, Condé establece un puente entre su experiencia en África y el modo de utilizar sus recuerdos para crear sus novelas. Por ejemplo: cuenta haberse inspirado en Sékou Touré (presidente de Guinea de 1958 a 1984) para crear al dictador sanguinario de *Hérémakhonon*, lo que irritó a mucha gente de izquierda que lo consideraba un gran hombre político, a pesar de sus violentas medidas represivas de todo tipo de oposición en su gobierno, con millares de muertos. El presidente imaginario Malimwana le dice al personaje de Verónica lo que Touré le habría dicho a Condé: “Entonces, ¿tú eres una hermana que África había perdido y que ahora reencuentra?” En la ficción, ella corrige al presidente: perdido no, vendido; pero ella, en la vida real, no tuvo el coraje de expresar esto (Condé 2012: 90). También como Verónica, ella se dedicó bastante a la obra de Kwame Nkrumah, primer ministro y luego presidente de Ghana (1957-1966).

Los personajes de Condé pasan por África en muchas novelas. Mencionaré sólo una más: *Ségou*, saga de una familia Bambara en el reino de Ségou (actual Mali). En ella se relata el envío de uno de los cuatro hijos del patriarca Traoré como esclavo a Brasil, donde se lo acusa de participación de la revuelta de los malés. Él muere, pero su esposa, Romana da Cunha, consigue

comprar su emancipación y vuelve a la región de Uidá.<sup>1</sup> Integra la comunidad de los Agoudás o Brasileños, que continuaban hablando portugués, eran católicos y hacían fiestas típicas como *bumba-meu-boi*.<sup>2</sup> Sentían orgullo de su cocina y se percibían como superiores a los africanos que habían permanecido en el continente y, por eso, existía rechazo y aversión entre ellos.

Un hecho que la autora menciona en la autobiografía es muy importante y puede emblemizar el significado del verdadero retorno de la escritora a África. Condé, que se casó con un africano, al recibir el pasaporte del país de su esposo, revela que sintió que había ido más lejos que Césaire, su mentor: “Esta reapropiación material de África probaba para mí misma que, yendo más lejos que el líder de la Negritud, yo empezaba a asumirme” (2012: 68). Sin embargo revela, poco después, que agradeció no haber abandonado su pasaporte francés, pues su casamiento fue un fracaso y después de algunos años de una vida atormentada en África, volvió a Francia y contrajo matrimonio con un inglés. A pesar de todos los contratiempos, el período pasado en África fue de formación y de aprendizaje; al final de esa iniciación fue capaz de comenzar a escribir su obra literaria y ensayística.

Maryse Condé tematiza la esclavitud en varias novelas, pero lo hace de modo diferente al de Glissant y Chamoiseau, quienes presentan un intenso inventario de la realidad de Martinica. Condé, en cambio, analiza mayormente el tema de la circulación de los personajes. Presenta una visión global del problema, desde la vida en África, pasando por el tráfico negrero, el regreso al África (*Ségou*) y el desplazamiento entre las islas del Caribe y los Estados Unidos (*Moi, Tituba; La migration des cœurs*). Su obra refleja, de cierto modo, el nomadismo de su vida, ya que vivió en Francia, en diferentes países de África y en Estados Unidos,<sup>3</sup> además de su isla natal (Guadalupe).

---

<sup>1</sup> Antonio Olinto en *A casa da água* cuenta la historia de una familia de Piau (Minas Gerais), compuesta de tres generaciones, que vuelve a esa región. También Ana Maria Gonçalves, en *Um defeito de cor*, hace que su personaje vuelva a la misma región. Realicé un análisis comparativo de las tres novelas en: Figueiredo (2009).

<sup>2</sup> Fiesta tradicional de *San Luís de Maranhão* –Brasil– que conjuga teatro, música y baile, con personajes que incluyen indios, vaqueros, esclavos y buey.

<sup>3</sup> Condé trabajó en la Universidad de Columbia, en Nueva York, de 1985 a 2002.

## Édouard Glissant y Patrick Chamoiseau: archivo y reelaboración del trauma

El regreso a África, presente en la obra de Césaire y Condé, sólo aparece de modo muy alegórico en *Sartorius* de Édouard Glissant (1928-2011). El autor martiniqueño considera imposible todo retorno. Por más paradójico que pueda parecer, el deseo de volver, al ser satisfecho, no origina necesariamente readaptación ni tampoco felicidad. Según Glissant, el “primer impulso de una población trasplantada [...] es el Regreso. El Regreso es la obsesión por el Uno: no se debe cambiar el ser. Regresar es consagrar la permanencia, la ‘no-relación’” (Glissant 1981a: 30). El regreso al Uno original es imaginario y, en realidad, se puede transformar en frustración y enojo porque el trasplantado ya está culturalmente mestizado. O, en los términos glissantianos, ya ha entrado en Relación con el Otro, acriollándose. Césaire y, principalmente, Condé concordarían con tal pensamiento, pero se sintieron atraídos por el sueño del regreso, como si se pudieran desandar siglos de Historia de esclavitud y colonización.

El proyecto literario de Glissant, retomado y desarrollado por Patrick Chamoiseau (1953-), presenta el resultado de una indagación estética de la historia y geografía de Martinica. Como los demás escritores del siglo XX, ellos no tienen una memoria propia de la esclavitud, de manera que se basan en elementos recogidos por la memoria colectiva y, en algunos casos, establecidos por la Historia. Como Maurice Halbwachs afirma, la memoria colectiva

es el grupo visto desde adentro y durante un período que no supera la duración común de la vida humana [...]. Ella le presenta al grupo un cuadro de sí misma que se desarrolla en el tiempo, ya que se trata de su pasado, pero de tal modo que siempre se reconozca en esas imágenes sucesivas (2009: 109).

La memoria colectiva se transmite oralmente, de generación en generación; y como en ella predominan las semejanzas, el grupo toma conciencia de su identidad a través del tiempo.

Glissant indaga si la historia de la esclavitud no sería la historia de una neurosis, donde el tráfico sería el trauma, la repre-

sión podría considerarse la intención de realizar el olvido; los delirios habituales serían los síntomas, y el rechazo de volver a “estas cosas del pasado”, una manifestación del regreso de lo reprimido (1981a: 133). Podemos recordar que, según Freud, en la medida en que el hecho fue olvidado (reprimido) es que va a presentar un valor patogénico. El redescubrimiento del recuerdo y su expresión producen una descarga emocional que Freud designó como abreacción, proceso que conlleva un efecto catártico. La neurosis afecta a las personas hasta hoy y la literatura tiene el importante rol de estimular la reflexión. Si se considera, con Glissant, que la esclavitud es un trauma que provocó una neurosis colectiva, se puede observar que, de hecho, las consecuencias están lejos de agotarse.

Glissant y Chamoiseau estudiaron el material histórico e investigaron el inconsciente personal y colectivo en el sentido de observar cómo el recuerdo de la esclavitud afecta aún hoy la personalidad de los descendientes de esclavos. Para escribir sus novelas, imaginaron la situación histórica a través de la creación de personajes que pasaron por la experiencia del tráfico negro y de la vida en la esclavitud.

La cuestión histórica es crucial porque, como afirma Glissant, el Caribe no tiene mitos cosmogónicos; si existe un origen para los antillanos, este estaría en el vientre del barco negrero. Ya Patrick Chamoiseau evoca el tráfico como el “crimen fundador de América” (2002: 59), cuya memoria continúa persiguiendo a las personas. La escritura, en este caso, funciona como la perlaboración freudiana, es decir, el acto de elaborar psicoanalíticamente el trauma del pasado.

Lo que torna la memoria de la esclavitud tan plena e incómoda [...] es que no existe. Como no se sabe nada, se sabe todo. Y todo parece haber sido dicho, pues nada se dijo. Entrar con la escritura en esta muerte de la esclavitud es entrar con la vida, pues toda escritura es, antes que nada, vida. Aunque parezca difícil, bajo el mirar de la vida, explorar de manera justa y exacta [...] el secreto absoluto de esta muerte (Chamoiseau 2007: 181).

Glissant se refiere a Afroamérica como “la América de la *créolisation*” para designar el proceso de transformaciones su-

fridas por aquellos que fueron puestos en relación con la sociedad esclavista: en vez de génesis, en este caso se debería decir “digénesis”, es decir, una génesis heteróclita en que entraron historias de pueblos diferentes engendrando “culturas compuestas” (*composites*). Los descendientes de africanos sólo pudieron conservar vestigios de sus culturas de origen, ya que los esclavos –llamados por Glissant “migrantes desnudos”– fueron desposeídos de sus lenguas, no pudieron traer ni armas como los conquistadores ni utensilios domésticos o agrícolas como los inmigrantes llamados domésticos. La violencia fundadora de Afroamérica –la conquista europea, la casi desaparición de las poblaciones amerindias y el tráfico negrero– conlleva una relación problemática con el territorio porque tanto América como África fueron continentes penetrados, violados. En este sentido, la tierra no puede ser nunca más sagrada.

Glissant postula una transversalidad en esta historia, en oposición a la visión lineal y jerárquica de la historia de Occidente, al evocar la frase *The unity is submarine* del poeta e historiador barbados Edward Kamau Brathwaite. Al usar la imagen del pasado esclavista, en que el fondo del océano está cubierto de cuerpos africanos tirados al mar, el poeta imagina la Relación a partir de estas raíces submarinas. Si los comerciantes usaban a las personas como mercaderías desechables dentro del contexto del tráfico ilegal –como las drogas en la actualidad– los recuerdos de estas producen ecos en la contemporaneidad bajo una forma semejante a la de una “constelación” (Benjamin 1993).

Glissant considera que, como la memoria histórica fue borrada, el escritor debe excavar en esa memoria buscando vestigios; como el tiempo se fijó en una no-historia impuesta, el escritor debe contribuir para restablecer una cronología atormentada. Así, concluye que la historia como conciencia actuante y la historia como algo vivido no son asunto sólo para los historiadores (1981a: 133). Recontar literariamente esta historia sobredeterminada por la esclavitud es crear ficciones que conlleven un cierto ambiente, obligatoriamente imaginario, a través de la utilización de distintas formas de archivos con el objeto de reconstituir la memoria cultural del país.

En su novela *La case du commandeur* (1981), el origen oscu-

ro aparece simbolizado por un nombre, Odonó, que no llega a ser explicado. Es un grito angustiante que continúa repercutiendo en los corazones y mentes de las personas enloquecidas por la neurosis que provocó el trauma de la esclavitud.

Y si el hombre una vez más grita *Odonó Odonó*, no es porque en ese momento vuelva a la entrada de la aldea, en África, donde el traidor condujo a los cargadores de gente. El hombre no bajó tan profundo en el abismo del océano. Escucha de nuevo sólo el pesado alcance de sonidos que resonaban antiguamente en las cañas y en las casas el anuncio de la muerte –y ahora era el nacimiento de un niño–, con lo que nosotros esparcíamos en este país el espacio violado del país de antes (Glissant 1981b: 19).

Este nombre, Odonó, recorre *La case du commandeur* en su opacidad, como signo de un origen apagado, evocado en los momentos de nacimiento y muerte. Odonó es un eco, un vago sentido de una genealogía imposible de reconstituirse, que atraviesa una memoria colectiva, también borrada, porque llamar Odonó parece un acto de locura, un motivo de burla de todos porque nadie quiere acordarse del trauma de los ancestros, el viaje en el barco negrero.

El nombre Odonó reaparece en la novela *Sartorius* (publicada en 1999, por lo tanto, 18 años después de *La case du commandeur*) como un Batouto (etnia ficticia), trasplantado en el Caribe a fines del siglo XVII. Odonó, al vivir el delirio del viaje en el mar, piensa que los sobrevivientes nunca evocarían esta experiencia de horror entre ellos, ni la contarían a sus descendientes “por temor a echarlos a perder con toda esta desmoralización” (1999: 115). En esta novela, una re/trans/lectura y reescritura de *Sartoris*, de William Faulkner, Odonó deambula por el Caribe y acaba llegando a las plantaciones de Estados Unidos.

Ya en *Un dimanche au cachot*, Chamoiseau desentierra la memoria de las mujeres víctimas de estupro y de tortura durante el período esclavista a partir de una imagen del *cachot*, omnipresente en la novela, desde el título, una ruina que había servido de calabozo y en la cual el narrador se encuentra mientras le cuenta la historia de las mujeres a Carolina, una niña en crisis. Esta ruina –“una escara mnésica” (Chamoiseau



2007: 269)– queda en la antigua *Habitation Gaschette*, otrora una próspera plantación de caña de azúcar. Así, si se considera que las ruinas de esta *Habitation* son una especie de archivo que trae marcas y vestigios del tratamiento dado a los esclavos, Chamoiseau realiza una anamnesis como forma de terapia para la niña Carolina, a través del relato de una historia que ocurrió durante el período esclavista. Como el archivo es hipomnésico (Derrida 2001), es decir, es documento o monumento, la ruinalabozo funcionaría en la novela como un archivo.

Frente a las ruinas de la antigua *Habitation* y de las historias que se cuentan sobre el lugar, incluso la leyenda de un tesoro enterrado, el narrador cree encontrarse delante de un palimpsesto (Chamoiseau 2007: 30), cuyas distintas capas tratará de descifrar. El palimpsesto, como la pizarra mágica de Freud, conserva los vestigios de escrituras del pasado, escrituras estas semiapagadas, encontradas en los diferentes rasgos que se mezclan. Derrida se refiere a la “semántica del archivo” que almacena y contiene una “casi infinidad de capas, de estratos de archivos también superpuestos, sobreimpresos y que se encajan unos en los otros” (2001: 35).

Varios escritores analizaron la importancia de los vestigios del pasado. Édouard Glissant elabora el “pensamiento de vestigio” para oponerse a toda idea de sistema universalizante. Como los africanos traídos a América perdieron sus culturas, lo que queda y resiste son formas partidas, lacunares, retazos de expresiones culturales. La metáfora del arqueólogo usada por Glissant, es decir, el escritor visto como aquel que desentierra los elementos del pasado para crear sus novelas, se ubica en el mismo campo semántico que las ideas desarrolladas por Freud, Derrida y Walter Benjamin: “quien pretende aproximarse al propio pasado sepultado debe actuar como un hombre que excava” (Benjamin 2000: 239). Así, “un verdadero recuerdo debe, por lo tanto, simultáneamente, ofrecer una imagen de aquel que se recuerda, así como un buen informe arqueológico debe [...] señalar [...] [las capas] que se atravesaron anteriormente” (Benjamin 2000: 240).

Las narrativas de Chamoiseau y Glissant, que se enmarañan y se entretajan, se pueden leer a la luz del pensamiento de

Walter Benjamin, para quien las historias populares y orales tienen una apertura que la novela burguesa perdió. Según Jeanne-Marie Gagnebin, en la doctrina benjaminiana de la alegoría, la profusión de los sentidos viene de su carácter inacabado, pues la narrativa tradicional se estructura de modo tal que permite un movimiento interno en torno del narrador que, a su vez, origina un movimiento infinito de la memoria.

Sólo la escritura puede dar testimonio de esos hechos traumáticos. El narrador de Chamoiseau en *L'esclave vieil homme et le molosse* afirma que era víctima de una obsesión cuya única salida posible sería a través de la escritura. "Escribir. Supe, así, que un día escribiría una historia, dicha historia estaría modelada en los grandes silencios de nuestras historias mezcladas, nuestras memorias enmarañadas" (Chamoiseau 1997: 132).

Al reescribir en esas novelas la memoria de la esclavitud, Édouard Glissant y Patrick Chamoiseau se acercan a la historia de un modo no naturalista ni tampoco épico. No existe fecha precisa, no se relata ningún hecho histórico exacto o determinado, no hay personajes, sólo de forma alegórica. Los personajes existentes no tienen dimensión psicológica ni sociológica, no participan de intrigas realistas, ni son muy verosímiles; son más bien fantasmas, espectros, personajes míticos como Mycéa (*La case du commandeur*), Odonno (*Sartorius*), L'Oubliée (*Un dimanche au cachot*) y Man L'Oubliée (*Biblique des derniers gestes*), o el viejo esclavo que decide huir después de años de trabajo forzado. Madres que matan a los hijos para no ofrecer mano de obra al amo: una de las imágenes frecuentes de esta memoria colectiva que atraviesa la obra de los escritores de Martinica.

Personajes alegóricos renacen de las cenizas y se regeneran, en una infinidad de desdoblamientos para testimoniar que los pequeños hechos del pasado y el sufrimiento vivenciado por personajes anónimos tienen tanta importancia como los llamados grandes acontecimientos. "El cronista que narra los sucesos, sin distinguir entre acontecimientos y hechos, tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que un día ocurrió puede considerarse perdido para la historia" (Benjamin 1993: 223). Frecuentar estos personajes es desenterrar una memoria reprimida, es escribir

para recordar pero también para curarse del trauma que afecta a las personas hasta el día de hoy. Así, la literatura reaprovecha elementos minúsculos del pasado para hacer, como pensaba Walter Benjamin, un montaje de la historia, dejando atrás el naturalismo histórico vulgar y la visión épica de la historiografía.

Un elemento fuerte en la narrativa caribeña es la cuestión genealógica. Glissant en *Le quatrième siècle* trata de reconstituir las historias de dos familias, la de los esclavos Béluse y la de los cimarrones Longoué, desde el desembarco del buque negrero hasta el presente de la enunciación. Al hacer esto enlaza tiempo y espacio, memoria e historia, *quimbois* y religión católica, blancos, negros y mulatos, en una “visión profética del pasado” (Glissant 1981a), para imaginar todo aquello que la historia excluyó, apartándolo y dejándolo en una zona de sombra.<sup>4</sup>

## Conclusión

Si Césaire y Condé en su obra delinearón un regreso a África, mítico o real, Glissant y Chamoiseau se sitúan en una genealogía que comienza con el desembarco del navío negrero. Sin embargo, de un modo u otro, los cuatro atraviesan dos ejes fundamentales, el del tiempo y el del espacio: la obsesión por la reconstitución del pasado encuentra en su recorrido la obsesión por el inventario del *locus*. La reinención de la historia debe, necesariamente, describir, investigar el espacio vivido, porque tanto la historia como la geografía fueron borradas y, a menudo, eliminadas, debido a las grandes fracturas provocadas por la colonización y la esclavitud, que dejaron profundas marcas en las sociedades caribeñas. La rememoración imaginaria de hechos pasados transita, al mismo tiempo, por las sendas, los atajos, los senderos, los caminos pedregosos, los manglares, lo alto de los cerros o de las montañas, *loci* de hechos y acontecimientos que afectaron a los pueblos.

Las historias contadas se mezclan produciendo una metamorfosis que origina una profusión de sentidos. Las narrativas no son

---

<sup>4</sup> *Quimbois* designa el trabajo en el cual se asocian la medicina de las plantas y el saber religioso africano; popularmente fue asociado al curanderismo.

lineares ni miméticas, las intrigas y las relaciones entre los personajes no son muy claras ni muy lógicas. El lector se encuentra en el terreno de lo indecible, hay una incertidumbre justamente porque las novelas no son realistas en el sentido convencional de la estética decimonónica. La libertad de estos escritores emana del hecho de que no tienen la pretensión de develar la “verdad”, se trata, antes que nada, de una manera de conservar una libertad que se abre hacia todas las libertades.

*Traducción del portugués de Norma Torres*

## **Bibliografía**

- Benjamin, Walter (1993). “Sobre o conceito de história”, *Obras escolhidas*, Vol. 1. *Magia e técnica, arte e política*, San Pablo: Brasiliense, 222-232.
- (2000). *Rua de mão única. Obras escolhidas II*, San Pablo: Brasiliense.
- Bhabha, Homi (1998). *O local da cultura*, Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Césaire, Aimé (1969) [1939]. *Cahier d'un retour au pays natal. Cuaderno de un retorno al país natal* (Edición bilingüe), Prólogo y traducción de Agustí Bartra, México (DF): Ediciones Era.
- Chamoiseau, Patrick (1986). *Chroniques des sept misères*, París: Gallimard.
- (1992). *Texaco*, París: Gallimard.
- (2002). *Biblique des derniers gestes*, París: Gallimard. Coll. Folio.
- (2007). *Un dimanche au cachot*, París: Gallimard.
- Condé, Maryse (1976). *Hérémakbonon*, París: Union Générale d'Éditions.
- (1981). *Une saison à Ribata*, París: Robert Laffont.
- (1984). *Ségou: Les murailles de terre*, París: Robert Laffont.
- (1985). *Ségou: La terre en miettes*, París: Robert Laffont.

- (2012). *La vie sans fards*, París: JCLattès.
- Derrida, Jacques (2001). *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*, trad. de Cláudia de Moraes Rego, Río de Janeiro: Relume Dumará.
- Figueiredo, Eurídice (2009). “Os brasileiros retornados à África”, *Cadernos de Letras*, Instituto de Letras da UFF, Vol. 38, 1º sem. 2009, 51-70.
- Gagnebin, Jeanne-Marie (1993). “Prefácio. Walter Benjamin ou a história aberta”. In: *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*, San Pablo: Brasiliense.
- Glissant, Édouard (1964). *Le quatrième siècle*, París: Seuil.
- (1981a). *Le discours antillais*, París: Seuil.
- (1981b). *La case du commandeur*, París: Seuil.
- (1990). *Poétique de la Relation*, París: Seuil.
- (1996). *Introduction à une poétique du Divers*, París: Gallimard.
- Halbwachs, Maurice (2009). *A memória coletiva*, trad. de Beatriz Sidou, San Pablo: Centauro.
- Laude, Jean (1968). *La peinture française (1905-1914) et “l’art nègre”*, París: Klincksieck.
- Ménil, René (1981). *Tracées. Identité, négritude, esthétique aux Antilles*, París: Robert Laffont.
- Rosello, Mireille (1992). *Littérature et identité créole aux Antilles*, París: Karthala.



**La memoria de las islas: mujeres que cuentan**







*El barco esclavo*, J. M. W. Turner (1840)



# Revisión histórica y resistencia de la mujer negra en la nueva *slave narrative*: *Free Enterprise* de Michelle Cliff

Eugenia Marra

## Contextos

Uno de los intereses centrales que surgieron con el auge de los estudios poscoloniales a partir de la década del setenta fue la recuperación de los pasados silenciados, concebidos como fuente insoslayable para la constitución de la compleja identidad del sujeto colonizado. Recuperar la historia desde la diferencia, desde sus márgenes, supone no sólo un trabajo “arqueológico” en la búsqueda de las huellas de un pasado borrado: implica también cuestionar y repensar lo que entendemos como historia.

En este sentido, la problematización llevada a cabo por la *Nueva Historia* nos remite a los aportes del historiador Hayden White, quien en “The Historical Text as Literary Artifact” subraya la existencia de un componente ficcional en la historia. La mera organización de los eventos históricos en una lógica narrativa plasma la subjetividad del historiador. La crítica canadiense Linda Hutcheon coincide con White, revelando el poder de los historiadores de silenciar o excluir determinados eventos pasados y realzar otros que tienen que ver con el grupo hegemónico, la clase dominante, el colonizador. La creciente publicación de novelas que toman hechos documentados como puntapié para desarrollar narrativas ficcionales da fe del interés por revisar y reconstruir la historia desde la literatura.

A la luz de lo mencionado, no es casual que uno de los textos de cabecera para entender los estudios poscoloniales se titule *The Empire Writes Back* (*El Imperio responde*). El verbo elegido en el título significa literalmente “escribir en respuesta”, expresión idiomática que destaca dos cuestiones centrales en el análisis de las novelas poscoloniales: el rol de la escritura y su naturaleza contestataria.

La escritura literaria es y ha sido una herramienta fundamen-

tal para revisar la historia en la tradición afroestadounidense. Como explica una de las voces salientes en esta corriente, Henry Louis Gates Jr, el escribir ha constituido para los esclavos la única vía hacia la humanidad. De hecho, las *slave narratives*<sup>1</sup> surgen de esta imperiosa necesidad de “humanizarse”: aquellos esclavos que lograban alfabetizarse usaban el código escrito como medio para validar, a partir de la propia subjetividad, no sólo su propia condición humana sino la de toda su comunidad. La escritura ha sido también, aun cuando pueda parecer paradójico, un modo de dar cuenta de una cultura primordialmente oral. La estética negra a la que atiende Houston Baker Jr. ha estado vinculada en parte con esta peculiaridad: la traducción de formas orales en la escritura.

Sin duda, lo *contestario* es una característica distintiva en las literaturas poscoloniales: se trata de narrar la “otra” historia, aquella de las voces omitidas y silenciadas, históricamente representadas como “el Otro”. A partir del concepto de matrices de dominación desarrollado en *Black Feminist Thought* (1990), la socióloga Patricia Hill Collins expone cómo la “interseccionalidad” de rasgos socioculturales –raza, género, clase– interviene en la construcción de la identidad y muestra el modo en que ciertas imágenes y “estereotipos negativos han sido fundamentales en la opresión de las mujeres afroamericanas” (1990: 22).<sup>2</sup> En esta misma línea, la escritora y activista bell hooks destaca la visión única y enriquecedora del mundo de la mujer negra, la cual surge paradójicamente de la misma interseccionalidad raza-género-clase, *locus* desde el cual nace su resistencia.

## **Sobre la nueva narrativa de la esclavitud**

En el contexto de la literatura afroestadounidense, como bien apunta Ashrad A. Rushdy (1999), el panorama político y social

---

<sup>1</sup> Conservo el vocablo en inglés dada la problemática que presentan las traducciones “narrativa esclavista” y “narrativa anti-esclavista”. La primera pareciera designar narrativas a favor de la esclavitud y la segunda lo contrario. En inglés, el término designa “narrativa de esclavos o escrita por esclavos”.

<sup>2</sup> La presente traducción es elaboración propia, al igual que las subsiguientes en este trabajo.

de los años sesenta –en particular, el Movimiento por los Derechos Civiles– generó un cambio en la historiografía de la esclavitud que afectó directamente su representación en la ficción. Emerge como género de resistencia la nueva *slave narrative*, término propuesto por Bernard W. Bell en *The Afro-American Novel and its Tradition* para describir “narrativas modernas, residualmente orales, que abordan la huida de la esclavitud hacia la libertad” (1987: 289). La definición de Bell evolucionó para abarcar narrativas que comprenden periodos de tiempo previos o posteriores a los años de esclavitud, espacios transnacionales y también estilos de escritura y formas diversas. Como aclara la crítica Valerie Smith, los textos que participan en esta tradición comparten la “centralidad de la historia y la memoria de la esclavitud para la construcción de las identidades nacionales, culturales, raciales y de género” (2007: 168).

La revisión histórica de la narrativa de esclavos se ve enriquecida por dos factores. En primer lugar, el hecho de que los autores escriben sus textos en el contexto de los siglos XX y XXI y, por ende, poseen una “libertad retórica y creativa que no estaba al alcance de los esclavos fugitivos o liberados que escribieron en el periodo prebélico” (Smith 2007: 169). Por otro lado, la perspectiva de los autores contemporáneos se sustenta, entre otras fuentes, en el estudio de las *slave narratives* y la historiografía actual de la esclavitud. Ante este panorama los autores son libres de hacer uso pleno de su imaginación y poder creativo para llenar los huecos y los silencios de sus antepasados.

Otra perspectiva sobre este nuevo género literario es el aporte de Caroline Rody (2001), quien ofrece un estudio de las ficciones escritas por mujeres afroamericanas y caribeñas acerca de la esclavitud. El análisis de esta autora se vincula con el uso de la memoria, la magia y la imaginación para abordar traumas heredados, delineando alegorías feministas acerca de relaciones entre madres e hijas. La crítica aborda desde esta perspectiva la ficción de Michelle Cliff, incluyendo en su corpus de análisis *Free Enterprise*, su novela de 1993.

*Free Enterprise* es ciertamente un texto que se inscribe dentro de este nuevo género de revisión histórica; la novela narra, desde contextos caribeños y estadounidenses, la histo-

ria de la lucha estadounidense por la abolición en particular y las luchas de resistencia negra a la dominación en general. Desde su lugar como escritora estadounidense-jamaicana, Michelle Cliff busca visibilizar la presencia de la mujer negra en un contexto que desdibuja límites geopolíticos, abordando formas de resistencia silenciadas no sólo en Estados Unidos sino a lo largo del Caribe extendido.<sup>3</sup> En *Free Enterprise*, Cliff se embarca en la difícil tarea de representar a la mujer negra, quien, ausente en la historia oficial, cobra voz en un relato multidireccional en el cual diversas voces dialogan para rescatar del silencio historias individuales y comunales.

### **La historia oficial mirada desde otros ángulos: Mary Ellen Pleasant y la lucha abolicionista**

La trama de *Free Enterprise* se desarrolla en torno de la figura de la abolicionista Mary Ellen Pleasant, personaje enigmático en la historia estadounidense, a quien se la conoce a partir de fragmentos y escasas documentaciones. Lo que sabemos acerca de su vida está sujeto a grandes especulaciones, dadas las distintas versiones de su historia, las cuales son conflictivas y hasta divergentes, basadas en rumores y fuentes periodísticas poco confiables. A pesar de esto, sus dos biógrafos principales, Quintard Taylor (1997) y Linn Hudson (2003), coinciden en presentar a Mary Ellen Pleasant como una empresaria negra en el ámbito hotelero y culinario que amasó cierta fortuna durante la Fiebre de Oro en San Francisco y llegó a ser millonaria para el año 1875. Pleasant usó gran parte de su dinero en pos de la lucha contra la esclavitud, causa con la que se comprometió activamente ya sea impulsando el desarrollo de capital para ayudar a esclavos fugitivos o financiando campañas políticas abolicionistas y enfrentamientos armados, entre ellos, la famosa rebelión de Harper's Ferry de 1859.

---

<sup>3</sup> Usaré el término "Caribe extendido" acuñado por el sociólogo Immanuel Wallerstein (1980) para referir a las regiones tropicales y semi-tropicales de América que comparten la cultura de las plantaciones en el contexto de la esclavitud. Comprende desde Maryland, en el estado de Virginia, hasta el noreste de Brasil.

Dicha rebelión es documentada ampliamente en la historiografía oficial, donde se da cuenta de la figura de John Brown, abolicionista blanco a quien se le atribuye el liderazgo del acto de resistencia, mientras se omite toda mención a la colaboración de Pleasant (Reynolds 2005, Decaro 2002, Quarles 2000, Renehan 1995). En contraste, de acuerdo con los recuentos orales, el epitafio que está escrito en la tumba de Mary Ellen Pleasant y que reza “Fue amiga de John Brown” habría sido pedido por la propia Pleasant (Kranz 2004), lo cual testimonia su deseo final de reconocimiento. Michelle Cliff escribe a partir de este supuesto, inscribiendo a Pleasant en la historia en tanto ella habría financiado la rebelión de Harper’s Ferry. Como señala Erica Johnson, existe evidencia contundente para validar esta hipótesis, principalmente una nota encontrada en el cuerpo de Brown al momento de la rebelión que decía “El hacha yace al pie del árbol. Cuando se dé el primer golpe habrá más dinero para ayudar – M.E.P” (Johnson 2009: 121).

Cliff se sirve de estas huellas para reconfigurar la lucha de Pleasant. La complejidad de la novela hace difícil resumir su trama. Si bien el foco pareciera ser el personaje de Mary Ellen Pleasant, como la autora lo anuncia en su título, *Free Enterprise: A Novel of Mary Ellen Pleasant*, la forma y organización de la novela la apartan del centro de la narración. De hecho, *Free Enterprise* teje otras historias alrededor de la figura de Pleasant, reconstruyendo las vivencias de distintos personajes históricos femeninos relacionados con movimientos emancipatorios de mediados del siglo XIX, entre los cuales encontramos a Mary Shadd Carey, Frances Ellen Watkins Harper y Annie Christmas. Entrelazadas entre estas experiencias individuales, Cliff inserta las historias comunales de los pueblos del Caribe en sus primeras experiencias de colonización.

Descentralizar la narración, aun cuando la intención sea poner el foco sobre un personaje marginal, manifiesta una visión de la historia que se resiste a privilegiar episodios o personajes históricos particulares. La historia de la rebelión de Harper’s Ferry es un eje significativo en la novela; al mismo tiempo, sin embargo, constituye apenas un acto de resistencia entre otros en la historia de la trata de esclavos. Asimismo, Brown emerge

como personaje en la novela de Cliff, pero su rol es el de “un aliado espléndido; ni más, ni menos” (Cliff 1993: 141). De hecho, Cliff le otorga a Brown un papel secundario, lo cual contrasta ampliamente con el lugar central en el que la historia de la abolición lo ha tradicionalmente posicionado.

El uso de la écfrasis en la novela también invita a repensar la historia desde distintas perspectivas. A partir de la inserción de la pintura de J. M. W. Turner (1775-1851) titulada *El Barco Esclavo: arrojando al mar a los muertos y moribundos ante el tifón que avanza* (1840), Cliff nos muestra cómo la historia ha sido construida a partir de procesos de selección y omisión en los cuales los esclavos han ocupado un lugar de ocultamiento. La pintura ilustra el poder de la naturaleza al retratar un barco atrapado en un tifón de agua blanca. El cielo y el vasto océano parecen fusionarse ocupando el centro de la imagen. En el primer plano a la derecha se vislumbran brazos y piernas negras perdiéndose en el fondo del océano. La obra de Turner ilustra un episodio histórico acontecido en el año 1781 en el que unos comerciantes de esclavos de un barco denominado Zong arrojan a los africanos muertos y moribundos durante una tormenta con el objetivo de cobrar el seguro por ellos.

En *Free Enterprise*, la obra de arte sirve como detonante para exponer las marcas del discurso colonialista entre los abolicionistas blancos y plasmar una concepción distinta de la historia de la esclavitud. En la ocasión de una cena con un grupo de abolicionistas en la casa de Alice Hooper –mujer blanca involucrada en la causa– se le solicita a Mary Ellen Pleasant, como representante de la raza negra, información sobre el incidente ilustrado por Turner. Ante tal pedido, Mary Ellen Pleasant se muestra desconcertada: “No estaba segura para nada. ¿Qué incidente había elegido Turner? ¿Cuáles de los cientos que salieron a la luz? ¿Coincidió con los que yo conocía?” (Cliff 1993: 72).<sup>4</sup> La reacción de Pleasant ante la especificidad de la pregunta de Hooper deja ver la diferencia entre dos concepciones de la historia: para los abolicionistas blancos, el incidente –debidamente documentado en registros oficiales– constituye un episodio

---

<sup>4</sup> En el original: “I wasn’t at all sure. What incident had Turner chosen? Which of the hundreds that came to light? Did it coincide with the ones I knew?”



aislado y particular, el cual se aborda desde el plano artístico antes que desde el horror que representa: “El asunto nos excede. Por supuesto, podemos disfrutar del arte que manifiesta. El hombre tenía un talento brillante, con forma, color” (1993: 74).<sup>5</sup> En contraste, para Pleasant, el incidente es uno más entre la gran cantidad de crímenes provocados por el comercio de la esclavitud. La historia individual de cada esclavo es también la historia comunal de todos ellos en su conjunto y, por eso, Pleasant no puede discernir entre el crimen elegido por la historia y el de los cientos que dejó el Pasaje Medio, desde África hasta América, al cual la pintura de Turner hace alusión. Asimismo, en su carta en respuesta a Hooper –quien se disculpa por la conversación luego de la cena–, Pleasant deja en claro que la centralidad en la historia de los afroamericanos la ocupan esos brazos negros apenas visibles en el costado de la pintura, símbolos anónimos del sufrimiento de toda la raza negra esclavizada.

### **Oralidad e imaginación: la práctica de *storytelling* como reconstrucción colectiva de la historia**

En *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism* (1988), Henry Louis Gates define la oralidad como signo distintivo de la herencia cultural negra, destacando la importancia del habla vernácula –la forma de habla afroamericana– como el canal mediante el cual los afrodescendientes han comunicado y preservado sus rituales culturales desde los días de la esclavitud. El habla vernácula es para Gates la fuente principal de creación de la literatura negra, ya que contiene los mitos, creencias y tradiciones de la cultura. *Free Enterprise* intenta representar formalmente este carácter oral y bien podría leerse en términos de lo que el crítico denomina un “speakerly text”: “un texto cuya estrategia retórica está diseñada para representar una tradición literaria oral, que emule los patrones fonéticos, gramaticales y lexicales de habla reales y produzca la ilusión de narración oral” (Gates 1988: 181).

<sup>5</sup> En el original: “The thing is behind us; surely we can enjoy the art it engendered. The man had a brilliance about him, with form, color.”

Cliff privilegia las formas orales a lo largo de toda la novela, pero también le dedica un capítulo especial a la “Historia Oral”, donde se focaliza precisamente la práctica de *storytelling*. Para la autora, la recuperación de la memoria comunal está íntimamente relacionada con esta tradición que ha sido heredada de los ancestros y que el discurso dominante ha dejado en los márgenes, más precisamente: en la comunidad de leprosos donde la autora elige simbólicamente dar vida al ritual. El círculo es ampliamente heterogéneo: personas de distintos orígenes, “sefardí, tahitiano, maorí, hawaiano” (1993: 40), que se involucran en esta especie de “pasatiempo” (1993: 44), pasando de boca en boca las “historias del mundo de afuera, del mundo original y su lugar en él [...] Historias de los días en La Terre Leproux, guardadas por algunos de los más viejos entre ellos” (1993: 44).<sup>6</sup>

Entre los relatos personales y familiares, cobran vida las historias de los bisabuelos, testigos de las primeras colonizaciones en las islas del Caribe, que viven en la memoria de sus descendientes. Como aquel relato de uno de los presentes en la colonia que

descendía de reyes aborígenes [...] y llevaba consigo un largo fémur como amuleto, en el cual estaban tallados en marfil los últimos momentos del Capitán Cook, una obra de su bisabuelo hawaiano, un regalo para su nieto quien, a cambio, le cuenta a alguno de sus compañeros leprosos la historia de cómo este fue tallado, usando las palabras de su abuelo, en una noche húmeda de sábado (1993: 45).<sup>7</sup>

La historia que ofrece este bisnieto es una entre tantas “otras” historias de la colonización no escritas en los libros. Es el relato que “contesta” a la conquista y a la dominación. Es así como los hawaianos, habiendo descubierto las intenciones de Cook y sus hombres, deciden hacer algo al respecto:

---

<sup>6</sup> En el original: “Stories of the original, outside world, and their place in it [...] Stories of the days in La Terre Leproux, safeguarded by some of the old-timers among them.”

<sup>7</sup> En el original: “He descended from feathered kings [...] and carried with him a long thigh bone as an amulet, on which was scrimshawed the last moments of Captain Cook, the work of the Hawai’ian’s great-grandfather, a gift to his great-grandson, who in turn is telling the tale of the scrimshaw to some of his fellow lepers, in his great-grandfather’s words, one humid Saturday night.”

Con su bendición divina [de la diosa Pele] se abalanzaron sobre Cook y sus hombres, encaminando a sus hombres hacia el mar, pero rodeando a Cook en la orilla. Guardándose y saboreándolo ellos mismos. Sus hombres en el mar casi no miraron hacia atrás. 'Este hueso cuenta la historia, véalo usted mismo' (1993: 48).<sup>8</sup>

El relato de la muerte de James Cook narrado desde el punto de vista de los hawaianos nos invita a repensar la historia recibida. El valor del *storytelling*, como lo afirma la crítica Stella Maris Coser, está en que "libera a la historia de los límites de la narrativa dominante" (1995: 14). Entre los límites que impone la narrativa oficial se encuentra aquel que separa los hechos de la fantasía. Cliff, en efecto, nos propone cuestionar la oposición binaria historia/fantasia muy temprano en la novela, precisamente en la ocasión en que Mary Ellen Pleasant y Annie Christmas se conocen personalmente. Annie Christmas es, junto con Pleasant, un personaje central en *Free Enterprise*, de gran complejidad en su caracterización y en su situación de marginalidad (eligiendo vivir en una casa aislada a la orilla de un río y más tarde en la comunidad de leprosos). El diálogo que establecen los personajes durante su primer encuentro denota una concepción de la historia que no excluye los relatos legendarios de la comunidad sino que, por el contrario, les otorga el mismo estatus que a aquellas narrativas de índole factual. Esto se evidencia no sólo en el cambio de nombre de Annie –quien descarta su nombre de nacimiento por aquel de la heroína folclórica Annie Christmas– sino también en el recuerdo de Industry, quien fue niñera de Annie durante su infancia. Como Pleasant señala en esta oportunidad, existía una gran conexión entre la identidad de la propia Industry y sus relatos fantásticos acerca de Nanny –legendaria líder cimarrona dotada de grandes poderes guerreros–, cuya historia es reconstruida conjuntamente por Pleasant y Christmas.

La colaboración de ambos personajes en la creación del relato sobre Nanny evoca el patrón *call-and-response* de la cultura afroamericana. El crítico Houston Baker Jr. ha destacado la importan-

---

<sup>8</sup> En el original: "With her divine blessing the people set upon Cook and his men, driving the landing party back to the sea, but encircling Cook on the shore. Saving, and savoring him for theselves. His men, on the high seas, barely looked back. 'This bone tells the story, see for yourself.'"

cia de esta forma antifonaria de narrar y compartir historias en múltiples formas de expresión artística negra. En *Blues, Ideology and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*, Baker subraya cómo este patrón, que nace de la música y del *storytelling*, puede ser usado como técnica narrativa para plasmar los valores comunales de la cultura oral. El diálogo entre Pleasant y Christman acerca de Industry y Nanny deja ver de qué manera las historias comunales son construidas a partir del diálogo, de la negociación y el aporte personal de cada uno de los participantes. Asimismo, observamos cómo las historias escapan a las fronteras impuestas por los colonizadores, resonando en distintos territorios del Caribe extendido: Annie se asombra cuando Mary Ellen Pleasant completa sus recuerdos de las historias que le contaba su niñera: “¿Cómo conoces esa palabra [Nantucompong]?”, a lo que Pleasant responde: “Ah, sabés, aquí también tenemos cimarrones” (1993: 28).<sup>9</sup>

A partir del diálogo, Mary Ellen Pleasant insiste en que Annie cuestione lo que internalizó como historia vs. fantasía:

Dicen que Nanny les enseñó [a los cimarrones] a usar las manos de esa forma. Ellos podían atrapar balas con sus manos desnudas y redireccionarlas. Se guardó la magia de su trasero y de sus senos para ella únicamente.

¿Vos creés eso?

¿Te detienen las semillas mágicas de la calabaza? ¿O el hecho de que si un hombre blanco pisa su tumba muere instantáneamente? ¿Qué te detiene?

Yo crecí, fui concebida y criada en el reino de la fantasía. Tengo poco, o ningún uso de la misma.

Para algunos es fantasía, para otros historia (1993: 29).<sup>10</sup>

Cliff problematiza las concepciones de historia recibidas,

<sup>9</sup> En el original: “How do you know that Word [Nantucompong]? Oh, we have Maroons here too, you know.”

<sup>10</sup> En el original: “They say Nanny taught them [the Maroons] to use their hands in that way. They could catch bullets barehanded and fire them back. She kept the magic of her buttocks and breasts too, for herself alone. You believe this?

Do the magic seeds stop you? Or the fact that if a white man crosses her grave he dies instantly? Which stops you?

I grew up, was conceived and raised, in the realm of fantasy. I have little, if any, use for it. For some this is fantasy, for others, history.”

intentando recuperar, a través de las voces de la memoria colectiva –Industry en la memoria de Annie– la imaginación de su comunidad. La imaginación es de hecho una herramienta fundamental en la narrativa de Cliff. Como afirma la crítica Caroline Rody:

MEP se transforma en una figura alegórica para la imaginación revisionista: ella existe en un presente detenido, historizado en el que “todo es aquí y ahora”: ella es al mismo tiempo una madre y una hija, capaz de saludar con la mano a la niña que fue desde la popa de un barco y encontrarse con una aparición holográfica de Malcom X (2001: 201).

La imaginación es para la autora un puente entre el pasado perdido, de alguna forma irrecuperable, y el presente. De acuerdo con Rody, el uso de las coordenadas de tiempo y espacio en la novela nos habla de una concepción de la historia que no es sinónimo de pasado, sino de una experiencia que convive con el presente. Si volvemos a ese primer encuentro entre Christmas y Pleasant vemos cómo las identidades de las personas que ellas intentan reconstruir se fusionan en tiempo y espacio: Nanny, personaje legendario de la historia de la comunidad, no se distingue en ciertos puntos de la figura de Industry. Annie admite haberlas guardado en su memoria como la misma persona: “En mi mente fijé a Industry y a Nanny en cierta forma como una misma persona. Quizás sea porque contaba las historias en primera persona, no lo recuerdo. Cuando Industry se fugó supe que había vuelto a su identidad de Nanny. Esperaba eso” (1993: 28).<sup>11</sup> Pleasant no deja pasar este dato y ante el escepticismo de Annie sobre el valor de la fantasía, le recuerda: “Creías en Industry. En como ella y Nanny eran una misma persona. En que ella descendía de Nanny” (1993: 29).<sup>12</sup>

Como observa Rody en su análisis de las ficciones de mujeres del Caribe, lo trascendental en narrativas históricas como la de Cliff radica, antes que en recuperar el pasado, en imaginar

<sup>11</sup> En el original: “In my mind I fixed Industry and Nanny as somehow one and the same. Maybe she told the stories in the first person; I don’t recall. When Industry ran off I knew she had turned back into her Nanny-self. I hoped so.”

<sup>12</sup> En el original: “You believed in Industry. That she and Nanny were one. That she descended from Nanny”.

posibles formas de vivir el presente. La propuesta de *Free Enterprise* se vuelve evidente en las últimas páginas del libro, cuando Mary Ellen Pleasant se transporta en el tiempo hacia su escuela y su maestra Miss Carey, quien la incita a memorizar un relato en su totalidad recordándoles: “Los libros son cosas frágiles [...] Lo que contienen puede perderse fácilmente. Debemos convertirnos en libros parlantes: transmítanlo hablando, como los africanos, chicos. Transmítanlo hablando” (1993: 211).<sup>13</sup> Significativamente, el texto que la maestra hace memorizar es el de la esclava Phillis Wheatley, una de las primeras voces negras que quedaron registradas en la historia.

El hecho de que Cliff elija cerrar su novela con la presencia de Wheatley habla de su interés en revisitarse la narrativa de la esclavitud, género fundacional de la literatura afrocaribeña. Los primeros textos de esta tradición, escritos bajo la mirada atenta de los blancos, fueron cautelosos en no sobrepasar los límites impuestos por los intereses de los abolicionistas que los publicaban. El fragmento que Cliff inserta en el texto es testimonio de la presencia blanca en la historia del esclavo: “Nosotros, quienes subscriben, aseguramos que los poemas especificados en las siguientes páginas fueron escritos, como nosotros creemos fervientemente, por Phillis, una joven esclava negra [...]” (1993: 212).<sup>14</sup> Como relato de la esclavitud, *Free Enterprise* se desliga de las imposiciones que silenciaron a los autores de aquellos primeros textos. A través de la imaginación y la reelaboración de la oralidad, la novela reconstruye las posibles voces de los esclavos y las esclavas, hombres y mujeres libres que habitaron el Caribe extendido, dejando huellas y misterios, como aquel epitafio que reza “Fue amiga de John Brown”. La historia que Michelle Cliff anuncia en su título *Free Enterprise. A Story of Mary Ellen Pleasant* es una historia que no se escribió pero de la que todavía se habla en los círculos de

---

<sup>13</sup> En el original: “Books are fragile things, [...] What they contain can easily be lost. We must become talking books; talk it on, like the Africans, children. Talk it on.”

<sup>14</sup> En el original: “We, whose names are underwritten, do assure the world that the Poems specified in the following pages were, as we verily believe, written by Phillis, a Young Negro girl”.

narradores y lectores, en las comunidades de leprosos, donde el pasado silenciado encuentra finalmente su voz.

## **Bibliografía**

- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths & Helen Tiffin (1989). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London: Routledge.
- Baker, Houston A. (1984). *Blues, Ideology and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*, Chicago: University of Chicago Press.
- Bell, Bernard W. (1987). *The Afro-American Novel and Its Tradition*, Amherst: University of Massachusetts Press.
- Cliff, Michelle (1993). *Free Enterprise: A Novel of Mary Ellen Pleasant*, New York: Dutton.
- Coser, Stella Maris (1995). *Bridging the Americas. The Literature of Toni Morrison, Paule Marshall and Gayl Jones*, Philadelphia: Temple.
- Decaro, Louis A. Jr. (2002). *Fire from the Midst of You: A Religious Life of John Brown*, New York: New York University Press.
- Gates, Henry Louis Jr. (1988). *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Theory*, New York: Oxford University Press.
- Hill Collins, Patricia (2000). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*, Boston: Unwin Hyman. 2nd Ed.
- hooks, bell (2000). *Feminist Theory: From Margin to Center*, London: Pluto Press.
- Hudson, Lynn M. (2003). *The Making of "Mammy Pleasant": A Black Entrepreneur in Nineteenth-Century San Francisco*, Urbana: University of Illinois Press.
- Hutcheon, Linda (1998). *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*, New York-London: Routledge.
- Johnson, Erica L. (2009). "Ghostwriting Transnational Histories in Michelle Cliff's *Free Enterprise*", *Meridians*, Vol. 9, 1: 114-139. Disponible en línea: <http://www.jstor.org/stable/40338771>

- Kranz, Rachel (2004). *African-American Business Leaders and Entrepreneurs*, New York: Facts on File.
- Quarles, Benjamin (2000). *Allies for Freedom: Blacks on John Brown*, Oxford: Oxford University Press.
- Renahan, Edward (1995). *The Secret Six: The True Story of the Men who Conspired with John Brown*, New York: Crown Publishers.
- Reynolds, David (2005). *John Brown, Abolitionist: The Man Who Killed Slavery, Sparked the Civil War, and Seeded Civil Rights*, New York: Alfred A. Knopf.
- Rody, Caroline (2001). *The Daughter's Return: African-American and Caribbean Women's Fictions of History*, New York: Oxford University Press.
- Rushdy, Ashraf H. A. (1999). *Neo-slave Narratives: Studies in the Social Logic of a Literary Form*. New York: Oxford University Press.
- Smith, Valery (2007). "Neo-slave Narratives" en: Audrey A. Fisch (ed.), *The Cambridge Companion to the African American Slave Narrative*, Cambridge: Cambridge University, 168-185.
- Taylor, Quintard (1997). "Mary Ellen Pleasant: Entrepreneur and Civil Rights Activist in the Far West" en: Glenda Riley & Richard W. Etulain (eds.), *By Grit and Grace: Eleven Women who shaped the American West*, Golden, CO: Fulcrum Publishing.
- Wallerstein, Immanuel (1980). *The Modern World System, vol. 2: Mercantilism and the Consolidation of the European World Economy*, New York: Academic.
- White, Hayden (1978). "The Historical Text as Literary Artifact", *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 81-101.



## El cuerpo y el texto como sitios de resistencia: *The Long Song* de Andrea Levy

Andrea Montani

El pasado, atado a la historia colonial, a menudo se hace presente en las producciones de artistas caribeños impulsados por el deseo de reclamar y reconstruir las experiencias propias. Andrea Levy, escritora británica de origen jamaicano, se encuentra entre los hijos de la generación *Windrush*<sup>1</sup> que hoy vuelven su mirada hacia el Caribe desde Inglaterra con el propósito de revalorizar los lazos históricos y culturales que los unen a las islas. La obra literaria de Andrea Levy revela su profundo interés en las vivencias de la diáspora afrocaribeña en Inglaterra, el legado de la esclavitud y los puntos de contacto histórico entre Gran Bretaña y el Caribe. Estas son algunas de las cuestiones que la escritora explora en sus cuentos y novelas planteando “una crítica clara y directa hacia la desigualdad, especialmente aquella que surge en la intersección entre raza, clase y género” (Knepper 2012: 1).<sup>2</sup>

En su última novela, *The Long Song* (2010), Levy propone una reescritura de la historia que pretende desarticular “la versión enlatada” a la que, según la autora, ha sido reducida la esclavitud en Jamaica: “la travesía del Atlántico, la cruel realidad en las plantaciones, y la atención desmesurada que se le ha prestado a la lucha para terminar con la esclavitud” (2010b: 317). *The Long Song* nos sitúa en el contexto de la emancipación de los esclavos en Jamaica y trata sobre la vida de July, una mujer que nace en condición de esclava en la plantación irónicamente llamada “Amistad”. July es la protagonista y también la narradora de la novela. Su relato entreteteje las historias de tres

---

<sup>1</sup> El 21 de junio de 1948, 492 caribeños llegaron a Londres a bordo del *S. S. Empire Windrush* en busca de oportunidades, constituyendo la primera ola de inmigración en masa de grupos caribeños a Gran Bretaña.

<sup>2</sup> De aquí en adelante, todas las traducciones de citas del inglés al español me pertenecen.

generaciones: reconstruye la historia de su madre y su propia historia para transmitírselas a su hijo, Thomas Kinsman, quien le pide que plasme sus experiencias de vida en un texto escrito. Thomas es quien edita y publica la novela de July en 1898; además, es el autor del prólogo y el epílogo que enmarcan su relato. La construcción del texto de July desencadena una serie de episodios en los que escritora y editor procuran consolidar su autoridad. Las disputas entre July y Thomas resultan significativas en el contexto de la historia colonial de Jamaica y del Caribe en general; devienen representativas de las pugnas que atraviesan las relaciones de poder en desequilibrio.

En lo que sigue propongo analizar las relaciones de poder que operan en ciertas zonas de contacto (Pratt 1997), en tanto la identidad de July como mujer y miembro del grupo cultural afrocaribeño entra en conflicto con los valores promovidos por el grupo colonial. En la primera sección del trabajo, argumentaré que el cuerpo femenino, “campo de batalla donde se enfrentan distintas ideologías” (Conboy *et al.* 1997: 7), constituye el primer espacio en el que July se opone al discurso hegemónico para afirmar su subjetividad, reescribiendo la historia de Kity, su madre. En la segunda, me abocaré al estudio de los textos que componen la novela como espacios de lucha por el poder sobre la palabra. Analizaré el entramado textual de la novela de Andrea Levy, compuesta por la narración de July, el prólogo y el epílogo. La tercera sección estará destinada a la discusión de la meta-autobiografía como estrategia discursiva utilizada por Andrea Levy en la escritura de la autobiografía de July, su autora en la ficción.

## **Madre e hija: historias escritas en el cuerpo**

La relación entre madre e hija se presenta en la novela de Levy como un sitio de contacto transhistórico que articula las vivencias de distintas generaciones de mujeres afrocaribeñas. La narradora reescribe su historia y reconstruye el vínculo con su madre en un relato que resalta las historias escritas en y con el cuerpo, espacio “que ha sido excluido de la historia [...] y considerado lo menos ‘histórico’ por ser lo más ‘natural’” (Rody 2001:

7). El reencuentro entre madre e hija en la escritura revela que, en su cuerpo de mujer afrocaribeña, July encarna una historia diferente a la de Kity, su madre.

A través de su relato, July emprende un viaje de regreso hacia sus orígenes en busca del reencuentro con Kity, quien nace y muere esclava. Kity es separada de July, su única hija, cuando Caroline Mortimer, recién llegada de Inglaterra a la plantación “Amistad”, se empeña en conservar a July, desde niña, como su sirvienta personal. Al escribir sobre Kity, la narradora arroja luz sobre las vivencias de las mujeres afrocaribeñas durante la esclavitud, tiempo en el que, según explica bell hooks, las mujeres negras conformaban el grupo más explotado, pues “trabajaban en las plantaciones, se ocupaban de las tareas domésticas, eran reproductoras y objetos de abuso sexual de los hombres blancos” (1990: 22).

Las esclavas afrocaribeñas fueron además utilizadas para sostener las construcciones naturalizadas de “mujer” y “espíritu femenino”. En la época victoriana, la mujer se definía por la pasividad, la docilidad, la ignorancia y la virtud en términos de temperamento; a su vez, se asociaba a ciertos roles como el cuidado de los niños y el manejo del mundo doméstico (Millet 1990: 26).<sup>3</sup> El modelo femenino se articulaba en torno a la mujer frágil (blanca) y se definía en oposición al otro de la mujer negra, en esencia no femenina (O’Callaghan 2004: 27). Las mujeres afrodescendientes que recobran vida en el texto a través de la historia de Kity eran, pues, unidades de capital a quienes ni su propio cuerpo les pertenecía.

En la Jamaica del siglo XIX, los atributos deseables en los cuerpos de las afrodescendientes esclavizadas eran la fortaleza y la predisposición para el trabajo arduo. Estas “no-mujeres” (Conboy *et al.* 1997: 4), quienes paradójicamente “eran a menudo manipuladas por sus dueños o capataces con promesas de un vestido nuevo, un moño para el pelo, o un parasol –cualquier cosa que resaltara su femineidad” (hooks 1990: 48)–, eran

---

<sup>3</sup> Como también puntualiza Sandra Lee Bartky (1988: 132), los cuerpos femeninos de la modernidad son cuerpos dóciles moldeados por ciertas prácticas que controlan sus dimensiones, sus posturas y ornamentación para producir figuras que se ajusten a la construcción hegemónica de la femineidad.

moldeadas a fuerza de trabajo y castigo físico. El método más efectivo para subordinarlas era la deshumanización.

La sexualidad de las mujeres afrocaribeñas era regulada a través de ciertos estereotipos que circulaban en las colonias del “Nuevo Mundo”. En oposición a la castidad y la pureza que se establecía como conducta natural de la mujer victoriana, las afrocaribeñas eran consideradas mujeres con un apetito carnal insaciable que rozaba lo patológico. La ideología hegemónica resaltaba la promiscuidad, la obscenidad, la vulgaridad, la lascivia, la indecencia y la fealdad como cualidades presuntamente innatas de las mujeres negras (Guy-Sheftall 2002: 24). La imagen construida de sus cuerpos y su sexualidad operaba a favor de los intereses hegemónicos en tanto justificaba el abuso físico y la violación, “una expresión descarnada del dominio económico del propietario y del control de las mujeres negras como trabajadoras por parte del capataz” (Davis 2005: 16). La violación era una práctica utilizada para subyugarlas y despojarlas de voluntad propia y posibilidad de acción efectiva: como expresa Hill Collins, si se convierte a “las mulas en objetos deshumanizados”, estas se transforman en “máquinas vivas y pueden ser tratadas como parte del paisaje. Las mujeres que son completamente humanas no se explotan con tanta facilidad” (2000: 45).

Las circunstancias de vida de las mujeres afrocaribeñas durante la era de la esclavitud se hacen presentes en el relato de July a través de la reconstrucción del vínculo con su madre. La vida de Kity constituye una historia de pérdidas: es separada tanto de su madre como de su hija. La política de sus propietarios consistía en interrumpir la relación entre madres e hijas para evitar levantamientos, ya que tal vínculo podía volverse un núcleo de resistencia, un lugar “seguro” donde expresarse libremente y deconstruir los discursos del poder hegemónico (Hill Collins 2000: 100-101). Kity pierde su intimidad, su dignidad y su humanidad al punto de llegar a sentirse “una mierda que camina” (Levy 2010a: 123). Si “el cuerpo es una situación histórica, una manera de hacer, dramatizar y reproducir una situación histórica” (Butler 1997: 404), Kity es un claro ejemplo de cómo la institución de la esclavitud se encarna en el cuerpo de una mujer.

Las vivencias de July se plantean como una interrupción en el patrón de conductas repetidas por varias generaciones de mujeres esclavizadas. July recibe en su cuerpo las marcas de la deshumanización, pero logra trascenderla con el despertar de su propio deseo. Esto sucede poco tiempo después de la llegada de Robert Goodwin, quien sería el último capataz de la plantación “Amistad”. Al notar que Robert se siente atraído hacia ella, July intenta seducirlo. Su romance con él puede leerse como un momento de quiebre; le permite pensarse por primera vez como mujer: comienza a *ser* y a elegir según sus propios deseos.

Al presentar a July como mujer que busca y consiente un romance, *The Long Song* desafía una serie de construcciones estereotipadas de la esclavitud. En términos de Swann (2013), la novela constituye una parodia de las representaciones que, por dar voz a las vivencias atroces de las esclavas afrocaribeñas, terminan mostrando únicamente su sufrimiento, corriendo el riesgo de perpetuar la imagen de estas como víctimas pasivas. Por una parte, revierte el supuesto de que una relación sexual entre un hombre blanco y una mujer esclava es necesariamente no consensuada debido a la asimetría de poder que caracteriza su vínculo. Ofrece asimismo una crítica sobre el género de *neoslave narratives*,<sup>4</sup> que “se construye sobre la creencia de que, para ser convincente, toda representación de la esclavitud debe ser desgarradora” (Swann 2013: 55). Como se aprecia en el siguiente pasaje, las descripciones de los encuentros con su amante, a quien July se refiere como “su marido”, están cargadas de placer y sensualidad. En este contexto, July se instaura como sujeto:

Pero su marido deseaba que ella se sentara a la mesa con él para que pudieran conversar sobre Inglaterra, su padre, los desdichados negros, y los problemas del día. Su marido a la cabecera de la mesa, y ella con la silla bien cerca para poder pelar un mango y darle de comer trozos pegajosos de la fruta, uno a uno, con la boca (Levy 2010a: 226).

July vive su sexualidad con plenitud y, de esta manera, rompe también con la historia de su madre y la de otras afrocaribeñas esclavizadas; se autodefine como mujer deseante que encuentra

---

<sup>4</sup> La nueva narrativa de esclavos o escrita por esclavos.

en su cuerpo erotizado un sitio de resistencia a la ideología dominante (Hill Collins 2000: 128). Escribe en su propio cuerpo el primer texto de su autoría, un texto que, con el trasfondo de los ecos de la vida de su madre no-mujer, la inscribe en el deseo y en el placer de su experiencia.

La novela de Levy, entonces, pone a dialogar dos historias distintas, las hace jugar textualmente de modo tal que esa interacción le permite exponer y a la vez trascender la violencia de la esclavitud para enfatizar la búsqueda de empoderamiento por parte de las mujeres afrocaribeñas.

### **Madre e hijo: el poder sobre la palabra**

El acto escritural constituye otro espacio de resistencia a las imposiciones de la cultura imperial. Durante la escritura de su autobiografía, July madre/escritora se encuentra disputando el poder sobre sí misma, sobre su pasado y el de su comunidad ante las constantes interpelaciones de su hijo/editor. Representante de la cultura británica por haber sido educado en el seno de una familia de misioneros bautistas en Jamaica, con quienes luego emigró a Inglaterra, Thomas insiste en juzgar y corregir el relato de su madre/escritora tomando como parámetro los valores que estructuran el pensamiento logocéntrico de la sociedad occidental moderna.

A Thomas, el contenido del texto de July le resulta a menudo parcial o incompleto. El relato sobre lo sucedido en Jamaica durante la Guerra Bautista es una de las cuestiones que enfrentan a la protagonista/autora con su editor. El único indicio de la rebelión de 1831 en su narración es una cena de navidad que se ve interrumpida cuando se les informa a los invitados que los esclavos están incendiando las plantaciones. Los recuerdos de July sobre la noche en que se desató la Guerra Bautista son detallados por la narradora en los siguientes términos:

Lo que yo sí sé es que esa noche, mientras los fuegos ardían con furia en las plantaciones y en los libros; mientras marchaban los regimientos y se reunían las milicias; mientras los esclavos juraban sobre la Santa

Biblia pelear contra los blancos con palos, machetes y armas; [...] en la plantación “Amistad”, lo más fuerte que esta narradora podía oír era a la señorita Hannah mordisqueando los restos de un hueso de jamón (Levy 2010a: 78-79).

Es necesario resaltar la situación irónica que Levy plantea en este pasaje. La noche que comienza la Guerra Bautista, July y Hannah, ambas esclavas domésticas, ignoran la revolución por completo. Se encuentran rodeadas de un silencio profundo que delata a Hannah mientras come las sobras del banquete de navidad a escondidas. La situación de estos dos personajes contrasta abruptamente con la de los esclavos que se unen en la noche de navidad para pelear por su libertad.

Es sobre los esclavos que participaron en la revolución que Thomas Kinsman desea escuchar el relato de su madre/escriitora. Abrumado por la indignación ante lo que él considera falta de información, a medida que avanza la narración, Thomas comienza a dar órdenes de un modo que resulta constrictivo para su madre: ella debe escribir sobre las acciones heroicas de Sam Sharpe,<sup>5</sup> y dejar en claro que los esclavos creían haber sido liberados por el rey de Inglaterra, por ejemplo.

La escasez de información en el relato de July sobre la figura de Sharpe, y la rebelión de la navidad de 1831 en general, pone en evidencia que los esclavos domésticos, considerados los más privilegiados, no se vieron involucrados en protestas ni rebeliones a favor de la abolición de la esclavitud, probablemente debido a la falta de contacto diario con sus comunidades. El testimonio de la narradora, sin embargo, permite observar que, a pesar de encontrarse bajo la mirada constante de sus amos, los esclavos domésticos desarrollaron en el plano de lo cotidiano “modos sutiles de resistencia, menos explícitos o visibles, pero

---

<sup>5</sup> Samuel Sharpe nació en Jamaica en 1801. A diferencia de la mayoría de los esclavos, recibió educación formal y fue alfabetizado. Esto le permitió obtener información sobre los debates acerca de la abolición de la esclavitud. Utilizó su función como pastor de la iglesia Bautista para promover la lucha contra la esclavitud. La resistencia pacífica organizada por Sharpe para la navidad de 1831 se convirtió en un ataque violento a las plantaciones de caña de azúcar, que culminó con una fuerte represión. Junto con otros rebeldes, Sharpe fue condenado a muerte y ejecutado en 1832.

efectivos” (Lima 2012: 143). Estos pequeños actos de resistencia, tanto como aquellos más evidentes, sumaron a la lucha contra la deshumanización de los esclavos. Al recuperar la cultura de resistencia desarrollada en el ámbito de lo doméstico, el texto resignifica “experiencias de gran valor socio-histórico que han sido suprimidas, olvidadas, o ignoradas por los historiadores tradicionales” (Vickroy 2002: 11).

Resulta esclarecedor explorar el conflicto entre las distintas versiones sobre la Guerra Bautista a partir de la distinción entre Historia (con mayúscula) e historia(s) (con minúscula). Como propone Édouard Glissant, la primera, ficción funcional al poder hegemónico, llega a su fin cuando se unen las historias de los pueblos que alguna vez fueron silenciados bajo la reputación de no tener historia (1999: 64). En *The Long Song*, la narradora procura exponer la distancia entre historia e Historia construyendo un relato que “a través de la polifonía entra en un diálogo disruptivo con la narrativa monológica de la historia colonial europea” (Tolan 2014: 103).

Además de detallar la percepción íntima del suceso tal como ella misma lo vivió, la versión de July sugiere una reflexión sobre la historia misma como área de conocimiento. Mientras que Thomas se refiere a esta como una concatenación de acciones lideradas por figuras prominentes, una secuencia de causas y efectos que culmina con la abolición de la esclavitud, marcando un antes y un después en la historia de Jamaica; July plantea una versión abierta a la incertidumbre, menos elaborada y más cercana a la vida del común de los esclavos. A diferencia de la Historia fabricada en la metrópoli, la protagonista declara que el fin de la esclavitud no significó, al menos en el corto plazo, cambios sustanciales en las condiciones de vida de los afrocaribeños. A través del contraste entre estas dos versiones, Levy critica el discurso cerrado y totalizador representado por Thomas, subrayando los aspectos que acercan la Historia a la ficción –ambas, construcciones discursivas–. El contenido del relato de July y el modo en que aborda la narración, incorporando reflexiones sobre la imposibilidad de las verdades absolutas y el peso de la subjetividad en cualquier reconstrucción de un hecho pasado, hacen que la insistencia de Thomas en



reducir experiencias tan variadas y complejas a una cronología de incidentes se torne carente de sentido. La educación de Thomas y sus conocimientos historiográficos, aquellos que según él justifican sus intromisiones en el texto, se vuelven irrelevantes: no tienen validez como parámetro para juzgar un relato que no pretende revelar la Verdad sobre el pasado y que, por lo tanto, no se ajusta al razonamiento positivista.

Las intromisiones de Thomas en el proceso escriturario de July quedan claramente plasmadas en la estructura de la novela. July la escribe, pero Thomas se atribuye el derecho de abrir y cerrar el relato. La puja por el poder sobre la palabra da lugar a la escritura de la novela, la cual le permite a July apropiarse de su identidad, entendiendo esta en términos de Stuart Hall como:

el punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan “interpelarnos”, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de “decirse” (1996a: 20).

El grupo étnico al que July pertenece es el afuera constitutivo que ha sido indispensable en el posicionamiento de la cultura imperial como dominante. Una de sus herramientas para afirmar y perpetuar el poder ha sido, como explica Helen Davis (2004: 185), la creación de estereotipos o imágenes esencialistas de los esclavos como sujetos primitivos o víctimas indefensas ante el poder del grupo dominante. A través de su acto escritural, sin embargo, July entra activamente en el ámbito de la representación para construir su historia y, a través de esta, la de los afrocaribeños. July se escribe a sí misma –y también a su grupo– en plural; resalta la variedad de facetas y su identidad se nos escurre; de este modo, evita ser encasillada como “salvaje” o “víctima”.

En la reescritura de las vivencias propias, July participa en la creación de la fluida identidad cultural de su comunidad a través de su visita al trauma de la esclavitud. La reescritura, además, ofrece la posibilidad de reinventarse, crear historias y conceptos positivos sobre el “yo” para recuperar el sentido de la voluntad propia (Vickroy 2002: 9-12). Así, el relato le permite a

la protagonista liberarse del pasado mientras lo reconstruye. En tanto contribución a la memoria colectiva sobre la esclavitud, contiene un enorme valor pedagógico para las generaciones jóvenes y futuras.

### **(Re)escrituras del yo en la meta-autobiografía**

La narradora de la novela transgrede las convenciones estilísticas –y el decoro– de la narrativa europea del siglo XIX, siendo este uno de los puntos de conflicto entre madre/escritora e hijo/editor. La voz narrativa comienza el relato con una escena que muestra cómo el capataz abusa sexualmente de la madre de July. A continuación encontramos las objeciones de Thomas, quien juzga la narración en base a sus conocimientos del canon: “este es un principio poco decoroso para una historia” (Levy 2010a: 7). A July, sin embargo, antes que el canon o un estilo “apropiado”, le interesa transmitir su mensaje sin rodeos ni tapujos, aunque no siempre sea fiel a los hechos de su propia experiencia, como veremos.

El texto de July desafía asimismo las formas literarias canónicas. Su narración disuelve la autobiografía tradicional y resiste categorizaciones genéricas al plantearse como una meta-autobiografía en términos de Alfonso de Toro (2007). Según este autor, la meta-autobiografía asume que los conceptos de sujeto, identidad e historia no existen como entidades *a priori*, sino que se configuran en el acto escritural, quedando por consiguiente supeditados a constantes redefiniciones (2007: 214). A través del recurso de esta forma, Andrea Levy inscribe a su personaje, mujer afrocaribeña que se construye en la escritura, en un discurso que rebasa el pensamiento logocéntrico que representa Thomas; liberándola del peligro de ser sofocada por la voz masculina y colonial que da comienzo y fin a su relato.

La categoría del yo se torna difusa en la meta-autobiografía de July. El texto es narrado por una voz que se solapa con la de July/escritora, pero no se identifica con July/personaje biografiado. En un principio, July/escritora declara que el texto es de su autoría, pero que el personaje biografiado no es ella misma.

Sostiene esto hasta que Thomas la increpa diciendo: “[n]o me tomes por tonto. Esta es la historia de tu vida, y no un producto de tu imaginación. Me doy cuenta de eso” (Levy 2010a: 142). De aquí en más, la voz que narra se refiere a Thomas Kinsman como “su hijo” (hijo de July/personaje) y como “mi hijo” (hijo de July/escritora); y también se mezclan “yo/July” y “ella/July” en el discurso de la voz que narra.

La narradora de la novela se construye como sujeto des-centrado. Al desarticular la tríada autor–narrador–personaje autobiografiado, rasgo distintivo del género autobiográfico tradicional, el texto de July cuestiona la concepción del “yo” como una unidad coherente. De este modo, la meta-autobiografía le permite a Levy tejer un texto que recrea la identidad plural o “dislocada”<sup>6</sup> de sus personajes afrocaribeños.

El sujeto biografiado y el lector se presentan como participantes visibles en el relato autorreferencial construido por la narradora. La cronología se interrumpe en forma constante por reflexiones e intercambios que giran en torno a la situación presente, marcada por los conflictos entre July y su hijo. Renunciando a la pretensión de objetividad sobre la que se construye el género autobiográfico, la narradora hace referencia explícita a las exigencias de Thomas, revelando las pugnas que atraviesan la escritura y haciendo de este proceso uno de los temas centrales de su relato. También involucra al lector en el acto escritural a través de interpelaciones directas para pedir su opinión, disculparse por las imprecisiones de la narración o dirigir su atención hacia ciertos detalles, tal como se puede observar en el capítulo 24:

Lector, debo susurrarte una verdad. Vení, acercá el oído a la página. Inclinate un poquito más. Porque tengo el deseo de hablar honestamente sobre el último capítulo que acabás de leer. ¿Me estás escuchando, lector? Entonces dejame decirte esto suavcito. Ese no era el comportamiento que los hombres blancos solían tener en esta isla caribeña (Levy 2010a: 207).

---

<sup>6</sup> Una estructura dislocada es una cuyo centro ha sido desplazado y reemplazado, no por otro, sino por múltiples centros (Laclau, cit. en Hall 1996b: 599-600).

Asimismo, cuando la narradora hace hincapié en que nos hablará con sinceridad, deja entrever que no siempre es completamente honesta con sus lectores. Si bien nos recuerda constantemente que debemos creerle, a menudo se desdice, se contradice y hace enmiendas en su relato. Además de jugar con la construcción del texto, hace de la narración en sí misma, así como del concepto de verdad, un tema central en su historia. En una lucha constante con Thomas, que juzga la veracidad de lo narrado en base a los parámetros de la autobiografía canónica e insiste en aclarar los puntos oscuros de su pasado, July propone un tipo de narración donde hay verdades en plural en vez de una Verdad con mayúscula. En distintos momentos, la voz narrativa se detiene en episodios puntuales para ofrecer un abanico de testimonios sobre lo acontecido y, más de una vez, concluye que “lo que pasó realmente, querido lector, nunca lo sabremos” (Levy 2010a: 131).

Uno de los factores que vuelven imposible la tarea de desenterrar la verdad sobre el pasado es que la construcción del relato de July se basa en la memoria, que es “fluctuante, sujeta al vaivén de la temporalidad”, abierta a ser “jaqueada [...] por la aparición de un algo más” (Arfuch 2014: 72). El carácter selectivo de la memoria juega un rol clave puesto que lo traumático de algunos recuerdos los vuelve blanco de la represión intencional. Hay etapas de su vida que July evita rememorar, según dice, por el bien del lector, y por el propio. Cuando su relato alcanza episodios que prefiere no incluir en su texto, da por terminada su historia. En el capítulo 17, por ejemplo, July ordena que cerremos el libro porque no tiene nada más que decir, aunque posteriormente cede al pedido de Thomas de reconstruir las circunstancias de su nacimiento y adopción. Más tarde, en un nuevo impulso por concluir el texto, propone en la forma de una cita textual un segundo final, que, como el primero, es descartado luego de una discusión con su hijo. A pesar de las objeciones de Thomas, el tercer final es el definitivo.

Las disputas entre July y su hijo resultan de sus intereses antagónicos. Mientras que Thomas resalta el valor histórico del relato de su madre, exigiendo continuar para llegar a la Verdad, July se autobiografía para recrearse a sí misma y a su co-

munidad en un texto que tematiza la memoria como ficción o artefacto maleable. Si bien la insistencia de Thomas la ofusca, también la impulsa a poner en palabras lo que, quizá sin la demanda de información de su hijo, hubiera callado. Aun en el conflicto de intereses, la relación entre madre e hijo se plantea como un espacio de oportunidades.

## Conclusiones

A través del (des)encuentro entre tres generaciones, *The Long Song* reconstruye la historia de las colonias británicas esclavistas. La realidad de Jamaica en 1831 entra en diálogo con la de 1898 en el texto de la autora ficcional, poniendo en evidencia que la abolición de la esclavitud no trajo aparejado en forma inmediata un cambio sustancial en la vida de los esclavos, como parece sugerirlo la versión de la Historia. Levy, entonces, a través de la narrativa de July, explora los modos en que el cuerpo y la psiquis de los afrocaribeños fueron manipulados por el poder imperial, aun después de la abolición. La novela recupera asimismo la voluntad de resistir la opresión activamente, como se observa en el personaje de July.

El proceso escriturario habilita a la protagonista a reafirmar su empoderamiento a través de la apropiación de su pasado. Autobiografiarse implica, a su vez, enfrentarse con su hijo para resistir la colonización de su relato. Durante la escritura, ambos quedan atrapados en una relación de poder asimétrica que evoca las relaciones imperiales. July se encuentra una vez más subordinada a los intereses, valores y estándares hegemónicos, esta vez representados por su hijo/editor como representante de la cultura británica.

Levy se vale de la meta-autobiografía, sin embargo, como estrategia para liberar a July de los impulsos imperiales de su hijo. Las concepciones hegemónicas de Historia, de Verdad y del Yo son problematizadas, expuestas como construcciones textuales en un constante devenir, y reconfiguradas en plural a través de la meta-autobiografía.

Abordar *The Long Song* como una búsqueda de afirmación

identitaria por parte de la autora permite concebir un claro paralelismo entre Levy y July. Al igual que su personaje, Levy reescribe la historia de sus ancestros afrocaribeños para reconstruir la propia. Por otra parte, tanto la autora como su personaje rompen con la construcción de las mujeres esclavizadas como víctimas pasivas. July logra trascender la victimización a través de la apropiación de su cuerpo y su pasado. Levy lo hace a través de la construcción del personaje de July, desbordando cualquier estereotipo.

Es posible establecer un segundo paralelismo entre la autora y sus personajes. Dado que Levy creció en Inglaterra y escribe desde lo que fuera la metrópoli del imperio, Thomas podría representar su identidad como miembro de la cultura británica. El proyecto de Levy de reconstruir sus lazos con la cultura afrocaribeña a través del escrutinio de la historia de Jamaica resuena en la búsqueda de conocimiento de Thomas y en su pedido a July de que vierta su experiencia en un texto escrito. Así, pues, July representa la historia de su familia, mientras que Thomas encarna su formación en Inglaterra.

Según la propia autora ha explicado (2010), la escritura de la novela se originó en el propósito de visitar la historia de sus antepasados a partir de su fortaleza para socavar la construcción de la esclavitud como un estigma que trae humillación a la comunidad afrocaribeña. Reconstruir las vivencias de sus ancestros, sin embargo, implicaba el riesgo de silenciarlos con su propia voz de sujeto educado en el marco de la sociedad británica. Thomas aparece en la novela como personificación del temor de la autora a imponer las visiones, creencias y valores propios por sobre los de aquellos que fueron colonizados por el Imperio. La meta-autobiografía le permite a Levy representar creativamente la complejidad de su identidad cultural, poniendo en escena las múltiples identidades que la habitan.

## **Bibliografía**

Arfuch, Leonor (2014). "(Auto)biografía, memoria e historia", *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre*

*Memoria*, 1: 68-81.

- Butler, Judith (1997). "Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory" en: Katie Conboy, Nadia Medina & Sarah Stanbury (eds.), *Writing on the Body. Female Embodiment and Feminist Theory*, New York: Columbia University Press, 401-417.
- Conboy, Katie, Nadia Medina & Sarah Stanbury (eds.) (1997). *Writing on the Body. Female Embodiment and Feminist Theory*, New York: Columbia University Press.
- Davis, Angela Y. (2005) [1981]. *Mujeres, raza y clase*, trad. de Ana Varela Mateos, Madrid: Ediciones Akal.
- Davis, Helen (2004). *Understanding Stuart Hall*, London: Sage Publications.
- Glissant, Édouard (1999) [1989]. *Caribbean Discourse*, trad. de J. Michael Dash, Charlottesville: University Press of Virginia.
- Guy-Sheftall, Beverly (2002). "The Body Politic: Black Female Sexuality and the Nineteenth-Century Euro-American Imagination" en: Kimberly Wallace-Sanders (ed.), *Skin Deep, Spirit Strong. The Black Female Body in American Culture*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 13-35.
- Hall, Stuart (1996a). "Introducción: ¿quién necesita 'identidad'?" en: Stuart Hall y Paul du Gay (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Madrid: Amorrortu Editores, 13-39.
- (1996b). "The Question of Cultural Identity" en: Stuart Hall, David Held, Don Hubert & Kenneth Thompson (eds.), *Modernity. An Introduction to Modern Societies*, Oxford: Blackwell, 596-632.
- Hill Collins, Patricia (2000) [1990]. *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, London-New York: Routledge.
- hooks, bell (1990) [1982]. *Ain't I A Woman. Black Women and Feminism*, London: Pluto Press.
- (2015) [1989]. *Talking Back. Thinking Feminist, Thinking Black*, London & New York: Routledge.
- Knepper, Wendy (2012). "Andrea Levy's Dislocating Narratives", *EnterText. Special Issue on Andrea Levy*, 9: 53-68.
- Lee Bartky, Sandra (1988). "Foucault, Femininity, and the

- Modernization of Patriarchal Power” en: Katie Conboy, Nadia Medina & Sarah Stanbury (eds.), *Writing on the Body. Female Embodiment and Feminist Theory*, New York: Columbia University Press, 129-154.
- Levy, Andrea (2010a). *The Long Song*, London: Headline Review.
- (2010b). “The Writing of *The Long Song*”, *The Long Song*, London: Headline Review, 315-322.
- Lima, María Helena (2012). “A Written Song: Andrea Levy’s Neo-Slave Narrative”, *EnterText. Special Issue on Andrea Levy*, 9: 135-153.
- Millet, Kate (1990) [1970]. *Sexual Politics. The Classic Analysis of the Interplay between Men, Women, & Culture*, New York: Touchstone.
- O’Callaghan, Evelyn (2004). *Women Writing the West Indies, 1804–1939. “A Hot Place, Belonging to Us”*, London-New York: Routledge.
- Pratt, Mary Louis (1997) [1992]. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Rody, Caroline (2001). *The Daughter’s Return. African-American and Caribbean Women’s Fictions of History*, New York: Oxford University Press.
- Swann, Dominique Nicole (2013). *Black Feminist Discourse on Rape and its Revisions in Black Women’s Contemporary Narratives of Slavery*, Thesis for the degree of Master of Arts in English, Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences of Georgetown University.
- Tolan, Fiona (2014). “I am the Narrator of this Work’: Narrative Authority in Andrea Levy’s *The Long Song*” en: Jeannette Baxter & David James (eds.), *Andrea Levy: Contemporary Critical Perspectives*, London-New York: Bloomsbury, 95-107.
- Toro, Alfonso de (2007). “Meta-autobiografía/‘autobiografía transversal’ postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona”, *Estudios Públicos* 107, invierno: 213-308.
- Vickroy, Laurie (2002). “Representing Trauma”, *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*, Charlottesville: University of Virginia Press, 1-36.



## **Duelo y escritura en la novela *My Brother* de Jamaica Kincaid**

*Karen Poe Lang*

### **Introducción**

La aparición del SIDA, en la década de los años 80 del siglo pasado, despertó una gran angustia social, equivalente en cierta forma al miedo producido por la peste en la Edad Media. Asociado en sus inicios a las sexualidades consideradas “marginales” (específicamente a las comunidades de homosexuales), el erróneamente llamado cáncer gay despertó temores ancestrales. Al ser ligado en el imaginario colectivo al pecado y la desviación, el SIDA provocó el rechazo y la segregación de los enfermos por parte de un tejido social que temía de forma irracional el contagio. Como propone el teórico norteamericano Leo Bersani, esta enfermedad “ha hecho que la opresión de los gays pase por un imperativo moral” (1999: 30).

Esta situación de intolerancia, sumada al carácter letal del virus en su primera etapa, produjo un efecto literario, ya que muchos enfermos de sida y personas cercanas a estos pacientes utilizaron la escritura como forma de resistencia cultural y personal ante la ola de conservadurismo y homofobia que los marginaba y excluía de las instancias encargadas de tomar decisiones.

En Europa, Canadá y Estados Unidos existe ya una profusa producción narrativa que trata el tema de la vivencia del SIDA, escrita sobre todo en la modalidad autobiográfica o autoficcional, en la cual abundan los testimonios, los diarios íntimos y las autobiografías de personas que escriben al borde de la muerte.

Según Alberto Giordano “es posible separar dos momentos en la historia de las narraciones autobiográficas sobre el SIDA, cuyo parte aguas sería el descubrimiento, en 1996, del ‘cóctel’ de medicamentos que reduce la presencia del virus en la sangre y recompone las defensas inmunológicas de los infectados”.

Para este autor, la diferencia fundamental se da en la forma de representar los alcances del SIDA: “en el primer caso como una enfermedad mortal, en la cual los enfermos están condenados a muerte, en el segundo, como un padecimiento que podría volverse crónico, en el cual si bien los enfermos deben someterse a un cuidado continuo de sí mismos, la muerte no implica un plazo fijo” (2005: 42).

En la región del Caribe, la primera obra escrita en castellano es la novela del autor cubano exiliado en Nueva York, Reinaldo Arenas. *Antes que anochezca, autobiografía* fue publicada póstumamente en 1992, dos años después de que Arenas, diagnosticado como seropositivo, se suicidara. También de autor cubano, *Pájaros de la playa* se debe a la pluma de Severo Sarduy, quien, exiliado en París, no alcanzará tampoco a ver publicada su obra. Muere en 1993, a causa de problemas asociados al SIDA, un mes antes de que la novela saliera de imprenta. Estos dos textos son un ejemplo claro del primer periodo establecido por Giordano.

En el contexto más amplio de la literatura hispanoamericana y del Caribe<sup>1</sup> resaltan dos testimonios conmovedores sobre la muerte de un hermano a causa del SIDA. La novela *My Brother*, publicada en 1998,<sup>2</sup> de la escritora antiguana residente en Vermont, Jamaica Kincaid, y *El desbarrancadero* (2001) del polémico escritor colombiano radicado en México, Fernando Vallejo. La primera obra, que es el objeto de estudio de este ensayo, narra la conflictiva relación de la autora/narradora con su país de origen y su familia cuando debe regresar a la pequeña isla pues su hermano menor se está muriendo. En Antigua, Devon

---

<sup>1</sup> En el campo de la crítica literaria hispanoamericana existen dos libros fundamentales que abordan la relación entre el SIDA y la escritura: *Viajes virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida* de Lina Meruane (Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2012) y *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina* de Alicia Vaggione (Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, 2014). En ambos textos se analizan en profundidad las novelas de los dos autores cubanos antes mencionados; sin embargo, por tratarse de una novela escrita en inglés, el texto de Kincaid ni siquiera se consigna en la bibliografía.

<sup>2</sup> Curiosamente es en este mismo año (1998) cuando se publica la novela autobiográfica del escritor argentino Pablo Pérez *Un año sin amor. Diario del SIDA* (Buenos Aires: Perfil). En este texto el SIDA ya no es representado como una enfermedad mortal.

es internado en un hospital público que no cumple las mínimas condiciones de higiene y no encuentra medicamentos medianamente efectivos para aliviar su dolor. En el Holberton Hospital ni siquiera hay aspirinas.

A partir del modelo de otras novelas autobiográficas anteriores sobre el padecimiento del SIDA, Kincaid destina una buena parte de su relato a describir el ambiente de exclusión y rechazo vivido por su hermano y otros pacientes infectados con VIH en el sistema sanitario de la isla. Al igual que otros escritores, como por ejemplo el francés Hervé Guibert,<sup>3</sup> Kincaid hace una descripción descarnada del hospital, representado como un cementerio al cual van a parar los enfermos de SIDA, tratados como escoria por una sociedad que no acepta su homosexualidad:

Yacía en una habitación pequeña de techo muy alto que no compartía con nadie. En el hospital ponen a los pacientes que sufren esa enfermedad en habitaciones individuales. [...] La habitación estaba sucia. El suelo de linóleo estaba manchado de óxido; necesitaba un buen fregado; en cierta ocasión, se derramó la orina del recipiente que la contenía y tuvieron que fregar el suelo, lo hicieron con cloro sin diluir. Tenía dos mesas metálicas y una silla de metal y plástico. El metal estaba oxidado y, en la parte inferior de estos muebles, había adherida una gruesa capa de suciedad. Las paredes de la habitación estaban sucias, las tablillas de las persianas de las ventanas estaban sucias, las palas del ventilador del techo estaban sucias, hasta el punto de que, cuando se ponía en marcha, a veces caían auténticas madejas de polvo. Eso no era nada bueno para alguien que tuviera problemas respiratorios. Y él tenía problemas respiratorios (Kincaid 2009: 20).

El hospital no es entonces un lugar para sanar o hacer menos dolorosa la etapa terminal de los enfermos de SIDA. Es el sitio en el cual la sociedad antiguana esconde a cierto tipo de enfermos incurables y pobres, en los cuales no se deben invertir demasiados recursos económicos, por ejemplo en medicinas o tratamientos, pues estos pacientes ya están muertos de antemano. Por esta razón es imposible conseguir AZT en la isla y su hermana debe comprarlo en Estados Unidos a un precio bastante elevado.

---

<sup>3</sup> Para una descripción detallada del mundo hospitalario parisino ver la primera novela sobre el SIDA de Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990).

Al enfocar el estudio del tema del duelo en *My Brother*, vale la pena hacer algunas referencias al texto autobiográfico de Vallejo debido a que en el corpus seropositivo caribeño e hispanoamericano *El desbarrancadero* es la novela que más se le asemeja, al menos en el aspecto pulsional: el dolor es el motor de la escritura. Fernando Vallejo, al igual que Kincaid, escribe su novela para tratar de soportar el duelo por la muerte de su hermano Darío a causa de la enfermedad. En *El desbarrancadero* el hermano no está recluso en un hospital, sino que sobrevive encerrado en la casa familiar que es descrita como un manicomio, regentado por “la loca”, es decir, su madre. Ambos textos, aunque difieren en el tono y el estilo, son autobiografías que aportan un material extremadamente rico sobre la experiencia del duelo tras una enfermedad prolongada y constituyen testimonios muy críticos respecto de la figura materna y su doble, la madre patria. Además, ambos autores escriben sobre sus países de origen y sus familias desde la distancia del exilio.

En este ensayo abordo algunas estrategias textuales que permiten a la narradora de *My Brother* poner en juego su duelo por la desaparición de Devon acaecida en enero de 1996, es decir, cuando ya era posible encontrar AZT en el mercado, pero apenas unos meses antes de que se diera a conocer el resultado positivo de los retrovirales que cambiarían para siempre el rostro de la enfermedad.

## **Elogio de la ambigüedad**

Lucía Stecher señala acertadamente “una diferencia entre Kincaid y otros escritores de la diáspora caribeña, que tiene que ver con el carácter ambiguo de su escritura, que permite interpretaciones muy distintas y en ocasiones contradictorias”, por lo que agrega que su interés es “resaltar la coexistencia de discursos en conflicto al interior del texto y la dificultad de reconciliarlos” (2011: 187).

La narradora (que el lector puede identificar como Jamaica) se permite comentarios muy fuertes y “políticamente incorrec-

tos” a lo largo del texto, lo que le ha creado cierta animadversión entre lectores y críticos. Valga como ejemplo su opinión a propósito del racismo:

Y en ese momento pensé, con más amargura de la que hubiera deseado, en la mala suerte que tienen las personas que no pueden cogerse al clavo ardiendo del racismo, de los errores y las desastrosas consecuencias que a veces provoca el racismo en la vida. Porque lo duro que resulta vivir, los inesperados vaivenes de la vida, la cruz que en ocasiones azota una vida por “designio divino” es algo casi imposible de aceptar y, de alguna manera, debe de ser un alivio poderle echar la culpa de todos los males al racismo. Pero no era el racismo la causa de que mi hermano estuviera agonizando en el hospital del país donde había nacido porque había contraído una enfermedad incurable; era la cruda y azarosa realidad de la vida, él mismo se lo había buscado al no cuidar de sí mismo y llevar una vida disoluta [...] (2009: 42-43).

La novela cae frecuentemente en este tipo de comentarios; como ha indicado Stecher, en algunos casos puede leerse como “un texto celebratorio del *american dream*” (2011: 192), ya que permanentemente establece una comparación entre una vida idílica en Vermont y su contraparte, un infierno de vida en Antigua. Yo agregaría que el texto también se presenta como una versión acrítica de la idea del “hombre que se hace a sí mismo” haciendo caso omiso de sus condiciones reales de existencia. Sin embargo, a lo largo de toda la narración, existe una corriente subterránea que va minando, como un rumor de fondo, la racionalidad del discurso conciente cuya fuerza proviene de la presencia incontestable de la muerte. Si en *El desbarrancadero* Fernando Vallejo hace de la muerte un personaje que se comunica con el narrador mediante gestos y acciones, en *My Brother* la muerte emerge entre las frases y las letras, en un mecanismo narrativo preciso, la repetición. Tal es la potencia de este procedimiento que la voz de la narradora, por su estilo repetitivo, a veces tiene el ritmo de una letanía, otras veces alcanza la intensidad de una plegaria laica. Quizá haya que recordar aquí que Freud, en “Más allá del principio de placer” (1920), utiliza el término compulsión de repetición para referirse a la pulsión de muerte. Lacan luego subrayará el estatuto simbólico de la repe-

tición, y el hecho de que el objeto perdido no puede sustituirse ya que en el mecanismo de la repetición la cuenta... cuenta. Hay repetición precisamente por la imposibilidad de sustituir el objeto perdido.

*My Brother* es también una novela en cierto modo paradójica, ya que presenta una realidad atroz de una forma muy bella.

### **Algunas palabras sobre el duelo**

El duelo es uno de los problemas capitales que se presentan en el campo psicoanalítico, como atestigua la enorme bibliografía que es posible encontrar al respecto. Sin embargo, según André Green, no hay unanimidad respecto de la forma como este tema debe ser abordado y más bien en torno a este concepto se ha dado una tajante división entre dos grupos: los freudianos que piensan el duelo como pérdida y los kleinianos que teorizan el duelo como reparación. Esta segunda tendencia habría ganado la batalla, por lo que en la actualidad, mayoritariamente se piensa el duelo como algo que se repara o que hay que reparar.<sup>4</sup> El texto de Lucía Stecher antes mencionado se podría ubicar en esta segunda tendencia, ya que a partir de la concepción del duelo expuesta por Judith Butler afirma lo siguiente: “el libro de Kincaid puede leerse también como un acto de reparación y reposicionamiento de su hermano” (2011: 201).

Mi análisis se ubica dentro de la otra corriente que teoriza el duelo como pérdida, como “pérdida a secas” según la expresión del psicoanalista francés Jean Allouch. Este autor plantea una lectura crítica del texto canónico de Freud *Duelo y melancolía* (1917),<sup>5</sup> pues considera que se trata de una versión del duelo proveniente del campo de la psiquiatría, que Freud en realidad no problematizó, ya que su interés, en ese ensayo, era estudiar la melancolía. La idea freudiana de que el objeto perdido

---

<sup>4</sup> Estas ideas de Green aparecen en el texto de Jean Allouch “Actualidad en el 2001 de *Erótica del duelo*”, *Litoral*, No. 34, julio de 2004, p. 17.

<sup>5</sup> El texto canónico de Freud es “Duelo y melancolía” [1917], *Obras Completas*, Tomo XIV, Buenos Aires: Amorrortu, 1979, 235-255. Según Allouch, curiosamente, este ensayo, que es un estudio sobre la melancolía, ha sido leído insistentemente por los seguidores de Freud como la versión freudiana del duelo.

(arrancado por la muerte) es sustituible no se sostiene, pues precisamente el objeto del duelo importa al deudo por carecer de sustituto.

Según Allouch, “[l]a idea que preside esta concepción del duelo es claramente la de la *restitutio ad integrum*; reconocemos ahí la curación médica ideal” (1996: 70-71). Es decir que, en ese texto, Freud no habría utilizado el método psicoanalítico sino que se habría conformado con asumir acriticamente una versión médica del duelo. Parece, nos dice Allouch, que el autor de *Duelo y melancolía* no hubiera escrito el libro sobre el chiste,<sup>6</sup> pues en este segundo ensayo, el fundador del psicoanálisis teoriza precisamente la importancia del público, que funciona como un tercero, en el chiste. Por el contrario, en el texto sobre el duelo, se trata de una relación dual entre el muerto y su deudo en el cual la fórmula “trabajo del duelo” (que solo aparece una vez en el escrito de Freud) se ha convertido, gracias a lecturas posteriores, en un mandato superyoico. Desde la publicación de *Duelo y melancolía* el duelo, nos dice Allouch, es equiparado a un trabajo. Esto implica la postulación de una normativa para el trabajo del duelo, por ejemplo la idea de etapas que se deben superar y que serían similares para todas las personas que están en duelo. Como toda normativa, esta propuesta deja por fuera o considera “anormales” otras formas de lidiar con una pérdida.

A partir de los estudios de Philippe Ariès (1977) que ponen en evidencia los efectos devastadores de la ausencia de ritos de duelo en el Occidente actual y que el historiador ha llamado muerte salvaje (*mort ensauvagée*), Allouch propone el término de “muerte seca”. Se trata de una verdadera transformación en el tratamiento dado a los muertos y sobre todo de la eliminación paulatina de los ritos que acompañan al enlutado, nos dice. La muerte de alguien ya no modifica el espacio y el tiempo del grupo social. Esta exclusión de la muerte en el plano colectivo, sobre la cual se impone un velo de pudor, implica la erradicación de la muerte como acontecimiento. Esto hace que

---

<sup>6</sup> Allouch hace referencia al texto de Sigmund Freud “El chiste y su relación con lo inconsciente” [1905], *Obras Completas*, Tomo VIII, Buenos Aires: Amorrortu, 1979.

el enlutado viva el duelo en una relación dual con su muerto, sin la intervención de un tercero que lo ayude a sobrellevar la experiencia.

La novela *My Brother* encarna y pone en evidencia esta transformación histórica, ya que la narradora experimenta su duelo en una situación de extrema soledad, según el patrón de la sociedad postindustrializada que admira y en la cual vive. La distancia ideológica y afectiva que la separa de su familia y de su país natal le impiden cualquier posibilidad de compartir el dolor con la comunidad de habitantes de Antigua, que es descrita peyorativamente a lo largo de toda la novela. La narradora llega incluso a burlarse de los ritos funerarios que le parecen atrasados o primitivos. Su insistencia en autopercebirse como un individuo separado que no pertenece a ese país odiado ni a una familia disfuncional detestada, la convierten en una extraña incluso en el funeral de su hermano:

Y, sin embargo, cuando el pastor pronunció su sermón, en el que hablaba de que todos nosotros volveríamos a reunirnos en el futuro, no me gustó en absoluto, sentía deseos de decirle que no quería volver a ver a esas personas con las que había compartido tantas cosas –un útero, en el caso de mi hermano, la sangre y la respiración en el caso de mi madre–, no quería estar otra vez con ninguna de aquellas personas en ningún otro mundo. Ya había tenido bastante de ellas en éste; lo significan todo para mí y a la vez no significan nada, y aun así, no sé lo que quiero decir cuando digo eso (Kincaid 2009: 160).

A pesar de la dureza de este fragmento, la narradora es fiel al principio de ambigüedad que caracteriza su escritura y termina el párrafo minando la certeza de su odio y su deseo de distanciarse de los miembros de su familia que “significan todo y nada para ella”, a tal punto que declara no saber lo que quiere decir. Esta ambigüedad respecto al lazo que la une/desune con su familia y su lugar de origen se expresa en la elección del pseudónimo que ha elegido para firmar sus escritos. Como propone Larissa Pérez: “Podría haberse llamado a sí misma Vermont, pero no lo hace. Quiere romper con su pasado y protegerse de acusaciones –sus historias son demasiado autobiográficas–, pero quiere atarse a un territorio. Elige J-A-M-A-I-C-A. Isla. Caribe” (2014: 104).



## **Devon, un duelo por quien no ha vivido**

Otra de las ideas fuertes del ensayo de Allouch refiere a que en esta transformación histórica del duelo, el paradigma moderno es el duelo por el hijo: “Un hijo que acaba de morir era ciertamente un ser viviente, pero también una promesa. [...] se trata de un duelo “por-lo-que-no-ocurrió” pero también de un duelo “de-no-se-sabe-qué” (1996: 343).

El SIDA en este sentido sería ejemplar ya que produjo a gran escala un desequilibrio en la continuidad de las generaciones: muchos padres y madres tuvieron que pasar por la horrible experiencia de enterrar a sus hijos, experiencia vivida como antinatural. Además, en la escritura realizada por enfermos de SIDA, se encuentra con frecuencia la sensación del envejecimiento prematuro y de vidas que no habrían podido realizarse, que constituirían un proyecto inconcluso, cortado por la mitad. Como le comenta el Dr. Ramsey a la narradora de *My Brother*, “con una única excepción, no había visto nunca a nadie mayor de 32 años que padeciera sida” (2009: 30-31).

Nótese además que tanto en *My Brother* como en *El desbarrancadero* se trata del duelo por un hermano menor, que en ciertos momentos de la vida de quien narra la novela, ha ocupado el lugar de un hijo. La narradora de *My Brother* insiste en criticar a su propia madre por haberla dejado a cargo de su pequeño hermano cuando ella era apenas una niña. A pesar de lo anterior, Jamaica comenta que se siente responsable y fuertemente atada a las necesidades de su familia como si no fuera capaz de desprenderse del mandato materno de hacerse cargo de Devon. De hecho será ella quien proporcionará el AZT, medicación que prolongará la vida de su hermano, y quien pagará los gastos del entierro y el féretro.

La novela de Kincaid pone en palabras esta imposibilidad del duelo: no se puede perder a quien no ha vivido, a quien no dejará huellas de su paso por la vida. Por esto la narradora se lamenta cuando se entera de que su madre ha eliminado el árbol de limón que su hermano había plantado en el patio, la única herencia que Devon habría podido dejar:

Aquel limonero habría sido una de las cosas de la vida de mi hermano que permanecería. No nos quedaría nada de él; ningún trabajo; ningún hijo; ningún amor que hubiera sentido por otra persona (2009: 13).

El horticultor que había en mi hermano nunca llegaría a ser, y todas las demás cosas que podría haber sido en su vida habían muerto; pero dentro de su cuerpo vivía una forma de muerte, cada vez más floreciente, con una voracidad que nada parecía capaz de saciar y detener (2009: 18).

La narradora insiste además en indicar que debido a la distancia que los ha separado durante años, no conoce a su propio hermano y, lo que es aún más terrible, él mismo no se conoce, no sabe quién es. ¿Cómo se podría hacer un duelo de-no-se-sabe-quién?

## **El duelo en pasado continuo**

El pasado continuo o pasado progresivo es un tiempo verbal utilizado en inglés para, entre otras cosas, indicar acciones que ocurrieron en el pasado pero que podrían no haber terminado. Se forma a partir del verbo ser/estar (*to be*) y el gerundio y se utiliza para representar en algunos casos una acción incesante que carece de pausas o de cortes. Desde la primera línea de la novela, llama la atención la utilización de esta forma verbal por parte de la narradora para presentar a su hermano:

When I saw my brother again after a long while, he was lying in a bed in the Holberton Hospital, in the Gweneth O'Reilly ward, and he was said to be dying of AIDS (1998: 3).<sup>7</sup>

Cuando volví a ver a mi hermano, al cabo de mucho tiempo, el yacía en una cama del Holberton Hospital, en el pabellón Gweneth O'Reilly y, según habían dicho, se estaba muriendo de sida (2009: 5).

---

<sup>7</sup> En esta sección del ensayo cito la versión original en inglés además de su traducción al castellano, para aquellos casos en que las formas idiomáticas se vuelven intraducibles. Aquí, la utilización del pasado continuo en inglés puede pasar inadvertida en la traducción.

Este tiempo verbal será predominante a lo largo de toda la novela, lo que resulta sumamente significativo. De hecho, se trata de una forma certera de captar, desde la estructura misma de la lengua, un estado de ansiedad indescriptible que se juega en un espacio/tiempo paradójico en el cual Devon está simultáneamente vivo y muerto, muerto en vida. Como se dice en lenguaje coloquial, entre la vida y la muerte.

En el *Seminario 7 La ética del psicoanálisis*, Jacques Lacan hace una observación precisa sobre los héroes de Sófocles que según él serían “llevados a un extremo, que la soledad definida en relación al prójimo está lejos de agotar. Se trata de otra cosa –son personajes situados de entrada en una zona límite, entre la vida y la muerte” (1988: 327)–.<sup>8</sup> Este rasgo que Lacan resalta como característico de los héroes trágicos de Sófocles (con excepción de Edipo) lo lleva a proponer que se encuentran en un espacio “entre-dos-muertes”, concepto sobre el cual volveré más adelante. Lo que ahora me interesa destacar es cómo el recurso al pasado continuo utilizado por Kincaid le permite a la narradora colocar a Devon en el campo que, según Lacan, sería el de la tragedia:

Looking up at the roof then, rotting in that drying out way, did not suggest anything to me, certainly not that the present occupant of the house, my brother, might one day come to resemble the process of the decaying house, evaporating slowly, drying out slowly, dying and living, and in living looking as if he had died a very long time ago, a mummy preserved by some process lost in antiquity that can only be guessed at by an archaeologist (1998: 113).

Observar aquel techo que se estaba pudriendo, que se estaba secando de aquella forma, no me sugirió nada entonces, ciertamente no me sugirió la idea de que el ocupante de la casa, mi hermano, pudiera algún día llegar a guardar algún parecido con el proceso de decadencia de la casa, evaporándose lentamente, secándose lentamente, muriendo

---

<sup>8</sup> Debido a la multiplicidad de versiones y traducciones de los seminarios de Jacques Lacan, se indica, de aquí en adelante, además del número de página del texto que he utilizado aquí, la fecha de la sesión a la cual pertenece la cita, de tal modo que el lector pueda rastrearla con facilidad (Sesión del 6 de junio de 1960).

y viviendo al mismo tiempo, y viviendo de forma que parecía llevar muerto mucho tiempo, una momia preservada por algún procedimiento perdido en la Antigüedad que sólo podían explicarse los arqueólogos (2009: 94).

Otro texto que ilumina la paradójica situación de Devon es una breve novela de Maurice Blanchot, publicada por primera vez en francés en 1947 y traducida al castellano como *La sentencia de muerte*. Este relato, dividido en dos partes, cuenta en la primera el caso de una mujer diagnosticada con un cáncer terminal que, contra todo pronóstico, se obstina en seguir viviendo. En la segunda parte, es el propio narrador quien ha sido desahuciado a tal punto que su médico le dice: “Teniendo en cuenta que usted debería estar muerto desde hace dos años, lo que le queda de vida tómese lo como un regalo” (Blanchot 2002: 11). Para Blanchot, el diagnóstico médico juega el papel de una sentencia de muerte, pues aunque la conciencia de la propia muerte nos caracteriza como especie, en este caso el pronóstico determina un plazo fijo.

En la novela de Kincaid se ofrece un ejemplo descarnado de esta insensibilidad por parte del sistema de salud, cuando su hermano cumple con el ritual de ser pesado en el hospital. La pérdida de peso es un signo temido y contundente del avance del SIDA en el cuerpo del enfermo:

La báscula registró en mi hermano un aumento de peso de medio kilo respecto de la semana anterior. [...] Yo había contribuido de alguna manera a que ganara ese medio kilo, y sabía lo que eso significaba; significaba que estaba mejorando, o por lo menos que estaba mejor que antes de que yo fuera a verle, cuando cada vez que se subía a la báscula, ésta registraba una pérdida de peso. La enfermera que anotó el dato en su gráfico, una religiosa, una Hermana, una clase de enfermeras que sigue existiendo sólo en los lugares en los que persiste la influencia británica, con su apego a mantener las diferencias de estatus, hizo una mueca de fastidio con las comisuras de los labios mientras escribía. [...] Se suponía que debía morir; nadie infectado de VIH y tan enfermo como estaba él entonces había salido nunca del Holberton Hospital vivo (2009: 40-41).

## La “función de lo bello” y el “entre-dos-muertes”

Uno de los rasgos que llama la atención del lector, al enfrentarse a las novelas autobiográficas escritas por enfermos de SIDA, es la emergencia de la potencia conmovedora de lo bello como medio para describir y contar una realidad atroz. Se pueden citar como ejemplos de esta paradoja las novelas antes mencionadas *Pájaros de la playa* de Severo Sarduy, *Al amigo que no me salvó la vida* (1990) y *El protocolo compasivo* (1991) de Hervé Guibert,<sup>9</sup> todos textos de una belleza formal abrumadora, o *La línea de la belleza* (2004) del británico Alan Hollinghurst, en la cual la belleza programa la lectura desde el título. Es como si la belleza jugara necesariamente un papel determinante cuando se intenta dar cuenta de la experiencia de la enfermedad y la muerte.

En *La ética del psicoanálisis*, Lacan señala que Freud fue de una singular prudencia respecto del tema de la creación de lo bello:

La definición que da de la sublimación en juego en la obra de arte, en la creación del artista, sólo nos muestra su contrapartida, diría el retorno de los efectos de lo que sucede a nivel de sublimación de la pulsión, cuando el resultado, la obra del creador de lo bello, entra en el campo de los bienes, a saber, cuando se ha vuelto mercancía. [...] el resumen que da Freud de la carrera del artista es casi grotesco –el artista, dice, da una forma bella al deseo interdicto, para que cada uno, comprándole su pequeño producto de arte, recompense y sancione su audacia. Este es realmente un modo de cortocircuitar el problema (1988: 286).<sup>10</sup>

A continuación de esta crítica, Lacan indica que Freud era conciente de los límites en que quedaba confinado el problema, al dejar por fuera del alcance de la experiencia psicoanalítica el tema de la creación de la belleza, problema que Lacan intenta reintroducir en el campo analítico al señalar que hay una relación singular y ambigua de lo bello con el deseo.

<sup>9</sup> Para un estudio del tema de la belleza en la literatura de Hervé Guibert ver, de mi autoría, “Sobre la belleza. De Oscar Wilde a Hervé Guibert”, *Me cayó el veinte. Revista de psicoanálisis*, 31 (2005): 117-126.

<sup>10</sup> Sesión del 18 de mayo de 1960.

Unas cuantas páginas más adelante, Lacan dedica cuatro sesiones de su seminario a una tragedia de Sófocles, *Antígona*. La pieza relata la historia de una muchacha que decide desobedecer las órdenes del tirano Creonte, quien había negado sepultura a su hermano Polinices por considerarlo un traidor. La heroína Antígona se enfrenta a la Polis y lo entierra. En su lamento expresa claramente que, muertos sus padres, su hermano es insustituible. El castigo que le impone Creonte es ser enterrada viva, bajar al Hades sin estar muerta. Lacan se detiene sobre este hecho:

El tercio central de la pieza está constituido por la apofanía detallada que se nos brinda acerca de qué significa la posición, la suerte de una vida que se confundirá con la muerte segura, muerte vivida de manera anticipada, muerte insinuándose en el dominio de la vida, vida insinuándose en la muerte (1988: 299).<sup>11</sup>

A Lacan no se le escapa el hecho de que “la luminosidad de la belleza” coincide con un momento preciso de la tragedia en el cual la heroína da el paso, camina hacia su destino, franquea el límite que separa a los vivos de los muertos. “El lado conmovedor de la belleza hace vacilar todo juicio crítico, detiene el análisis, y sumerge las diferentes formas en juego en cierta confusión o más bien en una ceguera esencial”. Por esta razón, “el efecto de belleza es un efecto de engeguamiento, lo que pasa más allá no puede ser mirado” (1998: 337).<sup>12</sup>

La belleza engeguece y muestra (ilustra, dice Lacan) a la pulsión de muerte, que podría ser definida como esa manifestación anticipada de la muerte que se encuentra en todo ser humano viviente. Lo bello es concebido entonces como una barrera, un límite de la muerte.

Siglos después de Antígona, otra hermana escribe su duelo para tratar de salvarse. La escritura y la publicación de su novela le permiten desprenderse de su hermano, perderlo para así no tener que bajar a la tumba como la heroína griega y vivir/morir en el Hades junto al cadáver. Con la publicación de *My*

---

<sup>11</sup> Sesión del 25 de mayo de 1960.

<sup>12</sup> Sesión del 6 de junio de 1960.

*Brother* Jamaica Kincaid crea un público que le permite escapar de la relación dual con su muerto y poner a circular su dolor de una bella manera, trasladar el sufrimiento al campo de la estética. La belleza funciona como un límite ante el agujero creado por la muerte de un ser querido en quien está de duelo.

Como escribe Jean Allouch a propósito de la novela *El anular* de Yoko Ogawa: “el logro literario no es más que una modalidad del fracaso de un duelo” (2004: 26). En este sentido, es posible pensar *My Brother* también como una nueva forma del fracaso del duelo.

## Bibliografía

- Allouch, Jean (2004). “Actualidad en el 2001 de *Erótica del duelo*”, trad. Silvio Mattoni, *Litoral*, 34: 13-26.
- (1996) [1995]. *Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*, trad. Silvio Mattoni, Córdoba: Edelp.
- Arenas, Reinaldo (1992). *Antes que anochezca: autobiografía*, Barcelona: Tusquets.
- Ariès, Phillippe (1977). *L'homme devant la mort*, Paris: Seuil.
- Bersani, Leo (1999). ¿El recto es una tumba?, Córdoba: Edelp.
- Blanchot, Maurice (2002) [1948]. *La sentencia de muerte*, trad. de Manuel Arranz, Valencia: Editorial Pre-textos.
- Freud, Sigmund (1984) [1917]. “Duelo y melancolía”, *Obras Completas*, trad. de José Luis Etcheverry, Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1979) [1905]. “El chiste y su relación con lo inconsciente”, *Obras Completas*, trad. de José Luis Etcheverry, Tomo VIII. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1984) [1920]. “Más allá del principio de placer”, *Obras Completas*, trad. de José Luis Etcheverry, Tomo XVIII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Giordano, Alberto (2005). “La consigna de los solitarios. Escritura y sobrevivencia en *Un año sin amor. Diario del SIDA* de Pablo Pérez”, *Iberoamericana*, 19: 41-49.
- Guibert, Hervé (1991). *Le protocole compassionnel*, Paris: Gallimard.

- (1990). *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris: Gallimard.
- Hollinghurst, Alan (2004). *The Line of Beauty*, London: Picador.
- Kincaid, Jamaica (1998). *My Brother*, New York: Farrar, Strauss and Giroux.
- (2009). *Mi hermano*, trad. de Alejandro Pérez Viza, Santiago: LOM.
- Lacan, Jacques (1988) [1986]. *Seminario, libro 7, "La ética del psicoanálisis"*, trad. de Diana Rabinovich, Buenos Aires: Paidós.
- Meruane, Lina (2012). *Viajes virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Flores, Larissa (2014). "Jamaica Kincaid y la diáspora antillana: mujeres, islas y jaulas", *Relaciones Internacionales*. No. 25, 103-121.
- Pérez, Pablo (1998). *Un año sin amor. Diario del SIDA*, Buenos Aires: Perfil.
- Poe, Karen (2015). "Sobre la belleza. De Oscar Wilde a Hervé Guibert", *Me cayó el veinte. Revista de psicoanálisis*, 31: 117-126.
- Sarduy, Severo (1999) [1993]. "Pájaros de la playa", *Obra Completa*, Tomo I. Madrid: ALLCA XX.
- Stecher, Lucía (2011). "Diáspora, duelo y memoria en *Mi hermano* de Jamaica Kincaid", *Revista Chilena de Literatura*, 78: 185-203.
- Vaggione, Alicia (2014). *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*, Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.
- Vallejo, Fernando (2001). *El desbarrancadero*, México: Alfaguara.



**El lenguaje de la mirada caribeña:  
poesía y paisaje**



# **Descolonización, transversalidad y pasaje percusivo del Caribe en el pensamiento de Edward Kamau Brathwaite**

*Claudia Caisso*

## **Introducción**

La irrupción de la literatura anglocaribeña es valorada en ensayos de Edward Baugh (2006) y Silvio Torres Saillant (2013: 93) por las marcas de un pacto irreductible con lo real. Entre varias líneas de fuerza que alientan la argumentación de aquellos diestros lectores, se destacan el reconocimiento de la puja por la unidad cultural, la proyección de dilemas constitutivos más allá del Caribe anglófono y el proceso de autodescubrimiento de la potencialidad del área. Tales aspectos diseñan el escenario de lectura de las búsquedas y los hallazgos de un grupo de creadores que a la manera de un diamante conforman, entre otros, George Lamming, Edward Kamau Brathwaite, Derek Walcott y Wilson Harris, en la serie de los llamados “autores mayores” (Saillant 2013: 131). La figura ayuda a ceñir la dimensión multifacética que la literatura expone en términos de capacidad sostenida para construir un relato diferente respecto de la historiografía y la literatura inglesas por medio del cual se subvierte el eurocentrismo (Baugh 2012). Según Saillant, esa fuerza transformadora late a la par del renacimiento que después de la Revolución cubana (1959) y la disolución de la “Federación de las Indias Occidentales” cobró impulso en los sesenta y setenta, en simultaneidad con movimientos emancipatorios que convirtieron a varios países de la región en estados “independientes” de las metrópolis. Recordemos que los territorios angloantillanos, antes de emanciparse, estuvieron formal y jurídicamente unidos bajo una única estructura político estatal que agrupaba a diez territorios coloniales británicos del Caribe insular tales como Antigua y Barbuda, Barbados, Dominica, Granada, Jamaica, Montserrat, San Cristóbal, Nevis y Anguila, Santa Lucía, San Vicente, las Granadinas y Trinidad y Tobago. La “Federación

de las Indias Occidentales” se formó en 1958 y fue disuelta en 1962 después de que Jamaica votara a favor de la secesión en un referendo nacional que tuvo lugar en setiembre de 1961. Al respecto, el jamaicano Norman Girvan escribe:

Para los anglófonos, la transición terminológica se acompañó de la transición organizativa: la fallida West Indies Federation, impulsada en la década de 1950, fue remplazada por la Asociación de Comercio del Caribe (CARIFTA), de la década de 1960 [...]. *Los anglófonos todavía muestran cierta incomodidad ante la definición ampliada de la región: ellos resguardan celosamente su identidad “West Indian” y parecen temer una dominación por parte de las populosas urbes hispanas* (2012: 25, énfasis mío).

Como si se tratara de una pieza compuesta por varios lados que remiten a la diversidad de prácticas culturales que constituyen una innegable riqueza, la literatura es, contra aquel telón de fondo, uno de los sitios donde se cuestionará el encapsulamiento destacado por Girvan, la estratificación social heredada de la colonia, así como también la fragmentación impuesta en el área. El diamante permite pensar en una joya, en joyas: la isla hasta el curvado archipiélago que “luce con deleite sobre el agua” cuando la gentileza de la mirada da a ver unas “mariposas/ cómo suben más/ y más antes que el esfuerzo/ reseque la esperanza/ y caigan entre las moscas” según afirmará Brathwaite en “Islands” (2011: 29),<sup>1</sup> poema originalmente incluido en *The Arrivants. A New World Trilogy* (1973). También permite imaginar el espesor de una piedra con aristas y puntas, apreciable por su calidad para funcionar como herramienta de corte y pulido, con una cara que muestra una “red” cuyo asiento es un cuerpo cónico prolongándose hacia abajo. En tal sentido, podría alegorizar la escena que habitaron varios artistas comprometidos, a

<sup>1</sup> El poema “Islands” de Kamau Brathwaite dice: “Al mirar un mapa/ de las islas, ves/ rocas, históricos/ fraudes, cas-/cos pútridos, ruedas/ de cañón, tugurios/ de sol: si nos odias. *Joyas,/ si hay deleite/ en tus ojos./ Luce/ la luz en el agua,/ astuto el/ coral la mantiene azul*” (2011: 29, énfasis mío). En inglés: “So looking through a map/ of the islands, you see/ rocks, history’s hot/ lies, rot-/ ting hulls, cannon/ wheels, the sun’s/ slums: if you hate/ us. *Jewels,/ if there is delight/ in your eyes./ The light/ shimmers on water,/ the cunning/ coral keeps it/ blue*” (2011: 28).

lo largo de décadas, en programas culturales que interpelaron profundamente el lugar de la literatura occidental y la supuesta superioridad de la cultura europea, produciendo intervenciones que constituyen genuinas inmersiones y reescrituras del pasado, puesto que impulsaron una respuesta intercultural colectiva, cuyos efectos son los de voces que se transforman y contaminan como cuando un prisma disemina sus efectos sobre otro prisma, refracta o rechaza la “luz”. Si aceptamos, además, que la luz admite ser leída como metáfora de la razón occidental, según afirman tanto Eduardo Grüner en *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución* como Alejo Carpentier en *El siglo de las luces*, entre otros. Ya que en la novela del cubano aparecen incisivas preguntas acerca de las contradicciones que abre la revolución francesa en contrapunto con los ideales de la revolución en el Caribe. Mientras las luces son concebidas como emblema de la riesgosa religión de la razón impulsada en el siglo XVIII por la Ilustración europea que hizo de la “transparencia ideal” un valor omnímodo y coercitivo (Glissant 2008: 318), algunos de los textos de los “escritores mayores” del Caribe anglófono, como es el caso de Derek Walcott, trabajan a veces con la lente del crepúsculo, con los matices, podría decirse, de una luz que ilumina al Caribe entre sombras. Se trata de la marca fecunda de lo que allí puede ser revelado en términos de zona destituyente del poder imperial y que construye una de las vigorosas matrices de escritura del poeta y dramaturgo santaluciano, cuyo obrar invoca en *Omeros* (1990) la caída de los dioses (Walcott 2000: 13).

Tales posiciones descentran la racionalidad eurocentrada que en la llamada modernidad de “larga duración” ha afirmado la uniformidad de una globalidad sin afuera imponiendo a sangre y fuego modelos homogeneizadores de raza, lengua, género y clase social (Wallerstein, Dussel, Mignolo). En esa “globalidad sin afuera”, el prestigio alcanzado por la cultura europea frente a otras culturas tan sofisticadas como aquella (por ejemplo: la egipcia, la china y la azteca) creció a expensas de la internacionalidad que la conquista de América le concedió a Europa (Quijano). Contra el telón de fondo de fuerzas descolonizadoras que impulsan la producción de un discurso caribeño y un

pensamiento que crea su morada en el contrapunto fecundo entre “*Word*” (palabra) y “*World*” (mundo), es posible caracterizar a la literatura anglocaribeña como íntegra (Torres Saillant 2013: 43), ya que en la perspectiva del crítico dominicano, esa literatura construye un mundo visionario, esto es: un “cosmos” que se compone con “imaginarios sublimantes” (Glissant 2005: 282). Representaciones de sí con que cuentan las poblaciones y con las que trabajan los escritores cuando exploran formas de traducir la materialidad de una realidad local eminentemente heteróclita, por medio de las cuales se dislocan políticas monolingües y paradigmas que, por hegemónicos, han sido naturalizados como universales (Césaire 2006: 40).

En *Caribbean Poetics. Towards an Aesthetic of West Indian Literature*, después de considerar la escasa atención que Antonio Benítez Rojo le destinara en *La isla que se repite* (1989) al pensamiento caribeño, Torres Saillant afirma la importancia de asentar la unidad regional en la visión interior que, en palabras del autor, es la mejor respuesta a la fragmentación (2013: 40). Tal capacidad de cohesión de las literaturas del Caribe frente a las literaturas de otras latitudes es reconocida a propósito de la fluida interacción que, según el autor, tiene lugar entre las lenguas imperiales y las lenguas vernáculas de diferentes sectores lingüísticos. Así, en el primer momento del libro de Torres Saillant que lleva por título “Hacia una visión nativa de la integridad” (“*Toward a Native Vision of Wholeness*”), la literatura anglocaribeña es percibida como una totalidad. La fórmula, nos parece, esencialmente señala la dimensión orgánica que es necesario reconocer en el proceso de afirmación local que el guyanés Wilson Harris, el santaluciano Derek Walcott y los barbadenses Kamau Brathwaite y George Lamming han desplegado entre sí. Hace señas sobre las polémicas internas ocultas y los debates en medios periodísticos y revistas literarias sobre formas de leer las figuras de Calibán y Próspero (“diálogo” emblemático de la colonialidad) y sobre las distintas vías con las que concibieron la dimensión transformadora del *créole* y los alcances de su inclusión en la escritura de ficción. También realza la mirada sobre los modos de articular genealogías culturales y procesos de nativización y mixturación de los mitos eu-

ropeos con los mitos originarios locales. Los intercambios que tuvieron lugar entre los escritores anglocaribeños posibilitaron la materialización de fecundas diferencias: a veces para afirmar la necesidad de transformar los legados de la cultura europea –como ocurre en Harris y Walcott– y desplazar la autoridad de la historiografía victoriana con la creación de territorios míticos de inusitada complejidad, cuestión que implicó la fabricación de un vasto laboratorio a favor de la indigenización para salir de la mirada racista del Otro. Otras veces, el camino de autorreconocimiento enfatizó la necesidad de enfrentar abiertamente a la razón eurocentrada a propósito de la revalorización y revitalización del lugar de Calibán, como ocurre en momentos de la obra de Kamau Brathwaite y Lamming.

Sin embargo, más allá de las diferencias, o precisamente por ellas, todos estos autores comparten la creencia de que una cultura es tal porque no se deriva pasivamente de otra, como lo patentizan sus obras cada vez que exponen un campo de reminiscencias donde se escenifican las disimetrías culturales. Fenómenos que en ocasiones han llevado a afirmar el quehacer del “*writing home*” o la inscripción del Caribe como morada, en una operación contigua a la del movimiento de respuesta al imperio británico, conocido como el “*empire writing back*” (Burnett 2001: 14). Puesto que se trata de autores que no le han dado la espalda a la dimensión traumática del pasado sobreterminada por el genocidio impuesto por la conquista europea. Por el contrario, ellos han construido una mirada sobre la modernidad con la inscripción de los efectos de la trata que fueron continuados en el siglo XIX con las migraciones de hindúes contratados para relevar a las poblaciones de origen africano, en tiempos en los que, abolida la esclavitud, la anulación legal del mercado de sujetos esclavizados no terminó definitivamente con la “plantación” como sistema básico de acumulación capitalista.<sup>2</sup> La construcción del Caribe como morada permitió que la escritura de ficción pudiera crear diferentes filosofías y alegorías de la Historia, y que pudiera también desplegar el espacio de una vasta memoria crítica. Todas ellas constituyeron herramientas

---

<sup>2</sup> Recordemos que la esclavitud es abolida en el Caribe anglófono en 1838, diez años antes que en el Caribe francófono (Glissant 2005).

mediante las cuales paulatinamente se buscó transformar el aislamiento y la separación del Caribe anglófono respecto del resto del Caribe (que Inglaterra en particular impusiera), tal como señala Norman Girvan en el párrafo citado, y como también enfatizará Kamau Brathwaite en “El lenguaje-nación y la poética del acriollamiento”, la espléndida conversación que el barbadense sostuvo con Édouard Glissant en 1991 (Phaf 2008: 322).

La escena de irrupción de los llamados “autores mayores” es compleja y no es nuestro objetivo describir aquí pormenorizadamente cada propuesta. Refiriéndose a la mencionada serie de escritores y también al trinitense Vidia Naipaul, Kamau Brathwaite señaló, en la entrevista que le hiciera Florencia Bonfiglio para el valioso volumen *La unidad submarina. Ensayos caribeños*, que “en el Caribe anglófono *están todos juntos*” (2010: 198, énfasis mío). Nos parece que la amabilidad de la afirmación requiere ser vinculada con la conciencia de pertenencia a una “pequeña cultura” que asume Kamau, en el sentido en que había propuesto la cuestión Sylvia Wynter, la ensayista jamaicana admirada por Brathwaite. Se trata de la afirmación de una cultura no genocida, no hegemónica, marginal, que requiere del trabajo a contrapelo de la fragmentación para custodiar el destino territorial, la coexistencia y el porvenir cultural. Además, la evocación que hace Brathwaite a propósito del binomio Walcott/Naipaul permite recordar la discusión abierta por el poeta santaluciano en el ensayo “El Caribe: ¿cultura o imitación?” (1974), cuando para negar la caracterización racista que diez años antes había trazado Naipaul en *The Middle Passage* (1962) –sus crónicas de viaje escritas a pedido de Eric Williams sobre Trinidad, la Guyana británica, Surinam, Martinica y Jamaica–, Walcott realizaba la dimensión utópica, en tanto creativa, del Caribe. Las diferentes valoraciones respecto de la cultura caribeña expuestas por Walcott y Naipaul abren una línea divisoria profunda que Brathwaite evita destacar en la entrevista, mientras disipa otras oposiciones, como la del antagonismo “amargo” que a él mismo le tocó sobrellevar con Walcott.<sup>3</sup> Según afirma el poeta, esas oposiciones

---

<sup>3</sup> Sobre al antagonismo entre Brathwaite y Walcott abierto por Edward Lucie-Smith, véase también Patricia Ismond “Walcott vs. Brathwaite” en: Robert Hamner, *Critical Perspectives on Derek Walcott*, Washington: Three Continents Press, 1993: 220-236.



fueron creadas estratégicamente por la crítica (Brathwaite 2010: 197-198), a la que concibe en varios lugares como un quehacer excesivamente interesado que muchas veces solo responde al “establishment”. En un fragmento luminoso en el que Brathwaite describe con humilde sencillez la irrupción de la literatura anglófona en el Caribe, después de recordar el desprecio con que algunos críticos se han referido a su trabajo poético titulado “X/ Self” (1987), destaca:

Y así surgen algunos críticos (no del Establishment) que se preguntan cómo puede existir la discrepancia en *tiempo/ lugar/ honor* entre Walcott (por mucho tiempo a lo largo de mi carrera hubo un debate ‘Walcott vs. Brathwaite’ bastante enérgico y amargo). Naipaul, Lamming, Harris –vistos como *esa generación del Caribe anglófono que colocó a la literatura anglocaribeña ‘en el mapa’*; y ahora cada tanto encontramos quien distingue Brathwaite/ Glissant [...] la percepción de la presencia/ el futuro de mi obra dentro de la mente catalogadora del Establishment occidental, para la cual *los orígenes en apariencia pequeños* pero sin duda pertinaces (‘tallowah’ en jamaicano) importan. (...) *Estamos todos juntos* en este sentido, ya que compartimos los mismos pecados la misma pena el mismo sol el mismo mar el mismo *brillo esperanzado*... (2010: 197-198, énfasis mío).<sup>4</sup>

Kamau sugiere que el ‘brillo esperanzado’ nace de la autenticidad de una literatura que no renuncia a producir humanismo crítico, atento a la provisión curativa que abre el arte (“*healing art*”). Esperanzado, entonces, en el porvenir, por cuanto el arte es para los pueblos caribeños un medio para no permanecer esclavos del pasado, ni alienados por el racismo de las culturas del “primer mundo” y de los caribeños que reproducen los gestos de aquellas. Es posible señalar, por lo tanto, que la llamada serie de “autores mayores” ha generado un pensamiento local nuevo. En esa dirección, interroga a los lectores de Brathwaite la transversalidad político-cultural que el barbadense revela, pues lleva a recordar momentos en la búsqueda que el escritor sos-

<sup>4</sup> Se trata de un diálogo por e-mail, según señala la entrevistadora, y en la tipografía se incluyen signos que ex profeso perturban la ortografía “correcta” trasvasando las marcas que están en el mensaje que K. B. escribió en inglés. Así, en lugar de “que” se lee “q”, “porque” es “xq”; y en vez de “más” aparece el signo de suma +, etc.

tuvo para proponer una palabra caribeña verdadera. Una forma de habitar el habla antillana con otros acentos, modulaciones fonéticas y rupturas sintácticas, en relación con el inglés británico y americano, con profunda sensibilidad para destituir el lugar de Próspero, Maestro y Amo, y cuestionar al capitalismo hasta situar al Caribe como un pasaje percusivo, es decir, una espacialidad opuesta, reminiscente, sincrética y sonora. Por lo cual el derecho a decir se despoja de la espera de éxito o rédito y nace insistentemente como una respuesta reactiva ante las políticas genocidas con las que se anuda el sentido del progreso occidental, cada vez que reconoce la promesa que nace con el trabajo para transformar la experiencia de la catástrofe en umbral del génesis (Phaf 2008: 314). En la ya mencionada conversación con Glissant, Brathwaite ancla su ansiedad por escribir poesía en el intento por traducir mejor las vivencias locales que jamás ha podido nombrar la literatura británica que los caribeños están obligados a leer y memorizar (Phaf 2008: 314). Es en función de lo expuesto que atendemos a la búsqueda de producción de archivo y la oposición al eurocentrismo desplegados en “Historia de la voz” (1976-1984) y en el intercambio de Brathwaite con Glissant, “El lenguaje-nación y la poética del acriollamiento” (1991).

### **Caribe de pasajes percusivos e historia de la voz**

En “Historia de la voz”, texto que Brathwaite leyó en el Carifesta realizado en Kingston, Jamaica, en 1976 y que continuó ampliando hasta su publicación en 1984, el poeta barbadense traza un mapa de los cruces entre oralidad y escritura para afirmar la insospechada maleabilidad con la que cuenta el “lenguaje nación”. Se trata de un nombre sincrético que alude a las lenguas históricamente sumergidas, cuyo reconocimiento busca superar los efectos despectivos, en tanto racistas, de ciertas designaciones generales que lo consideran un “mal inglés” (2010: 126), “dialecto” en el sentido de “sub-lengua” o *patois*. El “lenguaje nación” directamente implica la lengua hablada por los esclavos y trabajadores con clara referencia al África. Al tiempo

que impugna el monolingüismo y la supuesta pureza de las lenguas (y la creencia ilusoria de una pureza racial), invita a imaginar una territorialidad cultural que no coincide con la superficie espacial de cada isla ni con la anexión de sus extensiones, tampoco con el Gran Caribe al que suele entenderse como una *suma* que integraría el archipiélago con la cuenca continental que lo rodea (Girvan). Luego de referirse a las consideraciones de Dennis Brutus en Carifesta 1976 sobre las interacciones existentes entre lengua y cultura y lengua y estructura en Sudáfrica, Kamau Brathwaite dice:

Nosotros en el Caribe tenemos un tipo de pluralidad similar: tenemos el inglés, que es la lengua impuesta en gran parte del archipiélago. Es una lengua imperial, como lo son el francés, el holandés y el español. También tenemos lo que llamamos inglés *créole*, que es una mezcla de inglés y una adaptación que el inglés tuvo en el nuevo contexto del Caribe cuando se mezcló con otras lenguas importadas. Tenemos también lo que llamamos *lenguaje nación*, que es el tipo de inglés hablado por la gente traída al Caribe, no el inglés oficial de hoy, sino la lengua de los esclavos y los trabajadores, los sirvientes que fueron traídos por los conquistadores (2010: 117-118).

Relatar el desarrollo del “lenguaje nación” significa considerar, por un lado, las desventajas con que sobrevivió aquella lengua en comparación con la oficial y, por el otro, reconocer su fuerza transmutativa. Recordemos que cuando Brathwaite analiza cuestiones relativas a “La cultura popular de los esclavos en Jamaica” (2010: 51-113), ensayo que forma parte de su tesis doctoral publicada como *The Development of Creole Society in Jamaica (1770-1880)*, destaca que hay que desmentir que exista aculturación en el Caribe como efecto del Pasaje Medio o “*Middle Passage*” (2010: 51). Más allá de la prohibición que se les impuso a los sujetos esclavizados de hablar la lengua tribal de origen así como de sostener rituales religiosos, duras prohibiciones que se sumaban a la separación de los individuos que componían cada uno los clanes para prevenir posibles rebeliones, la religión pervivió. En un gesto de interpretación notable de las características singulares de la cultura popular de los esclavos de Jamaica, Brathwaite destaca el hecho de que tal

cultura popular era básicamente la cultura africana, practicada y sostenida como religión (2010: 65). Por ende, en su argumentación, la cultura popular es equiparable a la cultura religiosa así como también a la cultura africana. En esas valiosas anotaciones el barbadense afirma que el hombre blanco recién descubriría en el siglo XVIII la existencia de líderes que permitieron la supervivencia en las durísimas condiciones que a las poblaciones esclavizadas les impuso la ruta del Pasaje Medio. Tales líderes no eran nada más ni nada menos que el pastor, el político y el poeta (2010: 66). Alguien que cantaba entre los cuerpos desnudos y que con el canto ayudaba a sostener la travesía. De tal modo que el “lenguaje nación” puede ser entendido como una lengua vernácula múltiple o compuesta (Glissant), que remite a un episodio traumático sin precedentes en la historia de Occidente, como lo fue el establecimiento de la trata, en un cosmos cultural que le permite a Brathwaite historizar el proceso iniciado con la conquista de América para llegar a las numerosas producciones culturales contemporáneas, desde los textos de Derek Walcott como *“Blues”* (1969) y *El reino del caimito* (1979) a los calypsos compuestos y cantados por *Mighty Spoiler* (Poderoso Aguafiestas) y *Mighty Sparrow* (Poderoso Gorrión). También dibujan ese mapa los poemas de Anthony Hinkson (Barbados) y Anne Nunn (2010: 120-121), bordeados por algunos poetas que según Brathwaite escriben en inglés antillano estándar, como es el caso de los jamaicanos Claude McKay (1889-1940), líder del movimiento conocido como “Renacimiento de Harlem” hacia fines de los veinte, y George Campbell (2010: 133 y ss.). De tal manera que Kamau Brathwaite va estableciendo un contrapunto entre la cultura letrada caribeña y las tradiciones orales para reivindicar el lugar de la “oratura” u *orature*, cruce transculturador entre escritura y oralidad.

Alrededor de la reivindicación de la oratura, soporte de la argumentación del vasto y heterogéneo conjunto de textos y composiciones musicales que integran el “lenguaje-nación”, Brathwaite afirma la intensa relación que en el Caribe se establece entre calypso y cultura de la resistencia, estudiada en particular por Gordon Rohlehr y abordada, según el barbadense, en breves comentarios de Derek Walcott y Cyril Lionel Robert

James (2010: 131). De acuerdo con Brathwaite, esa conjunción subvierte la mirada cosificadora de la identidad caribeña real sostenida por la cultura letrada occidental. Lenguaje nación y calypso constituyen una plataforma de acción en la que es posible reconocer la ruptura natural del pentámetro del teatro isabelino inglés.<sup>5</sup> Así, en el tercer fragmento de “Historia de la voz”, Kamau Brathwaite anota:

Ahora me gustaría describirles algunas de las características de nuestro lenguaje nación. Antes que nada, es, como dije, una tradición oral. La poesía, la cultura misma, no existe en un diccionario sino en la tradición de la palabra hablada. Está basada tanto en el sonido como en la canción. Es decir, el ruido que hace es parte del significado, y si ignoran el ruido (o lo que ustedes *considerarían* ruido debería decir) pierden entonces parte del significado. Cuando es escrita, se pierde el sonido o el ruido, y por lo tanto se pierde parte del significado. Lo que explica, nuevamente, por qué necesito tener un grabador para esta presentación. *Quiero que obtengan el sonido más que la visión* (2010: 130, énfasis mío).<sup>6</sup>

<sup>5</sup> En “Historia de la voz”, como se destaca varias veces a lo largo de este trabajo, es decisiva la búsqueda de destronamiento del prestigio más o menos consciente con que cuenta el pentámetro, matriz compositiva frecuentemente usada en el teatro isabelino inglés, en particular por Shakespeare. Ahora bien, mientras Brathwaite reconoce una lucha de “colosos” por parte de los poetas americanos frente a las Autoridades clásicas inglesas que integran el canon del teatro isabelino, lucha que el barbadense encuentra más allá del Caribe en el verso de largo aliento de Walt Whitman y en el nuevo silabeo rítmico propuesto por Marianne Moore, advierte que la métrica colonial es desplazada prácticamente sin esfuerzo por el ritmo del “lenguaje nación”. Kamau escucha en el “lenguaje nación” el destronamiento del pentámetro como forma privilegiada de perpetuación de la literatura isabelina, en un gesto de gran reivindicación de la cultura popular por el que reinscribe la tensión entre “poética natural y poética forzada” de Glissant, a quien el mismo Brathwaite alude (2010: 129).

<sup>6</sup> Dado el corrimiento del lugar del libro (el diccionario de Autoridades) hacia la palabra hablada, es en la tradición oral donde según Brathwaite vive la poesía. Tal desplazamiento significa un profundo descentramiento de la letra, de la literatura en el sentido occidental del término. Como en los pasajes de “Historia de la voz” y en la “Conversación con Glissant” en los que afirma la ausencia de Autoridades, aspecto sospechoso puesto que es extensísimo el listado de títulos y trabajos referidos a las Autoridades de la cultura caribeña que Brathwaite invoca en su archivo, el barbadense busca socavar el lugar de prestigio del escritor-autor-tutor de sentido occidental, vuelve como en numerosos momentos de su obra a desmitificar la idea de cultura europea, blanca, letrada. Cuestiona la sobrevaloración de la escritura (cfr. Rama 1984) que ha constituido una máquina oficiosa y una técnica por medio de las cuales Occidente, en el sentido en

La heterogénea materialidad del “lenguaje nación” es leída como acuñación de la lucha y defensa de la multiplicidad de la literatura del área y también como una cifra de la interconexión que producen las culturas populares y letradas en el proceso de negociación y afirmación identitarias. El relato de Brathwaite registra el crecimiento de las vertientes musicales, rítmicas, acen-tuales y los textos de la cultura letrada que atraviesan a esa voz, a esa “lengua nación” que es de “los de abajo”, los que nunca renuncian a su pertenencia cultural a contrapelo de los férreos esfuerzos del “establishment” por invisibilizarla.

Es un lenguaje que remite a la noción de “unidad submarina”, para apelar a una metáfora de Brathwaite retomada fecundamente por Glissant en el capítulo “La querrela con la historia” de *El discurso antillano* (1981). Puesto que remite al trazo de la puja por la unidad más allá de la catástrofe, a los restos humanos de sujetos arrojados muertos al mar o lanzados a morir en el mar. Episodios que irrumpen en numerosos momentos de reminiscencia de las literaturas caribeñas, como cuando Walcott señala en el poema “El mar es la historia” de *El reino del caimito* (1979) el valor de la escritura poética para afirmar la memoria negra sin archivo. Por ende, la falta de escritura en la cultura popular no es leída por Brathwaite como un impedimento; por el contrario, el escritor barbadense no

---

que lo caracteriza Glissant cuando afirma “El Occidente no está al oeste. No es un lugar, es un proyecto” (2005: 10), ha anulado la alteridad, ha impuesto su poder sobre el otro en tanto serie de las culturas no europeas. Algunas de estas cuestiones fueron trabajadas por Walter Mignolo en “Escribir la oralidad” (1992) a propósito de Juan Rulfo, puesto que se trata de una operación que K. B. comparte, desde otro espacio territorial, con los transculturadores del continente analizados por Ángel Rama (1982: 442-443). El ruido, el sonido, enfatizados por K. B., no solo abren la brecha de ruptura del pentámetro silábico inglés, como forma canónica de desvirtuación de la realidad cultural y del desastre cultural que atravesó al área, sino también la impugnación del sentido que la voz poética de Brathwaite efectúa en sus poemas, cada vez que explora un campo de experimentación sonora tan intensa como perturbadora sobre cosas que no se prestan a incrementar el patrimonio civilizatorio, ya que las máscaras africanas comidas por las termitas, la tela de la araña urdida en un rincón por el ambivalente padre Anancy, pícaro tejedor de palabras, el movimiento de la danza que se pierde luego de la performance, no construyen monumentos, ni dejan grandes edificaciones en ciudades prepotentes y globales, como ya había cuestionado Aimé Césaire en el célebre *Cahier* (1939).

pocas veces se encarga de señalar las pérdidas que la cultura letrada conlleva en comparación con la cultura popular oral.

La historia del lenguaje nación gana en la reflexión de Brathwaite un impulso singular cuando el poeta barbadense escribe que “el huracán no ruge en pentámetros” (2010: 123). Obviamente allí se juega una disputa respecto de la representación que Shakespeare le había asignado a Calibán en *La tempestad*, con lo cual Brathwaite sostiene el llamado para que los caribeños se apropien del Caribe. Por otra parte, puede decirse que la afirmación del valor del “lenguaje-nación” como lengua real se basa en que se trata de un uso inclusivo de la cultura: de prácticas creativas que se abren y entrelazan a propósito de la consolidación de posiciones no elitistas, a diferencia de los efectos que tácita o explícitamente genera la cultura letrada. Además, para Brathwaite la acción de la cultura popular está más extendida, cuestión que posibilita que sea en esa cultura donde pueden sobrevivir las marcas ancestrales de la cultura africana. Como ya se ha señalado, la frase de Kamau Brathwaite abre una respuesta ante el imperio (*the empire writing back*), y en concreto respecto del imaginario que funda *La tempestad* (1611) de Shakespeare. El huracán como fuerza originaria del Caribe no es la tempestad de Shakespeare, ni la lectura y repetición de la poesía inglesa ayuda al caribeño a vivir plenamente su lugar, puesto que la rememoración de la “Oda al charco, o charco solitario en el océano poderoso” de Keats (Phaf 2008: 314) termina siendo inevitablemente según Brathwaite “palabras de blancos para gente negra” (“*white words for black people*”) que impiden la percepción-sentimiento del Caribe con que comprender y transmitir alguna experiencia verdadera.

A contracorriente de las “palabras blancas” irrumpirá en la argumentación de Brathwaite la fuerza de la escucha: la posibilidad de oír qué dice el “lenguaje nación” en el Caribe cuando “de hecho, ignora en gran parte el pentámetro” (2010: 125), cómo se retoma la tradición oral, qué camino de felicidad promueven las lenguas habladas, valorando la íntima conexión que existe entre lenguas locales y música popular, en una búsqueda a la que piensa en términos de “inteligencia silábica” (2010: 121). Puesto que para el autor la música abre napas de acceso

más profundas en el conocimiento de la realidad local, una sensibilidad tejida con la “síncopa y la cesura” (Brathwaite 2008: 239); esto es: otras pautas rítmicas, otra prosodia, y los aspectos transgresores del carnaval. Porque es en el carnaval de Trinidad donde el poeta barbadense encuentra la producción de síntesis de notable intensidad para transformar la exclusión de las culturas negras, cada vez que en él hablan cuestiones medulares que Occidente ha silenciado.<sup>7</sup>

Brathwaite usa la noción de “lenguaje-nación” en varios momentos de su obra para caracterizar antropológicamente las culturas caribeñas, reivindicar la tradición oral y “enraizar” aquellas culturas entre el Caribe y África. Al hacerlo niega, como ya se ha señalado, el proceso de aculturación que para otros autores habrían padecido las poblaciones esclavizadas en sus diásporas (2010: 51). El “lenguaje-nación” se transforma en soporte de la voluntad religadora que corroe las fronteras del estado moderno mientras el lenguaje conversacional incluido en la poesía escrita por antillanos y por Eliot corroe en “Historia de la voz” la tiranía del esquema rítmico del pentámetro (2010: 145) y de la parafernalia de los libros, los museos, las máquinas y los monumentos (2010: 132). En la perspectiva de “Historia de la voz” se trata entonces de construir un archivo de la cultura oral con que interpelar la centralidad de los modelos coloniales que Inglaterra impuso para que se puedan reconocer los motivos que explican la carencia de una “inteligencia silábica real” (2010: 121). Brathwaite sitúa aquella carencia de sílabas como un balbuceo que es necesario atravesar para dejar de hablar de la nieve que los caribeños nunca conocieron y poder invocar la fuerza agonística del huracán que de verdad padecen, para dejar de privilegiar el estudio de los linajes monárquicos de Inglaterra y poder conocer los nombres y la historia de los líderes más relevantes de las rebeliones locales (2010: 120).

---

<sup>7</sup> Gordon Rohlehr ha trabajado en profundidad las cuestiones de índole estético-ideológica que se juegan en las “unidades” que estructuran el carnaval de Trinidad, como un carnaval donde las culturas negras se apropiaban del formato traído por los franceses entre fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX y despliegan una producción que permite exteriorizar otro relato de la vida cultural del Caribe anglófono. Gordon Rohlehr ha enfatizado la dimensión política del “calypso” y el espíritu rebelde del carnaval de Trinidad.



La constelación que abre el “lenguaje-nación” remite a un mapa más cabal del Caribe como “gran Caribe”, en términos de archipiélago, diásporas, cuenca, así como a la reivindicación política del panafricanismo, conexión que se sustenta en el reconocimiento de la vida oral de la poesía y la canción popular (2010: 165). La construcción del concepto le permite anclar una identidad plural a la que singulariza en la supervivencia de lenguas que, habiendo sido prohibidas e invisibilizadas, no buscan imponerse sobre las lenguas hegemónicas, ya sea el español, el inglés, el francés o el holandés. La transgresión de la prohibición que sostienen las lenguas representa más cabalmente la dinámica creativa de la “creolización” a la que Brathwaite considerará en términos de “experiencia surrealista y sumergida” de la realidad caribeña (2010: 126). Tales aspectos remiten, entonces, a un proceso histórico concreto que se desarrolla en particular en el Caribe anglófono, pero requiere ser ampliado a todo el Caribe, según advierte Kamau en la conversación con Glissant ya mencionada, cuando ambos poetas argumentan sobre las “poéticas del acriollamiento” (2008). Así, en el diálogo con Glissant, ciertamente suntuoso por el despliegue de sabiduría que ambos creadores exponen, fluye el eros de un pensamiento antillano por el que el Caribe se transforma en proyección de la fractalidad de un espacio y una temporalidad que carecen de centro pero cuentan con frontera. El filósofo martiniqueño Glissant se encargará de destacar que el Caribe difracta, a diferencia del antiguo Mediterráneo que concentra (Phaf 2008: 317). En ese marco, Brathwaite vuelve a realzar al lenguaje-nación como performance musical del Caribe común, transversal y no jerárquico. Y como ya había señalado el autor, resulta imprescindible a los efectos de comprender su valor, ceñir la íntima conexión que existe entre estructuras de la música nativa y estructuras de la lengua nativa (2010: 129). Es la poesía que está en el calypso trinitense, el jazz, el blues, las variaciones del *ska* (ritmo jamaicano de fines de los 50), las canciones de Bob Marley, el reggae (2010: 156), la poesía “dub” (surgida en Jamaica en los 70), los spiritual Bautistas (o Aladura), los juegos de ronda, las performances desplegadas en los *tea-meetings* (2010: 164) y los gospels, entre muchos otros más. Es la disponibilidad

para hacer y deshacer en y por la lengua, que implica interconectar estructuras subyacentes o sumergidas que son lo más real entre la música de la región y las lenguas que se hablan. No olvidemos que el autor señala “que la música es, de hecho, *el umbral más seguro* del lenguaje que sale de allí” (2010: 129, énfasis mío). Brathwaite enumera una gran variedad de estilos con la mención de diversos ritmos musicales, usos del lenguaje, rituales litúrgicos, canciones. Insiste en considerar que aun cuando la poesía real amalgama el campo sonoro y el visual, el camino del sonido lleva al espacio de inmanencia que considera característico de los sectores populares y de las culturas africanas. Por otra parte, el énfasis desplegado a propósito de la multiplicidad de ritmos caribeños, genuinos portadores de los acentos de los ancestros, le permite a Brathwaite exaltar estratégicamente el valor de la fusión que está en la música contra el telón de fondo del particular reconocimiento que hace de las intervenciones de los “*griots*”, maestros de la palabra, trovadores africanos, quienes dejan escuchar lo real ancestral como cuestionamiento de la opresión (2010: 130-131). Así se transforma la vivencia de la catástrofe y el canto popular adviene como “canción antigua y muy moderna a la vez” (Brathwaite 2008: 315), hasta volverse grito que nace en el acto litúrgico de compartir registros cuya intimidad y solidaridad revierten la dimensión ominosa de la realidad.

De este modo, el escritor barbadense va construyendo un escenario de análisis que permite reconocer varios puntos de contacto con el que Aimé Césaire trazó a mediados del siglo XX en su “Discurso sobre el colonialismo” (1950) al afirmar que las mal llamadas culturas bárbaras o primitivas eran así designadas porque no eran cristianas o eran pre-capitalistas. Precedencia que en el ensayo del poeta martiniqueño significa anterioridad y simultáneamente significa estar en contra de, puesto que se trata de un conjunto de experiencias “ante-capitalistas” que valen como “anti-capitalistas” (2006: 21). En tal sentido, puede afirmarse que la referencia a un cosmos visionario en la poesía de Brathwaite en más de un aspecto prolonga posiciones de la “negritud” francófona de Césaire, cuando trabaja con rastros inconmensurables que, según el autor, emergen en eventos cos-

mogónicos. Brathwaite piensa en un arte liberador como “expresión total” (2010: 132) o “experiencia holística” (2008: 316) según dirá en la conversación con Glissant, ya que no se limita a prácticas individuales sino que remite a la comunidad, a leer junto a otros, quienes sostienen el rol protagónico de una audiencia que no es pasiva (2010: 132). Esas marcas de la dimensión cósmica de la poesía siembran un horizonte de totalidad antagónico respecto de la globalidad eurocentrada, se basan en una percepción del espacio y de la distancia que, según el poeta, tuvieron que ver “con el cielo y el océano” (2008: 314), con los vientos que simultáneamente repiten y subvierten la ruta de la trata para afirmar la búsqueda de una multiplicidad destituyente de la univocidad imperial.<sup>8</sup> Derecho plural al pasaje (*Rights of Passage*) como rechazo absoluto del pasaje del barco negrero (*Middle Passage*), la poesía creará y modificará tres formas de la memoria que marcan al Caribe, y que según Kamau Brathwaite en conversación con Glissant implican: 1) la catástrofe geofísica que remite al hundimiento del espacio territorial entre las Américas cuando los volcanes quedaron convertidos en islas y archipiélagos (2008: 313); 2) las catástrofes humanas desatadas por el genocidio de los pueblos originarios y las poblaciones de la diáspora africana esclavizada (2008: 314); y 3) las catástrofes climáticas desencadenadas por tempestades naturales como el huracán (2008: 321). Tal anamnesis despliega un intercambio de vías regias que para Brathwaite estalla en los sucesos climáticos y en la inmanencia de la cultura popular. Inmanencia que se opone a los rasgos de exterioridad característicos de la cultura europea (2010: 66) y que transforma a la cultura, y a la poesía en particular, en una vasta correa transmisora: una respuesta cósmica signada por una inconmensurabilidad que difiere radicalmente respecto de la que alienta la globalidad sin afuera.

Bajo intensas pruebas de autenticidad, el pasaje percursivo del “lenguaje nación” genera transversalidad y merece ser com-

---

<sup>8</sup> Como puede advertirse en la maravillosa explicación de la existencia de sequía en el Caribe cuando Brathwaite, en lugar de adjudicar esa estación climática a la falta de lluvias, la vincula con las rutas del “harmattan”: viento árido que nace en el “gran océano del Sahara” y que, haciendo el antiguo recorrido de los barcos negreros que transportaron a sus ancestros, muestra el “oscuro milagro o conexión” (1996: 190).

prendido como un “concepto poético” pleno. En efecto, Edward Baugh afirma la necesidad de los conceptos poéticos para aprehender la materialidad de lo real cuando en “Literary Theory and the Caribbean: Theory, Belief and Desire, or Designing Theory” muestra que la literatura caribeña produce teoría porque puede generar creencia y deseo. Los conceptos poéticos, señala el jamaicano, aun cuando no sepamos bien cómo funcionan y si acaso será posible alguna vez instrumentalizarlos, son tan rigurosos como las definiciones y las categorías científicas en sentido estricto. Exponen su necesidad histórica a contracorriente de un bagaje de fijaciones. Para ilustrar la cuestión, Baugh recordará la reivindicación del pensamiento por medio de imágenes como resguardo de lo imprevisible hecha por Édouard Glissant, también que la *Poética de la relación* del martiniqueño comienza con un par de epígrafes que potencian el porvenir de los pueblos caribeños como pueblos de mar que construyen una visión plural del futuro mientras ciñen una versión del paisaje: Walcott cuando escribe “El mar es la Historia” y Brathwaite cuando afirma “La unidad es submarina”. Un juego de ida y vuelta en un camino cambiante, entre el pensamiento y el yo, que lleva a incluir el ritmo variado del agua con las olas, pero también la serie que abren las curvas, el medio círculo que, para el poeta barbadense, insiste en variados sitios del Caribe intuido y escuchado, desde el arco que traza el archipiélago entre las dos Américas hasta el medio círculo que el Caribe compone en su relación con África. La mitad de un círculo: una parte de la circularidad reivindicada como huella que realza el valor de la repetición, la “ética del tambor” (Glissant 2005: 246), el paso que contradice la férrea linealidad hostil del misil (Brathwaite 1983: 12), la línea recta que afirma la imposición y el genocidio: la fetichización del progreso (Brathwaite 1983: 32).

## **Coda**

La teoría que Baugh (2006) sitúa en la letra de los “autores mayores” del Caribe anglófono mencionada al comienzo del trabajo reconoce el diseño de una lectura de la literatura caribeña

que requiere del desplazamiento de la crítica literaria hacia la crítica cultural (2006: 61). También reclama que se fortalezca el quehacer de un pensamiento alter/nativo (Brathwaite): un pensamiento otro en relación con la ideación de progreso teleológico puesto en vigencia por la dialéctica hegeliana. Como se ha destacado, Brathwaite destituye la centralidad de la cultura europea. En ese descentramiento aparecen varias figuras metafóricas que reivindicán el horizonte de la indigenización o localización de las culturas caribeñas. Además de las construcciones ya consideradas, es relevante recordar la imagen de la “marealéctica” o “*tidalectics*” que irrumpe en su decisivo ensayo “Caribbean Culture. Two Paradigms” (Martini 1983: 42) porque allí se enfatiza un punto de llegada del esfuerzo de deconstrucción que emprende el barbadense en el homenaje que hace por primera vez en Alemania al recientemente asesinado historiador guyanés Walter Rodney, miembro del “Movimiento del Nuevo Mundo” y autor del libro *Cómo Europa subdesarrolló a África* (1972). Frente al camino recto de los pueblos conquistadores, la marealéctica dispone del movimiento centrípeto que imprime vida a la deriva de los elementos originarios del Caribe mientras expone la voluntad de religación en el sincretismo que allí acontece insistentemente entre órdenes heterogéneos. Esa figura de *tidalectics* no responde según Brathwaite al pensamiento desplegado por Hegel en su *Filosofía de la Historia*. Hace señas, en cambio, sobre el hecho de que es posible una filosofía caribeña de la historia que tendrá que separarse inexorablemente de la dialéctica hegeliana con su letal linealidad para defender la misteriosa conexión de las mareas, la “marealéctica”, por lejos una noción mucho más humana. El concepto poético de Brathwaite permitirá ver los logros del Caribe, a diferencia del “‘triumfo’ de la dialéctica: la síntesis. Ya que la dialéctica es otra arma: un misil: un modo de forjar el progreso/ hacia delante/ pero en la cultura del círculo el triunfo se mueve hacia fuera desde el centro de la circunferencia y hacia atrás nuevamente: una marealéctica” (Brathwaite 1983b: 42).<sup>9</sup> En una entrevista con Nathaniel Mackey, Brathwaite explicará más ampliamente el concepto como “dialéctica con *mi diferencia*. En otras pala-

<sup>9</sup> Cfr. E.K.B. *Third World Poems*. Es mía la traducción.

bras, en lugar de la noción del uno-dos-tres hegeliano, estoy ahora interesado en el movimiento del agua hacia atrás y hacia delante como una suerte de movimiento que supongo *cíclico antes que lineal*" (Mackey 1991: 44, énfasis mío).<sup>10</sup>

## **Bibliografía**

- Baugh, Edward (2006). "Literary Theory and the Caribbean: Theory, Belief and Desire, or Designing Theory", *sibboleth* 1/1: 56-63.
- (2012). "The West Indian Writer and his Quarrell with History", *Small Axe*, 38: 60-74.
- Brathwaite, Edward Kamau (1983a). "Caribbean Culture: Two Paradigms" en: Jürgen Martini (ed.), *Missile and Capsule*, Bremen: University of Bremen, 9-54.
- (1983b). *Third World Poems*, London: Longman Group Limited.
- (1996). *Roots*, Ann Arbor: The Michigan University Press.
- (2010). *La unidad submarina. Ensayos caribeños*, Selección, traducción, estudio preliminar y entrevista por Florencia Bonfiglio, Buenos Aires: Katatay.
- (2011). *Los danzantes del tiempo. Antología poética*, Compilación y traducción de Adriana González Mateos y Christopher Winks, La Habana: Casa de las Américas.
- Burnett, Paula (2001). *Derek Walcott. Politics and Poetics*, Gainesville: The University Press.
- Césaire, Aimé (2006). "Discurso sobre el colonialismo", *Discurso sobre el colonialismo*, Madrid: Akal, 13-43.
- Dussel, Enrique (1994). *El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la modernidad"*, La Paz: plural editores-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, U.M.S.A.
- Girvan, Norman (2012). "Reinterpretar el Caribe", *El Caribe: dependencia, integración y soberanía*, Santiago de Cuba: Edit. Oriente, 21-49.
- Glissant, Édouard (2005). "La querrela con la Historia", *El discurso antillano*, Caracas: Ed. Monte Ávila, 171-179.

---

<sup>10</sup> Es mía la traducción.

- (2006). *Introducción a una poética de lo diverso*, Barcelona: Ed. El Bronce.
- Grüner, Eduardo (2010). *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución*, Buenos Aires: Edhasa.
- Ismond, Patricia (1993). “Walcott vs. Brathwaite” en: Robert Hamner (ed.), *Critical Perspectives on Derek Walcott*, Washington: Three Continents Press, 220-236.
- Mackey, Nathaniel (1991). “Interview with Edward Kamau Brathwaite”, *Hambone*, 9: 42-49.
- Mignolo, Walter (1992). “Escribir la oralidad” en: Claude Fell (ed.), *Juan Rulfo. Toda la obra*, México: Colección Archivos de la Unesco, 429-445.
- (2003). *Historias locales/ diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid: akal.
- Phaf-Rheinberger, Ineke (2008). “El lenguaje nación y la poética del acriollamiento. Una conversación entre Kamau Brathwaite y Édouard Glissant” (trad. y notas Carolina Benavente Morales), *Literatura y Lingüística*, 19: 311-329.
- Quijano, Anibal (2000). “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” en: Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires: CLACSO, 201-246.
- Rama, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*, México: Siglo XXI.
- (1984). *La ciudad letrada*, Hanover: Ediciones del Norte.
- Rohlehr, Gordon (2001). “The Calypsonian as Artist. Freedom and Responsibility”, *Small Axe*, 9: 1-26.
- Torres Saillant, Silvio (2013). *Caribbean Poetics. Towards an Aesthetic of West Indian Literature*, Leeds: Peepal Tree, 2º ed.
- Walcott, Derek (1993). “The Caribbean: Culture or Mimicry?” en: Robert Hamner (ed.), *Critical Perspectives on Derek Walcott*, Washington: Three Continents Press, 51-58.
- (2000). *La voz del crepúsculo*, Madrid: Alianza.
- Wallerstein, Immanuel (1998). *El moderno sistema mundial*, Vol. III, México: Siglo XXI.





***Caminar raíces y hablar palabras. Escritura topográfica en *I is a Long-Memoried Woman* de Grace Nichols***

*Azucena Galettini*

O once again  
I am walking  
    roots  
that are easy

Once again  
I am talking  
    words  
that are smoothly

Grace Nichols, "*Drum spell*".

**Grace Nichols: adaptarse al espacio, encontrar una voz**

La poesía de Grace Nichols, autora nacida en Guyana en 1950 pero residente en el Reino Unido desde 1977, se entrelaza en la dislocación diaspórica de quien se halla siempre entre dos países, dos geografías, dos culturas; y aunque ella misma se reconozca principalmente como caribeña,<sup>1</sup> los pasajes de África al Caribe y del Caribe al Reino Unido son una constante en su obra. Tal es el caso de *I is a Long-Memoried Woman* (1983). Este fue su primer poemario y por él recibió el prestigioso Commonwealth Poetry Prize, que la situó como una de las poetas más relevantes de la diáspora caribeña gracias a la notable recepción del público y de la crítica especializada.

---

<sup>1</sup> Dice en una entrevista con Maggie Butcher: "[...] en gran medida creo que me veo como una poeta caribeña, me gusta pensarme como una persona del Caribe, porque el Caribe abarca tanto. De hecho, cuando uno dice 'soy del Caribe' o 'soy una poeta caribeña' lo que en realidad quiere decir es que es un poeta del mundo, porque en el Caribe hay tantas culturas diferentes. Está África, está Asia y la cultura asiática, está la cultura europea y la amerindia, aborígen. Todo está allí. Así que prefiero usar el término 'caribeña', aunque en un contexto distinto diría que soy de Guyana, que soy una escritora guyanesa" (1988:18).

Allí Nichols crea el personaje de una esclava anónima para desarrollar en los diferentes poemas su devenir,<sup>2</sup> desde su captura en África hasta la propia conciencia de su poder y su voz en el “Epilogue”:

I have crossed an ocean  
I have lost my tongue  
from the root of the old one  
a new one has sprung

Para llegar a ese cierre, la esclava debe sobrevivir notables adaptaciones que le permiten “ganar” esa voz, ser consciente de ella. El libro se divide en cinco partes que dan cuenta de esa evolución, que no será lineal, pero que traza un arco: “The Beginning”, que trata de la captura y el traslado violento de África al Caribe; “The Vicissitudes”, sobre el trabajo forzado como esclava; “The Sorcery”, donde se establecen los distintos grados de resistencia a la opresión; “The Bloodling”, en la que se comienza a vislumbrar una adaptación al nuevo continente, y “The Return”, sección en la que los poemas hablan de la posibilidad de la revolución de los esclavos y de la aceptación del sujeto lírico de su propio poder y de su nueva identidad. Es por ello que *I is...* fue leído celebratoriamente como la perspectiva femenina de la esclavitud (algo novedoso al momento de la publicación del libro); por lo tanto, a pesar de la denuncia constante de los horrores padecidos, se le da lugar al “empoderamiento” de aquellos que parecían estar condenados a no tener voz. Sin negar la importancia del abordaje novedoso que significó este libro en su contexto de publicación, aquí me centraré, antes que en la presencia de temas asociados con la denuncia, en la peculiar construcción del lenguaje de Nichols.

Una cuestión que no parece haber sido abordada en profundidad por la crítica, pese a su centralidad en el poemario, es la relación

---

<sup>2</sup> La creación de personajes que estructuran los poemarios es un recurso constante en Nichols. Así se observa en la sección “The Fat Black Woman’s Poems”, del libro homónimo (1984), en *Sunris* (1996) y *Startling the Flying Fish* (2005). No obstante, dichos poemarios no están compuestos exclusivamente en primera persona, se da una alternancia entre la tercera y la primera, como analizaremos con más detalle en el poema “New Birth”.

del sujeto lírico con el espacio. Los desplazamientos de un continente a otro, el reconocimiento del nuevo lugar, con sus bosques, sus plantas, el poder y los secretos que esconde la naturaleza (secretos que la esclava usará tanto en forma de veneno como de magia), la posibilidad de apropiación del nuevo territorio mediante acciones revolucionarias: la relación sujeto-espacio se vuelve significativa para pensar la transición de cada una de las partes que componen el libro. Así, si bien resulta innegable que, como ya ha señalado la crítica (Welsh, 2007; Griffin, 1993), *I is a Long...* es una obra que se centra en la búsqueda de una voz, esa voz también construye una progresiva relación con el espacio para dar cuenta de una creciente adaptación a un nuevo territorio, adaptación que se enlaza con una nueva conciencia de sí.

Es en este sentido que el presente trabajo toma su título de unos versos de “Drum spell”, poema que pertenece a la sección “The Vicissitudes”. Si bien en él nos encontramos con un sujeto lírico que bajo cierto estado de ensoñación transita nuevamente las raíces y las palabras de su vida en África, creo posible desplazar esos versos para pensar la relación entre espacio y escritura en todo el libro de Nichols. *Caminar* las raíces, espacializar la identidad, queda unido al *hablar* palabras (corrimiento de la colocación natural, *decir* palabras, que extraña la frase) por la estructura repetida y el sistema rítmico. Caminar y hablar, el espacio y la palabra. Así, pues, en este poemario opera lo que denomino una *escritura topográfica*. Pero para dar cuenta de este concepto será necesario que nos detengamos en la relación entre paisaje y poesía en el Caribe de habla inglesa.

### **Postales caribeñas y escritura topográfica**

Un mar de aguas transparentes, arena fina, casi blanca, y palmeras rebosantes de cocos. El “Caribe” trae consigo, pareciera que de modo ineludible, la imagen paradisíaca y mítica de su paisaje. Desde Colón, quien buscaba en la naturaleza fuentes de riquezas, y los viajeros que retrataban lo exótico de lo desconocido según sus propias claves de representación, el paisaje caribeño sigue siendo hoy una fuente de consumo (Sheller

2003). La espacialidad en la región es un tema central. Tradicionalmente se le ha otorgado un valor simbólico a la dispersión geográfica de las islas caribeñas: Antonio Pedreira (1942 [1934]) consideraba que el mar aislaba, dejando a las islas indefensas e incomunicadas. Benítez Rojo (1989) se reapropia del mar, para verlo como la unión de todas las islas, así como el poeta Derek Walcott considera que este es fuente de la historia caribeña,<sup>3</sup> mientras que el martiniqués Édouard Glissant lo verá como una representación del “genio refractante” que define a la región (Phaf-Rheinberger 2010: 27).

Así como la geografía es el punto de partida de los pensadores caribeños para construir cosmovisiones, también lo es para los poetas, como estipula Kamau Brathwaite al confesar que necesitó contar los orígenes de la situación geofísica natural en la que se encontraba para poder fundar su propia poesía (Phaf-Rheinberger 2010: 22). La génesis geográfica como su propia génesis de poeta, más allá de una (posible) búsqueda de imitación de Milton, Yeats, Shakespeare. La relación entre paisaje y lírica en el Caribe de habla inglesa es de larga data, pero la forma en que aquel ingresaba en esta resulta, desde la perspectiva actual, sospechosa, pues nos remite a la necesidad de presentar el “color local” bajo las formas canónicas imperiales, como sostiene Denise de Caires Narain:

Si bien muchos de los poetas de comienzos de 1900 buscaron nombrar de manera distintiva el paisaje de las Indias Occidentales, buena parte de esos escritos han sido descartados por considerárselos demasiado deudores de las influencias poéticas inglesas (especialmente de los georgianos y románticos) para “calificar” como caribeños. La inclusión de “contenido local” en “formas importadas”, se sostiene, reduce el paisaje de las Indias Occidentales a poco más que “color local” (2003: 13).<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> En su libro *The Star-Apple Kingdom* (1979) publica el poema “The Sea is History”, cuya primera estrofa reza: “Where are your monuments, your battles, martyrs?/ Where is your tribal memory? Sirs,/ in that gray vault. The sea. The sea/ has locked them up. The sea is History” (Walcott 1986: 364).

<sup>4</sup> Todas las traducciones son propias, excepto cuando se especifique lo contrario.

Dada la tardía independencia de las islas del Caribe anglofono, el sistema educativo antillano estuvo signado por aquello que Inglaterra consideraba fundamental. No es de extrañar entonces la influencia de poetas románticos como Wordsworth y Yeats, hecho que lleva a Brathwaite a quejarse de que los caribeños se ven configurados por imágenes de la nieve pero no de la caña de azúcar, y a rechazar el pentámetro yámbico pues “... el huracán que cada año rompe hacia el Caribe no ruge en pentámetros...” (Phaf-Rheinberger 2010: 23).

La importancia de la naturaleza y el paisaje en la poesía romántica inglesa, así como su relación con la imaginación y la posibilidad de un conocimiento profundo del mundo están sin duda latentes en la poesía del Caribe de habla inglesa; sin embargo, su relación con el espacio geográfico circundante será completamente distinta. Si como afirmaba Paul de Man en *The Rhetoric of Romanticism*, el paisaje muchas veces reemplaza a la idea de “musa” en la poesía romántica (1984: 125), podría asociarse en esa línea la siguiente afirmación de Grace Nichols. En el ensayo “The poetry I feel closest to” sostiene:

La poesía a la que me siento más cercana siempre ha sido la que tiene un ojo puesto en el paisaje [...] Aunque la poesía es primera y principalmente un acto de lenguaje, me parece que el ritmo se ve afectado por el ritmo más amplio del paisaje vivo (Nichols 2000: 211).

Sin embargo, ya no se tratará de la naturaleza como fuente de inspiración ni como puerta para acceder a la creación o a una verdad más profunda, más allá de la vida cotidiana. En esta cita se observa que lenguaje y espacio se encuentran intrínsecamente ligados; el paisaje no reemplaza a la musa ni es una fuente de “caribeñidad” que vuelva aceptable la poesía para ser consumida *for export*, sino que será un eje fundamental a partir del cual escribir, uno que *configura* a la escritura misma. Y es en ese sentido que es posible pensar en una “escritura topográfica”, pues lugar y escritura conviven etimológicamente en el término *topografía*. Si bien en la actualidad lo asociamos con la descripción visual de las peculiaridades de un terreno y, por extensión, con las características físicas que este presenta; originalmente, como señala el crítico literario estadounidense

J. Hillis Miller (1995: 3-4), la topografía significaba la creación de un equivalente metafórico en palabras de un paisaje. Hablar de “escritura topográfica” puede parecer entonces redundante, aunque no se trata aquí de buscar la descripción del paisaje presente en la poesía de Nichols. Considero que la dimensión espacial trasciende el rol de “escenario” o de fuente inspiradora; es en sí mismo un “material”, entendido en los términos adonianos:

De acuerdo con una terminología ya casi generalizada en los géneros artísticos, se llama así [material] a aquello a lo que se da forma. El material no es lo mismo que el contenido [...] el material es aquello con lo que los artistas juegan: las palabras, los colores y los sonidos que se les ofrecen, hasta llegar a conexiones de todo tipo y a procedimientos desarrollados para el todo: por tanto, también las formas pueden ser material, todo lo que se presenta a los artistas y sobre lo que ellos tienen que decidir (Adorno 2004 [1970]: 199).

El espacio, entonces, en tanto material, no pasa a ser algo externo a la escritura, sino que es tan intrínseco a la poesía de Nichols como la noción de ritmo. La escritura topográfica implica que el espacio se inscribe en la escritura misma, en el mismo acto poético. No hay escenario, puesta en escena, telón de fondo: la poesía es el espacio en el que el paisaje se describe, revela, funda y reinventa. Y es por ello que tomo el término *topografía*, según lo define Miller: “Puesto que otro significado de ‘topografía’ es la configuración y naturaleza preexistente de una región dada, la palabra ‘topografía’ contiene la alternancia entre ‘crear’ y ‘revelar’” (1995: 6).

Lo que me propongo analizar en el poemario de Nichols es precisamente cómo se logra a través de recursos poéticos *construir* una determinada visión sobre el paisaje. En palabras de Francine Masiello:

No se trata entonces de una ingenuidad lírica que exalte el referente mimético ni una fe ciega en la transparencia representativa del lenguaje en tanto capaz de describir con plena objetividad el paisaje del entorno. Más bien, el giro hacia la naturaleza cumple un proyecto

estético para abrir forma y lengua; propone una política con respecto a los particularismos que resisten la globalización (2013: 98-99).<sup>5</sup>

Por otra parte, esta cita propone otro eje que, por limitaciones de espacio, no se abordará aquí, pero que es también productivo para pensar la obra de Nichols: poesía y política. Masiello plantea que la poesía es un espacio de resistencia, pues “denuncia el espectáculo del comercio global” y “propone un tipo de experiencia *otra* respecto del lenguaje, que ha sido suprimida por el tráfico de la literatura light” (2013: 96); en ese sentido, la apuesta poética se halla en romper la complacencia con el lenguaje fácil, y es allí donde la obra de Nichols pone su acento. No porque la suya sea una poética que resulte en una primera lectura inaccesible, más bien todo lo contrario: la aparente sencillez de su lenguaje es su arma de doble filo.<sup>6</sup> Si Glissant defendía el derecho a la opacidad de la literatura caribeña como oposición a la racionalidad occidental que ha impuesto el principio universal de la transparencia (1997 [1981]: 17), Nichols apuesta por un lenguaje que en su sencillez esconde la complejidad de lo que no puede ser claramente definido, en el que las pulsiones latentes de distintas acepciones y la ausencia de referentes claros generan un movimiento de apertura constante de sentido, la elusividad de lo que no puede ser aprehendido en un primer golpe de lectura. Para dar cuenta de la utilización de esos recursos, me centraré en los procedimientos que configuran la *escritura topográfica* de Nichols, a través del estudio detallado de cinco poemas que considero significativos e ilustrativos de la cuestión.

---

<sup>5</sup> Cabe destacar que Masiello trabaja con un corpus hispanoamericano no caribeño, lo cual pone en evidencia que aquello que llamo *escritura topográfica* trasciende a nuestra autora y a la particular preeminencia del paisaje en la poesía del Caribe.

<sup>6</sup> Sarah Lawson Welsh, en su libro dedicado a Nichols, cuenta su experiencia de llevar la poesía de la autora a las aulas. En sus primeras impresiones, los alumnos describían los poemas como “...simplistas, fútiles, sin peso, y en el peor de los casos ‘no realmente poesía [serial]’” (2007: 18). Bertram asocia esa “ligereza” en Nichols con la poca recepción crítica que ha recibido como poeta (1992: 280).

## El lado ominoso del paisaje

### These Islands

These islands green  
    with green blades  
these islands green  
    with blue waves  
these islands green  
    with flame shades

these cane dancing  
    palm waving wind  
blowing islands  
these sea growing  
    mangroving  
hurricane islands

these blue mountain islands  
these fire flying islands  
these Carib   bean  
Arawak       an  
islands  
fertile  
    with brutality

En este poema, la descripción del paisaje no busca en realidad *describir*; la mirada que lo recorre –y para la geografía cultural es la mirada la que permite que exista un paisaje (Aliata y Silvestri 2001; Cosgrove 1984 y 2002; Roger 2007)– no apunta a la mera representación. Se observa un trabajo constructivo con lo visual que luego será desarmado en el último verso, donde lo presentado a la vista revela latencias que habían pasado desapercibidas originalmente. Para explorar cómo Nichols genera ese efecto, resulta vital hacer un análisis en detalle, verso por verso.

En la primera estrofa prima lo cromático que, en realidad, se presenta como una oposición entre el verde y otros colores. La supuesta paradoja de que lo que define al verde sean las olas azules y las sombras, se cancela si entendemos ese “verde”



como sinónimo de fertilidad, es decir, si enlazamos el adjetivo con el penúltimo verso: *fertile*. Lo que caracteriza a las islas pareciera, entonces, estar ligado a la imagen prototípica del paisaje caribeño: la vegetación, el mar, la sombra (que también connota vegetación). No obstante, aun cuando el “green blades” remite, en tanto “briznas”, a la vegetación, también late en el término la idea de “filo”, que nos preanuncia el final del poema: se muestra una imagen que ya comienza a desarmar la visión paradisíaca de la naturaleza. Asimismo, “flame shades” no parece remitir unilateralmente a la apacible sombra de los *Flame Trees* (conocidos en español como Acacia Roja, Flamboyant o Chivato), donde el *tree* se encuentra elidido únicamente por consideraciones rítmicas. Si por un instante obviamos la elisión y analizamos el sintagma tal como se nos presenta, “flame”, como referencia velada al fuego conlleva una ambigüedad: al tratarse de dos sustantivos, podría significar tanto “sombras inflamadas” (*flame* como atributo de *shades*) como “sombras de (las) llamas” (*flame* como especificador de *shades*) que sugiere la idea de los levantamientos de esclavos y los incendios en las plantaciones.

En la segunda estrofa, la estructura se complejiza. Si en la primera el único adjetivo que acompañaba a “these islands” era “green” y el segundo verso especificaba con la estructura “with + adjetivo + sustantivo”, en la segunda estrofa se observa la anteposición de estructuras complejas en función adjetiva. Las imágenes presentes allí también están asociadas al paisaje. Se destacan la caña de azúcar,<sup>7</sup> las palmeras, el viento y el mar. Los gerundios que operan como adjetivos (“dancing”, “waving”, “blowing”, “growing”) sugieren la imagen de movimiento, de un paisaje vivo y, al mismo tiempo, parecen desembocar en “hurricane”, con lo cual es posible ver un *crescendo*: de un movimiento suave (la danza, el mecerse) a la fuerza del viento en el huracán.

La tercera estrofa vuelve a simplificar la estructura, reduciendo las frases adjetivas. Las montañas azules reenvían a las olas azules unidas, tal vez, por la imagen ondulante que comparten.

---

<sup>7</sup> Cabe señalar que la caña de azúcar no está realmente al mismo nivel que los otros elementos, pues es un producto importado al Caribe y sustento del sistema de plantación, sinónimo de la explotación esclavista.

“Fire flying” remite a “Flame shades”, pone de nuevo el acento en la violencia y evoca las revueltas de esclavos. Los siguientes dos versos hacen referencia a los pueblos originarios, los caribes y los arahuacos. La partición de la raíz y el sufijo que marca la pertenencia no obedece sólo a las exigencias del ritmo. Es una forma de remarcar justamente la pertenencia: islas que *eran* de los caribes y arahuacos.

Los dos últimos versos retoman la estructura del inicio “adjetivo + *with* + sustantivo”. Lo interesante es que desde la segunda estrofa se construye una expectativa estructural, una predicación que se realiza con el “fertile”, y se completa plenamente con el “with brutality”, que cambia el signo de la descripción, o mejor dicho, pone de relieve lo sutilmente ominoso sugerido en “blades”, “flame shades”, “fire flying” y “hurricane”. La fuerza poética del poema se realiza gracias a la vehemencia que carga ese “fertile/ with brutality”, lo cual nos lleva al otro factor esencial del poema: el ritmo envolvente.<sup>8</sup>

La rima en la primera estrofa (“blades”/ “waves” / “shades”) une estos elementos pero los acentos están puestos en *green* y, por oposición, en los adjetivos cromáticos. La repetición constante de “These islands” enlaza las estrofas y genera, además, cierta expectativa sonora. Así, cuando en la segunda estrofa se abre entre “these” y “islands” una brecha, el ritmo se acelera, pues se busca el “islands” (el sustantivo núcleo de la estructura). Esa aceleración se acrecienta, a su vez, por el uso del encabalgamiento entre “wind” y “blowing”. El ritmo envolvente también se logra gracias a la estructura de dos elementos: sustantivo + verboide terminado en *-ing*. Esta estructura se quiebra con el neologismo “mangroving” no sólo porque se presenta como una monounidad, sino porque su terminación, al ser tan similar

---

<sup>8</sup> Al hablar de “fuerza poética” pienso el poema en cuanto a su “sentido patético”. Sigo en este punto a Jean Cohen: “Diciendo ‘sentido patético’ devolvemos este término a su origen: ‘que hace sentir’ (*pathein*) [...] propondré “patema” para designar el contenido experimentado de la significación, su tonalidad particular, variable, claro está, según los textos” (1982: 142). La poesía para Cohen es lenguaje patético, y la *isopatía* rige el texto poético y constituye su poeticidad (1982: 182). La dimensión afectiva del poema, en tanto efecto buscado en el lector, queda así liberada de la absoluta subjetividad y pasa a ser una construcción que puede ser analizada.

a “growing”, refuerza el acento natural en la primera sílaba. Este primer quiebre sonoro prepara para el segundo, la ruptura con la terminación *-ing* en “hurricane”. Como hemos visto, semánticamente se construye un *crescendo* que desemboca en la violencia del huracán, *crescendo* que tiene su paralelismo en el ritmo.<sup>9</sup> Al acortar nuevamente la estructura en la segunda estrofa, el énfasis sonoro se desplaza a “blue mountain” y “fire flying”. El ritmo se ralentiza ante los adjetivos “caribbean” y “arawakan” y el quiebre del blanco que conllevan. Estos cortes rítmicos preparan el corte mayor que implica “with brutality”.

Por otra parte, el ritmo también es subsidiario de la distribución de las palabras en la página, es decir, de su “transposición icónica” (Monteleone 2004: 5). Nichols no es una poeta que trabaje particularmente con lo espacial en este sentido. Es por ello que, cuando lo hace, resulta más llamativo. El corrimiento del margen presente en la primera estrofa en los versos encabezados por “with” acompaña la idea de subordinación del primer verso al segundo y la entonación descendente que hay a partir del “green”.

Además, gráficamente, pone de relieve el sintagma “these islands”, decisivo para el ritmo y la cohesión del poema, como se ha visto. En la segunda estrofa llama la atención el corrimiento de “blowing”, que por analogía se esperaría al mismo nivel que “palm”. Posiblemente obedezca al deseo de marcar el encabalgamiento entre “blowing” y “wind”. Sin embargo, es evidente que los versos que contienen tanto “these” como “islands” son los que no se presentan con sangría, ubicándolos como centrales al generar que la vista recaiga en ellos. La sangría en “mangroving” se explica por el corte en el ritmo y en la estructura gramatical que implica.

En la última estrofa, se observa un blanco activo entre la raíz de los nombres indígenas y el sufijo. Es posible ver simbolizado en ese blanco el vacío entre lo que debería ser y no

---

<sup>9</sup> Cabe destacar que no considero al ritmo como un nivel que actúa por fuera de la configuración de sentido. Comparto con Meschonnic que el ritmo es *materia de sentido* y como tal no resulta *subsidiario* del sentido que las palabras, en tanto signos, conforman (2007: 91). Si analizo el ritmo como un eje separado es a los fines meramente expositivos, puesto que sin duda opera conjuntamente con los otros niveles en la producción de sentido.

es. Las islas deberían ser de los caribes y arahuacos pero no lo son. Asimismo, el vacío también podría remitir a la ausencia de esos pueblos exterminados por la “colonización” de América, y su reemplazo por mano de obra esclava. La sangría en “with brutality”, cuando el resto de la estrofa respeta rigurosamente el margen, hace que el último verso se destaque.

Vemos, entonces, que desde el plano semántico, rítmico, estructural y gráfico se construye el poema para esa frase final. ¿Qué implica esta estructura para lo que hemos denominado *escritura topográfica*? En este poema se evidencia el reverso de la visión amable del paisaje y la naturaleza: todos los elementos están allí, la vegetación, el mar, las montañas, la abundancia del verde y de la sombra, pero como se ha visto, ligeramente desplazados de su connotación positiva; cierta presencia ominosa parece estar detrás de cada uno de ellos. Las dobles acepciones, las ambigüedades estructurales, la duplicidad de la palabra resultan la forma de marcar la duplicidad del espacio. La belleza de un paisaje que esconde el horror de los trabajos forzados.

Si es posible pensar la existencia de una “ilusión realista” con respecto al espacio, según lo postula el geógrafo estadounidense Edward Soja, bajo la cual el espacio se presenta como materialidad pura, incuestionable, y es “visto como natural e ingenuamente dado [...] o, con igual ingenuidad, situado objetiva y concretamente para ser medido por completo y descrito con precisión...” (1996: 64), Nichols acentúa justamente lo opuesto: las duplicidades latentes en el paisaje;<sup>10</sup> pone en entredicho su representación como materialidad pura e inocente, ajena a la esclavitud y al trabajo forzado.

Por otra parte, el geógrafo inglés Denis Cosgrove (1984) en su estudio sobre el surgimiento del término paisaje en la ciudad renacentista italiana considera que este, en tanto se presentaba como representación de la naturaleza, permitía sostener la ilusión de que no implicaba una mercantilización de la tierra

---

<sup>10</sup> En este sentido, tomo la categoría de “paisaje” como la que permite articular espacio y estética. En términos de Roger, como “artealización” del espacio (2007: 21-25). Sigo, de esta forma, la visión de Aliata y Silvestri que sostienen que “Para que exista un paisaje no basta con que exista ‘naturaleza’; es necesario un punto de vista y un espectador” (2001: 10). De esta forma, la noción de sujeto lírico se vuelve vital, articulándose, una vez más, escritura y espacialidad.

sino que era muestra de un mundo en el que la vida estaba en armonía con esta. En esa línea también Cosgrove analiza la estetización de los paisajes de la campiña inglesa: como representación velada de la propiedad, la complacencia del patricio que retrata (o mejor dicho, manda a retratar) su posesión (cfr. 2004: 61).

Sin duda, “These Islands” es un quiebre en ese tipo de representación. En la mirada de Nichols, lo que el paisaje esconde se halla siempre como pulsión en la latencia del lenguaje con el que se lo construye.<sup>11</sup> El sujeto lírico presenta todos los elementos con sus valencias múltiples; como el mago con sus trucos, todo está allí delante de los ojos del lector, pero sólo en el final se revela. La visión de una esclava, claro está, no será nunca la de un propietario, así como una conciencia caribeña jamás podrá obviar las relaciones sociales de opresión que el paisaje esconde.

### **Kanaima Jungle**

Everywhere I'm ensnared  
by jungle

Rorimas of jungle  
battalions of jungle  
plateaux, valleys, dominions  
of jungle

---

<sup>11</sup> Cabe destacar que, a pesar de lo que afirma Cosgrove (2004: 68), la mencionada duplicidad del paisaje, que él mismo asocia con la capacidad de este de funcionar como un velo que esconde relaciones sociales históricamente específicas bajo el parejo y estético manto de “naturaleza”, no es una noción equiparable con lo que sostiene el geógrafo Stephen Daniels en su ensayo “Marxism, Culture, and the Duplicity of Landscape”, según el cual en el término convive la “tensión entre el paisaje como una ‘manera de mirar’ elitista (e ilusoria) y el paisaje como una ‘forma de vida’ vernácula (y realista)” (1989: 206). Dicha oposición se halla en realidad entre lo que Soja (1996) denomina el “espacio percibido” y el “espacio vivido”, es decir, entre la espacialidad en su dimensión de abstracción mental y la espacialidad como realidad vivida. En ese sentido, su noción de “tercer espacio”, inspirada en la tríada espacial del filósofo francés Henri Lefebvre resulta productiva, pues hace convivir las diversas visiones de la espacialidad no como oposiciones, sino como puntos desde donde pensar sin excluir, en constante apertura incluyente. Asimismo, la visión que Cosgrove sostiene del paisaje como velo, operativa para este poema de Nichols, es propia de la ilusión realista, o materialista, que ya hemos mencionado.

I can't cut through this jungle

maze of jungle  
waterfall and climb  
and haze of jungle

I can't cut through this jungle

prey of jungle  
vampire and bird  
and snake of jungle

I can't cut through this jungle

Gold-in-the river-bed of jungle  
Diamonds-in-the-river-bed of jungle

I can't cut through this *kanaima* jungle

Este poema pertenece a la cuarta parte del libro “The Bloodling” y, si bien ya he señalado que allí se establece una paulatina adaptación al nuevo ambiente, como se observará en la culminación de “New Birth” en el próximo apartado, esa evolución no es lineal y, por ello, a mitad de la sección podemos encontrar un poema como “Kanaima Jungle”, en el que el paisaje sigue resultando opresivo. Ya desde el título mismo se hace presente lo ominoso: en la tradición de los caribes, Kanaima es un espíritu maligno que toma posesión de sus víctimas y los transforma en animales vengativos. La opresión toma carnadura en la repetición asfixiante de “jungle”, que opera en el lector como en el sujeto lírico: así como este no puede abrirse camino a través de la selva, el lector tropieza constantemente con el término, que devora el poema como parece devorar a la persona poética. Así, el verso “I can't cut through this jungle”, que funciona como un estribillo que divide las estrofas, establece el *leitmotiv* del poema. La selva se apropia de otros espacios y paisajes, por eso es meseta (*plateau*), valle (*valley*) y cascada (*waterfall*). Resulta de interés detenernos en “rorimas of jungle”, pues el monte Rorima (también conocido como Roraima) es la montaña más alta de Guyana. Cuantificando a “selva”, cumple una triple función: por un lado apunta a lo inconmensurable de

la selva (montañas de selva); por otro, da una referencia espacial concreta, nos sitúa en un espacio geográfico específico, el de Guyana; por último, es parte de esa metamorfosis de la selva, que se apropia de los otros elementos paisajísticos (los valles, mesetas, cascadas, montañas, pasan a ser selva). Así como Kanaima se transforma, la selva adoptaría diferentes rostros, pero parece devorarlos a todos por la repetición constante de “jungle”, que logra que la imagen visual que prevalezca sea la de la selva.

Lo agresivo del paisaje no se encuentra sólo en esa repetición asfixiante, sino también en la elección de los términos: en el primer verso se dice que el yo lírico está “ensnared” [atrapado/capturado] por la selva, que marca una primera violencia. Luego, los sustantivos “batallions” y “dominions” que remiten al campo semántico de la guerra y el control, “maze” y “haze” que remiten a la confusión, lo indefinido; y “prey”, “vampire” y “snake” colocan a la selva en el lugar de atacante. Desentona tal vez la presencia de “bird” que, no obstante, por la carga de los otros sustantivos se contamina de amenaza en lugar de remitir al canto de los pájaros en la selva. Sin duda, se alude así a la naturaleza de Kanaima y su capacidad de metamorfosearse.

La referencia al oro y a los diamantes en los ríos pone el acento en la riqueza explotada en el Caribe, mostrando, pues, que lo asfixiante no es sólo la selva en tanto espacio natural desbordante. Una vez más, explotación y paisaje vuelven a verse unidos y, en tanto escritura topográfica, el lenguaje, mediante la repetición y la utilización de otros sustantivos que remiten al paisaje como cuantificadores de la selva, genera un efecto de lectura agobiante que pone de relieve la amenaza.

## **Alianzas espirituales**

### **The Wandering**

Spirit of Sky  
Spirit of Sea  
Spirit of Stone  
Spirit of Tree  
Spirit that lurk in all things  
is at one with me.

Este breve poema antecede a “Of Golden Gods” y podría considerárselo parte de él, ya que incluso los títulos se complementan. Ambos poemas pertenecen a la sección “The Bloodling” y son previos a “Kanaima Jungle”. Si bien en “Of Golden...”, como se verá en el apartado siguiente, hay un distanciamiento, en este se asigna divinidad a diferentes aspectos de la naturaleza y esta se funde en una concepción que hermana a todas las cosas, un espíritu único que habita en todo, incluso en el sujeto lírico. En este sentido, es posible observar una alianza espiritual con el paisaje: “is at one with me” marca que se es uno con ese espíritu que habita en todo. También es posible leer este poema como una invocación a ese espíritu, que permita al sujeto lírico separarse de su cuerpo (que es lo que acontece en “Of Golden...”), verlo como el pase de magia previo a lo que será el poema siguiente.<sup>12</sup> De todas formas, lo que me interesa es considerar “The Wandering” como antecedente para “New Birth”. En esa adaptación de la esclava al nuevo ambiente, adaptación errática y nada lineal, “The Wandering” es una primera instancia de unión que, si bien efímera, se profundiza en “New Birth”:

### **New Birth**

Looking into the cascade  
of foam  
she saw that the hurricane  
months had passed

that the air was quickened  
with the taste of new birth  
and the benediction of the sun

that the frogs were singing  
from deep among the mangrove roots

---

<sup>12</sup> Si bien el uso del presente (*is at one*) y no del subjuntivo (*be at one*) parece indicar que se trata de una descripción antes que de una invocación, el uso laxo de los tiempos verbales en *creole* (recurso del que Nichols a veces se vale) habilita a sostener la hipótesis. De hecho, la elisión agramatical de la “s” de la tercera persona del singular en “lurk” es una muestra de ello.



The sun is singing  
the sky is singing  
I am singing into the day  
moving  
beyond  
all boundaries

Este poema, que cierra la cuarta parte del libro, de “The Bloodling”, en la que se establece la progresiva alianza de la esclava con el nuevo territorio, da cuenta, como su nombre lo indica, de un renacer, pues la quinta parte, “The Return” trata del nuevo poder que el sujeto lírico va acumulando y de la revolución en camino.

La primera estrofa establece que la conciencia del paso del tiempo se da gracias a la contemplación del paisaje, como si la experiencia subjetiva sólo fuera interpretada a partir de las huellas físicas del espacio. Sin embargo, “the cascade of foam” no es una imagen tan transparente como podía serlo “blue waves” en el poema anterior. Permite pensar también en una niebla que se disipa, según lo cual “The hurricane/ months” no es sólo la estación de los huracanes sino también la de los mayores tormentos. No sostengo que se observe aquí un retorno de la relación romántica con el paisaje, donde los estados anímicos del sujeto se ven reflejados en él. En cambio, considero que la ambigüedad de la imagen habilita otras lecturas más allá de una descripción física que, como ya se ha establecido, nunca es inocente. Resulta interesante, además, que la dirección de la vista esté marcada por el “into”. Se mira hacia la profundidad de la cascada y desde allí se desentraña el paso del tiempo.

En este poema, en contraste con “These islands”, intervienen otros sentidos además de la vista. En la primera estrofa prima lo visual: los verbos son “look into” y “saw”. En la segunda aparece el gusto (*taste*) pero también la mención al aire y al sol nos remiten a la percepción a través de la piel. Luego surgen las imágenes auditivas, en el canto de las ranas y en la cuarta estrofa se produce el desplazamiento metafórico por el cual el sol y el cielo pasan también a cantar. Asimismo, se produce una alianza con el paisaje, pues también el personaje, el *ella* al que ahora se le da voz y es un *yo*, canta junto con ellos. Me interesa

detenerme en la última frase de “New Birth”, pues ese ir más allá de todos los límites, desbordar y desbordarse, tan caro a la poética de Nichols, nos habla no sólo de un trascender las limitaciones, los padecimientos, para encontrar una nueva fuerza en la siguiente serie “The Return”, sino que predica también un trascender el propio cuerpo, es parte de esa alianza con el paisaje, esa comunión espiritual presente en “The Wandering”, un separarse de sí que también está presente en el “Of Golden Gods”, como se verá en el siguiente apartado.

La transposición icónica de este poema, como en “These Islands”, también pone el acento en la última frase, que visualmente se destaca y que, en cuanto al ritmo, obliga a un *staccato* entre las tres palabras “beyond”, “all” y “boundaries”, otorgándole así mayor énfasis. Los encabalgamientos entre las estrofas tres y cuatro remarcan la subordinación que tienen con respecto a la primera, pues el verbo que rige es “saw” del cual dependen los “that” que abren las otras estrofas. Esa dependencia sintáctica del “saw”, que es ver pero también comprender, nos habla de un comienzo que está regido por la mirada, se construye una voz poética impersonal y distante, que registra. Pero el quiebre ocurre al pasar al tiempo presente en la cuarta estrofa (las anteriores estaban en pasado) y dar entrada a la voz de esa *ella* que puede decir *yo*. En este sentido, la noción de “sujeto imaginario”, en tanto categoría que “alude al sujeto de la enunciación poética que se articula con todas las inscripciones de persona en el corpus poético de cada autor” (Monteleone 2003a: 119), resulta productiva, pues permite poner de relieve el doble punto de vista presente en este poema, pero también en todo *I is...* Ese primer sujeto lírico, que opera desde la impersonalidad, mira a la esclava (*ella*) como un narrador a su personaje.<sup>13</sup> Esa distancia se observa en todos los poemas que no están en primera persona.

Curiosamente, el pasaje de tercera a primera presente en “New Birth” no está mediatizado. La entrada de la voz de la esclava es directa, sin intervención de comillas u otras marcas

---

<sup>13</sup> De hecho, es interesante que la representación fílmica de *I is...* que hizo Frances-Anne Solomon en 1990 le otorgue a una actriz el rol de “narradora”, cuya única función es hablar, mientras que la esclava actúa, baila, canta.

tipográficas. Así, la alianza con el paisaje no se da sólo porque el sol, el cielo y ella canten, la destrucción de la distancia de la voz poética para adoptar el yo, esa fundición, es la escritura de la comunión con el espacio, en tanto “El paisaje es no sólo un escenario terrestre, sino además una dimensión del yo” (Monteleone 2003b: 2). Y si la distancia entre observador y objeto es justamente uno de los elementos que definen, según Cosgrove, la relación de la mirada con la construcción del paisaje,<sup>14</sup> la fundición de la voz poética en un yo que se alinea con el paisaje es la cancelación de toda posibilidad de distancia, de una mirada impersonal. El corrimiento que se observa en los versos, como si la estrofa imitara una suerte de cascada en la que un verso cae en el siguiente, no sólo destaca gráficamente esta estrofa y el quiebre que implica, sino que agrega cierto carácter lúdico, que podemos asociar también con el canto.

El “moving” como único verso se destaca visualmente por la brevedad y por estar descentrado, en oposición a la lógica de los versos anteriores. Ese corte también ocurre en el plano rítmico y es funcional al énfasis de la última frase, escindida en dos versos. La fundición da paso a otro distanciamiento, también marcado por los blancos, el de trascender los límites, que pueden ser tanto los del propio cuerpo como los que constituyen el espacio.

## **Más allá de los límites**

### **Of Golden Gods**

Alone  
skull as empty as a gobi  
I watch my chameleon spirit  
take its exit

---

<sup>14</sup> Una de las definiciones de Cosgrove sobre el paisaje es: “un área de tierra visible para el ojo humano desde una posición estratégica. [...] Y, como denota el término ‘posición estratégica’, el paisaje establece una relación de dominio y subordinación entre el espectador y el objeto de visión que están emplazados en distintos lugares [...] el espectador ejerce un poder imaginativo al convertir el espacio material en paisaje” (2002: 68).

shapely as a distant breeze  
across the face of heaven

deepening  
from azure  
to indigo darkness  
circling slowly the  
archipelago  
of burnished green

moving from land to sea  
from swamp to Southern  
vastness  
where the rains have been  
falling hardest  
in the pit of the serpent jungle

up past the Inca ruins  
and back again  
drifting onto Mexican plains  
the crumbling of golden gods  
the Aztec rites  
speak for themselves  
that, and before, the  
genocides –  
all a prelude to my time

and the darkness falls like rain  
over Bolivian highlands

Aquí claramente el sujeto lírico, asociado con la esclava, trasciende las limitaciones materiales de su cuerpo. Es interesante observar que hay un vaciamiento de sí (“skull as empty”) y un distanciamiento, al verse a sí misma dejar el cuerpo. Se evidencia un fundirse con lo material en el “shapely as a distant breeze”: se es como una brisa, pero resulta curioso que a algo tan carente de forma como la brisa se le asigne el adverbio “shapely”. Nuevamente se observa una fundición con lo natural, aunque la mirada que recorre el paisaje del continente como un todo lo hace desde un marcado distanciamiento; implica dejarse a sí misma atrás para poder abarcar el continente, estructuran-

do su mirada a partir de oposiciones. La elevación de “heaven” se desarma en “deepening” y contrasta con el “darkness”. Una vez más el verde está asociado con la abundancia en “burnished green”. La descripción opera por presentación de espacios contrapuestos, el mar con la tierra, los pantanos con la selva, etc.

En lo referido a la composición, vemos que al igual que los otros poemas, este también está estructurado de manera tal que se carga de sentido en los últimos versos. La mirada que recorre el paisaje americano lo hace buscando en él claves que descifrar. Sin duda, este poema se encuentra en sintonía con “These Islands” pues también el eje que guía es la brutalidad de la esclavitud, representada en “my time”. La distancia aquí está presente, no hay una verdadera *unión* con el paisaje (este es anterior a “New Birth” que justamente plantea una transformación), pero lo que me interesa en particular es que también en el espacio se ven las huellas de la historia, es decir, en este poema aparece el tiempo como otro factor que se trasciende. La mirada poética no sólo va más allá de lo que el cuerpo puede ver, sino que busca más allá de su propio presente. Llama la atención que no se señale a los incas y los aztecas como meras víctimas, sino que también se remarquen las propias matanzas de sus imperios.

Me detengo especialmente en los versos “that, and before, the/ genocides –/ all a prelude to my time” porque leo en ellos no sólo la clave del poema, sino la condensación propia de una escritura topográfica. Si bien es posible leer como referente de “all” a “The Aztec rites” y “the genocides”, considero que la raya aquí no es enfática, reemplazable por los dos puntos que marquen esa relación, sino todo lo contrario, se percibe un corte fuerte con los versos inmediatamente anteriores, quiebre que permite otorgarle una referencia más amplia a “all”: todo lo que se ha descrito antes en el poema. Es decir, la entera descripción de los paisajes por los que el sujeto lírico hace recorrer su mirada se condensa en el “all”, pues no es sólo en los ritos indígenas y en los genocidios de la Conquista que se ve el preludio a la esclavitud. Es en todo el continente, representado en su paisaje, que la opresión está presente. El espacio es entonces *preludio*, la espacialidad se

temporaliza, se efectúa una ruptura con las nociones puramente materialistas y físicas del espacio. La referencia a la selva boliviana y la oscuridad puede pensarse como una alusión posible a la muerte del Che Guevara, una vez más trascendiendo lo que sería el presente de la enunciación, como mención a las revoluciones que no serán, a las búsquedas de igualdad abortadas. A diferencia de “These Islands”, donde los versos “fertile/with brutality” representaban la cancelación absoluta, el pase de magia que revelaba todas las latencias y cargaba de sentido los versos precedentes, “all a prelude to my time” no es el cierre absoluto sino que lo sigue una coda de dos versos, enlazada con la conjunción “and”. Más allá de la interpretación dada para la referencia a la selva boliviana, que puede aceptarse o rechazarse, resulta innegable que el poema concluye con la imagen de la oscuridad, estableciendo la cancelación de cualquier posibilidad redentora.

La mirada incorpórea que prima en este poema permite unir diversos paisajes de América, generando un desplazamiento del Caribe más allá de las islas, desbordando los límites de su historia de opresión para generar una comunión con todo el continente. Se observa aquí una muestra de que Nichols se adscribe a una tradición mayor, no asociada únicamente al Caribe de habla inglesa o al Reino Unido. Si las Antillas como región suelen presentarse aisladas del resto del continente (en particular toda región que no pertenece al Caribe hispano y por ende parece condenada a no ser parte de Latinoamérica), Nichols desarma esta visión recordando las diversas opresiones y ampliando su mirada más allá de los límites geográficos. Si bien la imagen del Caribe presentada hasta el momento se ajustaba a la cosmovisión prototípica de la región (pero dando cuenta del reverso de esa postal, como se vio en “These Islands”), el desplazamiento en este poema recupera el pasado compartido por todo el continente. Cabe destacar que aunque el paisaje de Guyana (al que Nichols volvía en “Kanaima Jungle”), como país que pertenece a Sudamérica, no es equiparable a la postal caribeña de la isla bañada por un mar de aguas casi transparentes que desembocan en playas de arena blanca, y el turismo no es un industria importante allí, nuestra autora trabaja de manera activa en su obra con esa representa-

ción paradisíaca de las islas caribeñas para desarmarla.<sup>15</sup>

Leo en esa apertura que Nichols presenta en este poema una postura política, que va más allá de la clara intención de denuncia de los horrores del pasado esclavista. Guyana cuenta con una figura emblemática en lo que a poesía de protesta se refiere, Martin Carter,<sup>16</sup> de quien Nichols toma un verso para titular su única novela, *Whole the Morning Sky*.<sup>17</sup> Si bien ya he mencionado que

<sup>15</sup> "These Islands" es un ejemplo paradigmático, pero a lo largo de *I is...* se observa una tensión constante entre belleza y horror en el paisaje. Así, en el primer poema del libro, "One Continent/To Another", la mujer se enfrenta a la naturaleza del nuevo continente y se establece un contraste entre lo que se espera encontrar, un páramo, y la fuerza de la naturaleza que la recibe, abundancia que es leída como violenta:

Like the yesterday of creation morning  
she had imagined this new world to be —  
bereft of fecundity

No she wasn't prepared  
for the sea that lashed  
fire that seared  
solid earth that delivered  
her up  
birds that flew  
not wanting to see the utter  
rawness of life everywhere

Si el Caribe suele ser pensado en términos de un "paraíso terrenal", la esclava pensaba encontrarse con un mundo previo a la creación divina. Asimismo, la naturaleza, representada por los pájaros, se niega a ser partícipe de la crudeza a la que se someterá a los esclavos. No obstante, será en poemarios posteriores donde se detendrá abiertamente a criticar la mirada turística con respecto a un Caribe estereotipado que en nada remite a Guyana, como en "Back Home Contemplation" y "Price We Pay for the Sun", de su segundo libro *The Fat Black Woman's Poems* y "On Receiving a Jamaican Postcard" de *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*.

<sup>16</sup> Martin Carter (Georgetown, 1927-1997) fue, además de poeta, historiador y político. Formó parte del movimiento nacionalista y fue encarcelado durante unos meses en 1953 cuando el Reino Unido suspendió la Constitución del país y acusó al recientemente elegido Primer Ministro Cheddi Jagan de ser un agente comunista. En 1967 se desempeñó como Ministro de Información y Cultura para el partido Congreso Nacional del Pueblo (PNC por sus siglas en inglés). Y entre 1966 y 1967 representó a Guyana en las Naciones Unidas.

<sup>17</sup> El poema en cuestión es "Black Friday 1962" del libro *Jail Me Quickly* (1964), que hace referencia a los disturbios que acontecieron en Georgetown en 1962,

muchos de los poemas en *I is...* (así como la obra de Nichols en general) pueden ser leídos en esa tradición (en el poemario analizado, en especial toda la serie “The Vicissitudes”), me interesa detenerme en el modo sutil, oblicuo, en que la postura política se inscribe en poemas como “Of Golden Gods”, donde una mirada incorpórea hermana todo el continente como un alegato contra la compartimentalización, para plantearlo en los términos de Kamau Brathwaite, pues el autor barbadiano, a la hora de pensar los vínculos entre las diferentes islas, sostiene “que la distancia es parte del problema, no es un asunto solamente lingüístico o político; es parte de la totalidad de un sistema de compartimentalización (compartimentalización) de la comunicación” (Phaf-Rheinberger 2010: 34).

Asimismo, Brathwaite asocia ese hecho con que las Antillas inglesas jamás “hayan soñado con América Latina. Ni siquiera saben lo que significa esa palabra” (Phaf-Rheinberger 2010: 33). En “Of Golden Gods”, Nichols deja en evidencia que ella sí ha soñado con Latinoamérica, que el pasado de opresión supera las compartimentalizaciones y que a la hora de pensar tradiciones, puede volverse a las indígenas, como en el caso de “Kanaima Jungle”. Puede leerse ese hecho en clave política pues en “Of Golden...” se ve preanunciado un mecanismo que cobrará fuerza en su obra posterior: la trascendencia temporal y espacial. Como sostiene Welsh (2007: 57), un rasgo común de todas las protagonistas femeninas de Nichols es su capacidad de habitar físicamente distintos espacios y épocas, en una suerte de vagar cósmico. Esta característica será especialmente explotada en el poemario *Sunris*, donde la fuerza sincrética del carnaval le permitirá a Nichols recuperar tradiciones que exceden la propia del Caribe anglófono. Así, su persona poética dialogará con diferentes figuras míticas: Montezuma, Papa Bois y África, tendrá encuentros con Kanaima, con todo el panteón Yoruba, con la Virgen María y Macunaíma. La mirada que hermana al continente en un pasado de brutalidad, que no es sólo el de la Conquista y esclavitud, está en sintonía con aquella que busca

luego de la marcha contra el presupuesto que intentó implementar el primer ministro Cheddi Jagan, que implicaba modificaciones impositivas. La estrofa entera: “Was a day that had to come,/ ever since the whole of a morning sky,/ glowed red like glory,/ over the tops of houses”.



raíces y tradiciones más allá del Caribe tendiendo puentes con el resto de América.

## Condensaciones

El paisaje parece definir la región caribeña, condenándola muchas veces al reduccionismo sinecdótico de la postal. Si bien asociamos ese fenómeno con el consumo actual del Caribe por la industria del turismo, como sostiene Sheller (2003), se trata de una apropiación de larga data. Nichols opera con los presupuestos de la belleza y riqueza del paisaje para transformar esos lugares comunes en armas de doble filo. Resulta innegable que en este poemario quiso dar cuenta de la mirada femenina de la esclavitud y de la experiencia directa del *Middle Passage* estableciendo la posibilidad de adquirir una voz propia, pero, a su vez, la construcción de esa voz está asociada con la paulatina y nada lineal adaptación al nuevo territorio. Conforme a ciertas nociones sobre el paisaje, la estética cubre a este con un velo tranquilizador, escondiendo así la construcción que representa y las relaciones sociales que se establecen en él; Nichols, en cambio, mediante una escritura topográfica, construye una visión del paisaje que le devuelve lo que se le quita, poniendo en evidencia las tensiones que se pretenden obliterar bajo el manto protector de la belleza.

En la mirada de Nichols, lo que el paisaje esconde se halla siempre como pulsión en la latencia del lenguaje con el que se lo fabrica y es en ese sentido que resulta posible pensarlo como una escritura topográfica: el paisaje no es solo “tema” del poema, sino que lo conforma, y aquello que se quiere decir *sobre* el paisaje es creado a partir del trabajo que se hace con la lengua. Se lo observa así en el juego de latencias de las diferentes acepciones que parecen llevar hacia una determinada construcción para revelarnos otra (“These Islands”), en el desbordamiento del paisaje hasta convertirlo en una realidad agobiante por el uso de la repetición que lo transforma en una experiencia asfixiante de lectura (“Kanaïma Jungle”), en el desplazamiento del sujeto imaginario de una impersonalidad observadora a la fundición

en un yo para presentar la posibilidad de hermanarse con el paisaje, que da cierta alineación con el nuevo espacio (adecuación nunca lineal ni total); en la referencialidad desbordada con la que se trasciende y entrecruza en una palabra los límites de tiempo y espacio para dar cuenta de las huellas indelebles de la historia (“Of Golden Gods”). Ese trabajo con el lenguaje es otra de las dimensiones políticas que cobra la poesía de Nichols, pues abre *forma y lengua*, para plantearlo en los términos de Masiello, resistiendo la simplificación de los lugares comunes con los que se piensa el Caribe, tendiendo puentes hacia otras tradiciones, y soñando con Latinoamérica. En todos los mecanismos mencionados espacio y escritura se entrecruzan, *hablar* y *caminar* se vuelven un mismo tránsito; son todos modos de expresión de una escritura topográfica.

## **Bibliografía**

- Adorno, Theodor (2004) [1970]. *Teoría Estética*, Madrid: Ediciones Akal.
- Aliata, Fernando y Graciela Silvestri (2001). *El paisaje como cifra de armonía*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Benítez Rojo, Antonio (1989). *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*, Hanover: Ed. Del Norte.
- Bertram, Vicki (1992). *Muscling In: A Study of Contemporary Women Poets and English Poetic Tradition*, Tesis doctoral, University of York. Disponible en: [etheses.whiterose.ac.uk/2490/1/DX171283.pdf](http://theses.whiterose.ac.uk/2490/1/DX171283.pdf)
- Butcher, Maggie (1988). “Grace Nichols: In conversation with Maggie Butcher”, *Wasafiri*, 4/8, 17-19, Disponible en: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02690058808574163>
- Cosgrove, Denis (1984). *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- (2002). “Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, N° 34, 63-89.
- (2004). “Landscape and landschaft”, *Boletín del Germanic History Institute* n° 35 (otoño), disponible en: <http://www>.

[ghi-dc.org/publications/ghipubs/bu/035/35.57.pdf](http://ghi-dc.org/publications/ghipubs/bu/035/35.57.pdf)

- Daniels, Stephen (1989). "Marxism, Culture, and the Duplicity of Landscape," en Richard Peet & Nigel Thrift (eds.), *New Models in Geography*, vol. 2, London: Unwin Hyman, 196–220.
- deCaires Narain, Denise (2003). "The politics and poetics of belonging in Caribbean women's poetry", *Wasafiri*, 18/38, 13-19, DOI: 10.1080/02690050308589820
- De Man, Paul (1984). *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York: Columbia University Press.
- Glissant, Édouard (1997) [1981]. *Le discours antillais*, París: Éditions Gallimard.
- Masiello, Francine (2013). *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Meschonnic, Henri (2007). *La poesía como crítica del sentido*, Buenos Aires: Mármol/Izquierdo Editores.
- Miller, Hillis, J. (1995). *Topographies*, Stanford: Stanford University Press.
- Monteleone, Jorge (2003a). "La hora de los tristes corazones. El sujeto imaginario en la poesía romántica argentina" en Noé Jitrik (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 2: Julio Schwartzman (Dir. del volumen), *La lucha de los lenguajes*, Buenos Aires: Emecé Editores, 119-159.
- (2003b). "Paisajes de la imaginación poética", *Revista Todavía*, Número 6, Diciembre. Disponible en: <http://www.lobianco.com.ar/Clientes/todaviaweb31/6.monteleonenota.html>
- (2004). "Mirada e imaginario poético", en Yvette Sánchez y Roland Spiller (eds.), *La poética de la mirada*, Madrid: Visor Libros, 29-43.
- Nichols, Grace (1983). *I is a Long-Memoried Woman*, London: Karnac House.
- (2000). "The poetry I feel closest to" en W. N. Herbert & Matthew Hollis (eds.), *Strong Words: Modern Poets on Modern Poetry*, Northumberland: Bloodaxe, 211-212.
- Pedreira, Antonio S. (1942) [1934]. *Insularismo*, San Juan de Puerto Rico: Biblioteca de autores puertorriqueños.
- Phaf-Rheinberger, Ineke (ed.) (2010). "El lenguaje-nación y la poética del acriollamiento. Una conversación entre Kamau Brathwaite y Édouard Glissant", trad. de Carolina Benaven-

- te Morales, en Graciela Salto (ed.), *Memorias del silencio: literaturas en el Caribe y Centroamérica*, Buenos Aires: Corregidor, 17-44.
- Roger, Alain (2007). *Breve tratado del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Sheller, Mimi (2003). *Consuming the Caribbean: From Arawaks to Zombies*, London: Routledge.
- Soja, Edward (1996). *Thirdspace: Expanding the Scope of the Geographical Imagination*, London-New York: Routledge.
- Walcott, Derek (1986). *Collected Poems 1948-1984*, London-Boston: Faber&Faber.
- Welsh, Sarah (2007). *Grace Nichols*, London: Northcote House.



*Apelles pintando el retrato de Campaspe, Giambattista Tiepolo  
Ca. 1726-1727*



## **El paisaje en la reapropiación de la mirada: *Tiepolo's Hound* y *White Egrets* de Derek Walcott**

*María Griselda Riottini*

### **Introducción**

En el apéndice del año 1962 a *Los jacobinos negros* (1938), Cyril L. Robert James destacaba la presencia de una cultura propia en el Caribe al indicar que, durante ese tiempo, luego de la Revolución cubana, el pueblo caribeño no buscaba una identidad nacional a través de sus manifestaciones artísticas sino que, por el contrario, ya la estaba expresando (James 2013: 522).

Sin forzar lazos de interrelación, querría destacar una convicción similar en el poeta Derek Walcott, que puede leerse en “The Caribbean: Culture or Mimicry?”, ensayo publicado en 1974. Allí, el autor defiende la legitimidad de la cultura caribeña al mismo tiempo que se opone a la visión negativa del escritor Vidiadhar Naipaul en obras como *The Middle Passage* (1962) o *The Mimic Men* (1967), donde los artistas e intelectuales eran considerados incapaces o meros imitadores de las culturas metropolitanas europeas. Walcott, si bien en principio admitía que en el Caribe nada original se había creado, reconocía una gran potencia creativa en la mimesis o imitación, ya que esta no sólo era “reflejo sino señuelo”, es decir, contaba con su propia capacidad de modificar y transformar. Por otra parte, siempre en el mismo ensayo, condenaba al absurdo filosófico la creencia de que fuera posible imitar en el Caribe aquello que nunca se había sido ni se había tenido puesto que su población, producto de diásporas y mestizajes, debía producir una cultura de acuerdo con esas mismas características y no ser “reflejo” de un sujeto universal que el colonialismo europeo había impuesto como (el) original.

Prueba de ello es toda la obra de Walcott, en la que el poeta utiliza con virtuosismo no exento de provocación formas clásicas de la literatura occidental para lograr, por ejemplo, en el nivel de la

lengua, un “tono”<sup>1</sup> que deja escuchar, tras del inglés culto, ecos y giros de las lenguas vernáculas o, en el nivel de los géneros, una épica no heroica como es el caso de *Omeros* (1990), cuyos personajes no son príncipes guerreros sino desposeídos. Pero es en la descripción de los paisajes personificados por la luz brillante de los trópicos donde se destacaría lo más importante: ellos son vistos y descriptos desde los ojos de hombres y mujeres a quienes históricamente se les había negado la capacidad de mirar y transformar; se trata del paisaje observado, primero, por los esclavos acarreados desde África a partir del siglo XVI; después y en adelante, por sus descendientes criollos.

### **Hacia la recuperación de la mirada**

La cuestión acerca de la pérdida de la mirada y su recuperación es tratada en el libro de Mary-Lou Emery *Modernism, the Visual, and Caribbean Literature* (2007). En una primera parte del capítulo “Transfigurations”, la autora señala el final del siglo XVIII como el momento en que la persona negra habría alcanzado en el arte una posición de observador más que de objeto observado, hecho que se sitúa en correspondencia con el descubrimiento y valoración del arte africano en Europa y con los movimientos revolucionarios que, en el Caribe, dieran lugar a la independencia de Haití. A partir de allí, Emery expone toda una línea de autores cuyos trabajos demostrarían una valoración particular de lo visual en la literatura del Caribe de habla inglesa, al mismo tiempo que destaca la alta concientización al respecto por parte de muchos artistas e intelectuales de la primera mitad del siglo XX, entre ellos, George Lamming y Derek Walcott. Para estos escritores, el haber padecido semejante privación se correspondía con las condiciones de existencia producidas por la violencia de la colonización sobre las personas esclavizadas y, por lo tanto, su recuperación se volvió

---

<sup>1</sup> En entrevista concedida a María Cristina Fumagalli, Derek Walcott sostiene que lo importante en un poema no es tanto el idioma elegido como vehículo sino su capacidad para expresar el “tono”, “el sonido de la lengua vernácula” (2005: 95).



El paisaje en la reapropiación de la mirada:  
*Tiepolo's Hound* y *White Egrets* de Derek Walcott

imprescindible para lograr un arte de seres libres, capaces de transformar su propia realidad.

Teniendo esto en cuenta, y de acuerdo con el estudio de Emery, en este trabajo intentaré señalar cómo se vuelve presente esa reapropiación de la mirada en dos obras de Derek Walcott: *Tiepolo's Hound* (*El lebrél de Tiepolo*, libro que no cuenta con traducción al castellano) y el poemario *White Egrets –Garcetas blancas* en su versión en español.<sup>2</sup>

### ***Tiepolo's Hound***

Este libro del año 2000 continúa el estilo formal de la alta tradición literaria, con estrofas de dos versos que riman con el par que les sigue, resultando así una rima *ab ab* consonante.<sup>3</sup> Las estrofas, a su vez, se distribuyen en cuatro libros que contienen veintiséis capítulos con cuatro poemas cada uno. En el primero de ellos, en el poema 3 del capítulo I, el poeta narrador recuerda su primera visita al Museo Metropolitano de Arte de Nueva York cuando contaba veintiún años. Lo había maravillado descubrir un cuadro donde, de manera magistral y de una sola pincelada en color rosa, el pintor había dado forma a la pata de un perro cuya luminosidad le había producido una sensación de epifanía. Se trataba –cree recordar muchos años después– de “Cena en la casa de Levi” de Paolo Veronese (1528-1588), si bien por el paso del tiempo su memoria podía fallarle, y lo cierto era que no

---

<sup>2</sup> En adelante, para comentarios y citas de las dos obras de Derek Walcott me baso en las siguientes ediciones: *Tiepolo's Hound*, London: Faber & Faber, 2000, y *Garcetas blancas*, Edición bilingüe, traducción y prólogo de Luis Ingelmo, Madrid: Bartleby Editores, 2010.

<sup>3</sup> En inglés evoca el ritmo del pentámetro y, en el Caribe, según declaraciones de Walcott, el de su composición musical típica: el calipso. Cabe aclarar que la forma estrófica doble o “duplicada” que adopta el poeta, la cual en castellano constituiría un serventesio dividido, se corresponde desde el punto de vista semántico con la dicotomía que se presenta primero en los personajes mestizos cultural y físicamente, luego con el reflejo antillano (americano por extensión) de la cultura central europea, que aquí es desmontado a partir de una reivindicación de la mimesis, dando lugar al emblemático perro cruzado de diferentes razas o *mongrel* para simbolizar la ruptura con el *logos* de la metafísica europea. (Volveremos sobre este punto hacia el final).

había vuelto a encontrar aquella luz en la pata de un perro entre las pinturas de los museos que había visitado desde entonces. Ni siquiera estaba seguro de si el autor de aquel cuadro era Paolo Veronese o si se trataba de un veneciano posterior, Giambattista Tiepolo (1696-1770). Tanto lo preocupaba la cuestión que hacía el final del poema 1, en el capítulo XXI del último libro, el poeta narraba su decisión de trasladarse a Venecia para encontrar ese detalle que pervivía en su memoria. Aunque infructuosa, la búsqueda no había sido inútil porque, cuando en un nuevo intento se disponía a hojear un libro de reproducciones, había descubierto otra pintura: “[Apelles pintando el retrato de Campaspe](#)” de [Giambattista Tiepolo](#). Ante esta obra, el poeta se sorprendía al ver que, entre los personajes del cuadro, un esclavo africano se encontraba de pie, al lado de la tela en la que trabajaba Apelles, junto el perrito blanco de Campaspe. Lo importante, y que redundaría en un nuevo momento epifánico para el poeta, fue su comprobación de que el esclavo estaba observando, mudo y maravillado del privilegio que suponía ser uno más de la escena, la tela que estaba siendo pintada.

Así, al mismo tiempo, el poeta descubría que él mismo era como ese africano, mientras declaraba en una magnífica puesta en abismo que también él, al costado y observando ahora la tela de Tiepolo en su libro de reproducciones, aprendía a pintar y a transformarse a sí mismo. Y a poetizar, podría agregarse, desde el descubrimiento de su capacidad de mirar, elemento primero y sustancial, como parecen justificar las palabras de Derek Walcott citadas por Emery en el capítulo antes mencionado: “Sólo nuestra propia, dolorosa, extenuada mirada (el aprendizaje desde la mirada), puede encontrarle sentido a la vida de nuestro alrededor” (2007: 50).<sup>4</sup>

Otro aspecto muy importante en *Tiepolo's Hound* es que la voz poética construye y se funde con una segunda mirada, la del pintor Camille Pissarro (1830-1903), integrante de una familia de judíos sefardíes, quien decidió abandonar su ciudad natal, Charlotte-Amalie en la isla antillana de Saint Thomas, para instalarse en París. En el poema 4, capítulo V del primer libro, el poeta describe la partida de Pissarro como una ruta invertida de la diáspora que dio origen a las poblaciones actuales del Caribe, la misma que él

---

<sup>4</sup> En adelante, las traducciones de los textos citados me pertenecen.

y su familia judía habían sufrido.<sup>5</sup>

Sin embargo, este artista emigrado de un lugar donde no había podido captar su naturaleza “a pesar de la inmensa bendición de su luz” –situación que todo artista insular ha debido afrontar, subrayaba el poeta un poco antes–<sup>6</sup> tampoco lograba identificarse con la realidad europea. Sentía que nada le pertenecía de los museos y monumentos por los que circulaba en la ciudad capital de la pintura del siglo XIX. Sólo era un extranjero que consideraba las formas de su tiempo meras repeticiones o derivas que comenzaban a agotarse. En consecuencia, refiere el poeta narrador, Pissarro habría necesitado y promovido cambios sustanciales en la pintura tales como la descomposición de las moléculas de la luz que permitirían hacer aparecer la brillantez de los trópicos sobre los paisajes de la campiña francesa<sup>7</sup> y hasta sugerir las letanías de los esclavos de la misión de Charlotte Amalie en el temblor de los álamos de Pontoise.<sup>8</sup>

Tal como el poeta construye su personaje en la ficción,<sup>9</sup> Camille Pissarro, maestro fundador del Impresionismo pictórico que otros grandes pintores continuarían –Cézanne, Gauguin, por mencionar sólo dos de ellos–, no habría sido un imitador del arte europeo sino un artista que, a partir de su propia experiencia diaspórica, habría podido transformar ese arte y, más importante aún, efectuar una hibridación o mestizaje en sus técnicas permitiendo la aparición de nuevos aspectos de la realidad, entre ellos, personajes y geografías de otra parte del mundo anteriormente silenciada.

<sup>5</sup> “troughs of the Atlantic, the deep reversing road/ of the diaspora, Exodus, the last gull leaving.” (Walcott 2000: 30).

<sup>6</sup> “How are his thoughts different from the local quarrels/ of the waves at his shoes, isn't his the old trial// of love faced with necessity, the same crisis/ every island artist, despite the wide benediction//of light, must face in these barren paradises/ where after a while love becomes an affliction?” (Walcott 2000: 24).

<sup>7</sup> Sólo un ejemplo: poema 4, cap. VIII, libro Dos: “Excitement could burst his heart. This landscape was// to be looked at tearfully, with not a schoolboy's eyes// but a prodigal son's. The loss of St. Thomas/ shone in the hermitage of his new home: *Pontoise*.” (Walcott 2000: 51, cursivas en el original).

<sup>8</sup> Poema 4, Cap. XXV, libro Cuarto: “Camille Pissarro must have heard the noise/ of loss-lamenting slaves, and if he did,/ they tremble in the poplars of Pontoise,/ the trembling, elegiac tongues he painted.” (Walcott 2000: 157-158).

<sup>9</sup> Un reconocimiento de su carácter ficcional se encuentra en el poema 3, cap. XI, libro Segundo: “I shift his biography as he shifted houses/ in his landscapes; not walled facts, their essence;” (Walcott 2000: 70).

## **Los recursos de una poesía de la mirada. Las écfrasis**

En toda la obra de Walcott, y especialmente a partir de *Tiepolo's Hound*, la importancia de los elementos visuales es tal que, podría decirse, estos tienen un valor protagónico. Como efectos mágicos o epifánicos, paisajes, objetos y personas de las pinturas descriptas en el poema sorprenden al lector, parecen dar un salto más allá de las dos dimensiones de la página y transformarse en objetos que podrían interactuar en el plano de lo real. Para lograr esto, el poeta se vale de muchos recursos presentes en la literatura occidental desde la antigua literatura griega: los símiles, las sinestesias, las personificaciones y, principalmente, las écfrasis.

Con respecto a estas últimas, si bien excede las posibilidades de este trabajo el realizar una diferenciación minuciosa de sus modalidades de acuerdo con numerosos estudios existentes, es necesario retomar, en principio, su definición más conocida: ser la descripción en palabras de una obra de arte visual, es decir, una representación de segundo grado cuya característica subsidiaria con respecto a un objeto de arte natural como la escultura o la pintura habría llevado a Platón a ubicar a la poesía en un estatus inferior de la representación, dado su mayor alejamiento del objeto real aludido.

El recurso de la écfrasis ha estado presente en todos los tiempos y pueden encontrarse muchos ejemplos en la literatura. Algunos, considerados canónicos, aparecen en la antigua épica, como lo es la descripción del escudo de Aquiles en la *Iliada* o el de Eneas en la *Eneida* de Virgilio. Más adelante en el tiempo, durante el siglo XIX, pueden mencionarse “Ode on a Grecian Urn” de John Keats u “Ozymandias” de Percy Shelley, mientras que en el siglo XX se destacan la “Anecdote of the Jar” de Wallace Stevens o “Self-Portrait in a Convex Mirror” de John Ashbery, por citar sólo algunos ejemplos de la literatura en lengua inglesa.

Sobre sus implicancias se han desarrollado numerosas reflexiones teóricas, entre ellas las de Murray Krieger (1992), para quien lo importante de este recurso que denomina “principio ecfástico” es su puesta en cuestión de la jerarquía y la domina-

ción de los géneros al fijar lo instantáneo de la imagen por sobre la progresión del tiempo del relato. Su utilización indicaría, primero, la necesidad de recuperar la inmediatez de la visión, una realidad no mediada por la subjetividad, y un regreso a la concepción del arte clásico y del Renacimiento; segundo, una gran confianza en el poder del lenguaje como medio privilegiado para lograrlo; tercero, la dificultad en su traducción ya que la representación verbal tomaría gradualmente el poder de un objeto que se sostendría por sí mismo sin necesidad de otra representación extra-textual.

En oposición a esta teoría de la éfrasis, James A. W. Heffernan (1991) sostiene que lo determinante en ella es su cualidad dinámica que libera un impulso narrativo y no se detiene en un momento fijo en el texto. Más relevante aún, al referirse a los poemas de Keats y Shelley que analiza, Heffernan agrega que el recurso de la éfrasis indicaría en última instancia la inadecuación de toda representación verbal, inseparable de su propia tergiversación, esto es, de su incapacidad para representar el ser.

Por su parte, y sin intentar un trabajo de investigación como el de los teóricos precedentes, también Derek Walcott se ha interesado por el problema de la representación visual posible a partir de la pintura y a través de la poesía, tal como se revela en su libro *Another life* de 1973. Sabemos que, a partir del ejemplo de su padre pintor y luego de un amigo de este, Harold Simmons, mentor de Walcott y de otros jóvenes artistas de Santa Lucía, la pintura fue el primer medio en su búsqueda artística, aunque más tarde y sin ser abandonada, esta pasó a un segundo plano.

En este sentido, es oportuno destacar el acierto de la edición de *Tiepolo's Hound* realizada en Nueva York por Farrar, Straus and Giroux en 2001, la cual incluye veintiséis reproducciones de cuadros de Walcott. Así, con respecto a la obra, se ponen de manifiesto los dos planos de la expresión, desde la pintura y desde la poesía, además de hacer patente la doble aptitud del artista, quien intenta figurar el paisaje a partir de la luz, en el medio que oportunamente considera más apto para expresarlo. En palabras del mismo Walcott:

Lo único que estoy describiendo es el instante en que siento que quiero trabajar en una pintura o en un poema: a veces se vuelve confuso en términos de lo que quiero hacer, y no estoy seguro de que el instinto cambie con el medio. Trabajamos con luz, la luz de una lengua. Los poetas trabajan con la luz en la misma medida que los pintores. Y pienso que tenemos cada uno de nosotros, poetas, una afinidad muy fuerte con pintores particulares con quienes nos sentimos asociados, en términos de lo que estamos intentando hacer con la imaginación (Huerta 2000).

La postura de Walcott, por otro lado, estaría en total acuerdo con uno de los tópicos centrales de *Tiepolo's Hound*. En esta obra, la prolífica descripción de las pinturas a partir de las cuales el poeta sigue la evolución y el tratamiento de la luz desde el Renacimiento hasta su descomposición y mixtura en los cuadros de Pissarro y, después, en los del Impresionismo, le permitirá afirmar, hacia el capítulo X, poema 2 del segundo libro, que “La pintura es la crónica de la luz”.<sup>10</sup> Esto significa que, en la pintura, la imagen sería capaz de revelar una historia en captación instantánea superando el tiempo progresivo del relato. Si bien constituye un enunciado poético, la afirmación lo acercaría a la cuestión estudiada por los críticos anteriormente mencionados: la fijación de la imagen (Krieger), en este caso “la pintura”, contiene embrionariamente su propio impulso narrativo (Heffernan), expresado en la palabra “crónica”.

Sin embargo, en *Tiepolo's Hound* no se trata sólo de llevar un inventario descriptivo del tratamiento de la luz en pinturas de distintas épocas; mucho más significativo resulta el hecho de que el poeta, al revelar detalles mediante la ilusión efrástica y mostrar personajes, objetos, árboles o aves en un movimiento que parecería imposible en el plano de la página escrita, se acerca a otra verdad, esto es, no tanto a la cuestión de si la literatura es capaz de representar la realidad sino a la de demostrar que ella es capaz de crear su propia realidad y transmitirla al mundo. En última instancia, esto equivale a afirmar que la literatura no sería la subsidiaria del primer plano de la representación como aseguraba la metafísica clásica desde Platón sino que, al contrario, ella misma puede contener su propio acto demiúrgico a partir de la mediación del

<sup>10</sup> “since painting is the chronicle of light” (Walcott 2000: 62).

poeta. De manera similar, recordando el ensayo “The Caribbean: Culture or Mimicry” citado anteriormente, podría entenderse la defensa de la mimesis que ejerce Walcott por su propia capacidad constructiva que supera a la función de reflejo, sin por ello obviar la dificultad de la representación; tal parece demostrarlo este fragmento del poema 4, capítulo XIV, en el libro Tercero:

Say this for the numerous, quick-stepping covey  
of migratory sanderlings; they are faster than the strokes

that mimic their speed on paper, trying to convey,  
by a brush's calligraphy, theirs, or a racket of rooks

from a wheat field, that is, the truth that trembles  
in the denial of stasis in the pond, of branches

in a lifting wind, all the motes vision assembles  
to set leaf or wave alight, as the canvas dances (2000: 90).<sup>11</sup>

De todos modos, y a pesar de las dificultades expresadas, ellas no impedirían el hacer de la poesía: un juego de imágenes visuales se produce para liberarse en acto poético, lo cual no es otra cosa que afirmar a la poesía en tanto creadora y asumir una posición que desafía la metafísica occidental al mismo tiempo que devuelve al poeta (en este caso una voz mestiza, antillana, cuyo silencio impuesto duró siglos) su papel activo y libre, capaz de representar realidad y ejercer su derecho de transformar.

---

<sup>11</sup> “Los zarapitos migratorios de rápidos pasos, en compañías/ numerosas, hay que decir, son más rápidos que los trazos// que imitan su velocidad en el papel, tratando de transmitir/ con una caligrafía de pincel lo que ellos son, o el estruendo de los grajos// en un campo de trigo, esto es, la verdad que palpita/ al negar la detención en el estanque, de ramas// levantadas por el viento, todos los átomos unidos en la visión/ para ubicar una hoja o iluminar una ola mientras la tela danza” (mi traducción).

## **White Egrets ¿final de la poesía?**

Después de *Tiepolo's Hound*, Derek Walcott seguirá ejercitando con maestría el recurso de lo visual y de las éfrasis en particular. En *White Egrets (Garcetas blancas)* de 2010,<sup>12</sup> los versos se suceden en series de piezas líricas que continúan el tono de poemarios anteriores como *Midsummer (Pleno verano)* de 1984, *The Arkansas Testament (El testamento de Arkansas)*, *The Bounty (La abundancia)* de 1997 y *The Prodigal (El hijo pródigo)* de 2004.

Luis Ingelmo, su traductor al castellano en la edición consultada (2010), destaca en el prólogo diversos cambios en los aspectos formales de los versos al señalar que los poemas responden a una estructura de sonetos que denomina “abultados” ya que no se limitan a los catorce versos tradicionales sino que pasan de los diecisiete e incluso algunos superan la veintena. Igualmente llama la atención del prologuista la expansión en la cantidad de sílabas de cada verso, aunque las rimas retomarían un papel vivaz y sorprendente como no lo habían hecho desde *Omeros*.

Por mi parte, y desde el plano semántico, querría centrarme en otro aspecto recurrente y más notorio que en libros anteriores, esto es, el tono de melancolía presente en la voz poética que da lugar a dos motivos clave en este libro: primero, la pérdida de la memoria, la figuración de un hombre que envejece y teme también perder su don poético; segundo, la pregunta que surge acerca de si su fin también incluye el de la misma poesía.

Así, en el poema “24” del subgrupo “Cambio radical” podemos leer el dolor y las pérdidas ligadas al paso del tiempo en confrontación con la permanencia del paisaje:

Who'd have thought this could happen, the yellow  
fading hotel, and now, Christ! her name?  
Only the sun on the seafront stays the same  
to an old man on a bench for whom the waves are not new (Walcott  
2010: 148).<sup>13</sup>

<sup>12</sup> En adelante, los ejemplos citados en castellano pertenecen a la traducción de Luis Ingelmo (Walcott 2010).

<sup>13</sup> “¿Quién habría pensado que esto sucedería,/ el hotel amarillo que se esfuma, y ahora,/ ¡Dios!, el nombre de ella? Sólo el sol frente a la costa/ dura para un viejo que observa las mismas olas.” (Ibídem: 149).



El paisaje en la reapropiación de la mirada:  
*Tiepolo's Hound* y *White Egrets* de Derek Walcott

En el poema “26”, se constata que es imposible asir el tiempo y que la pérdida de la memoria es tan inexorable como la muerte:

Their numbers do not fade into a page  
of last year's diary, but, in dumb addition  
stand with addresses like locked doors, in rage  
that all our memories confront omission  
while their directory builds and a gaping dial  
dares you to ring them; [...] (Walcott 2010: 152).<sup>14</sup>

Se enfrentan la decrepitud de la propia vejez y la de una mujer que el poeta alguna vez amó, tal como reza el poema “27”, “Sesenta años después”:

In my wheelchair in the Virgin lounge at Vieuxfort,  
I saw, sitting in her own wheelchair, her beauty  
hunched like a crumpled flower, the one whom I thought  
as the fire of my young life would do her duty  
to be golden and beautiful and young forever  
even as I aged [...] (Walcott 2010: 154).<sup>15</sup>

Por otro lado, en el número VI del grupo “En Italia”, se puede advertir que además de estar el poema constituido por imágenes que funden el paisaje en su interior, la voz poética utiliza el recurso del montaje o utiliza encabalgamientos que dislocan el ritmo del poema:

[...]  
in spite of which summer is serious,  
since there is inevitably a farewell to arms:  
to the storm-haired beauty who will disappear.  
The shifted absence of your axis, love

<sup>14</sup> “Sus números no se desvanecen en las hojas/ de la agenda del año anterior, sino que en mera/ suma viven con las direcciones como puertas/ cerradas, furiosos porque la memoria afronta/ su omisión mientras crece el listín [...]” (Ibídem: 153).

<sup>15</sup> “En mi silla de ruedas en el *lounge* Virgin de Vieux- fort vi, ella sentada en su propia silla de ruedas,/ su belleza encorvada como flor atortujada,/ de la que habría dicho –también de mi juventud/ y su fuego– que por siempre sería de oro y bella/ y joven aunque yo me ajara. [...]” (subrayado y separación con guión en la versión castellana (ibídem: 155)).

wobbles on your body's pivot, to the carriage's  
shudder as it glides past the roofs and beaches  
of the Ligurian coast. Things lose their balance  
and totter from the small blows of memory.  
[...] (Walcott 2010: 96).<sup>16</sup>

Se logra, de esta manera, una impresión de velocidad por medio de la cual las imágenes parecen desplazarse y hasta mirar el movimiento sincopado del tren como si ya nadie pudiese dominar su vertiginoso suceder mientras en una *mise en abyme* con ecos de Hemingway y más atrás de John Donne (en el cine y en la literatura), las campanas doblaran por el poeta luego del adiós al amor y también a la poesía.

Siguiendo con los poemas agrupados bajo el título de “Setenta años después” puede observarse en el número “32” la inminencia del fin de la vida y de la poesía, no sólo en la propia angustia de la voz poética sino a través de los elementos externos que, inextricablemente, forman parte del poema:

Be happy now at Cap, for the simples joys-  
for a line of white egrets prompting the last word,  
for the sea's recitation re-entering my head  
with questions it erases, cancelling the demonic voice  
by which I have recently been possessed; unheard (Walcott 2010: 164).<sup>17</sup>

Para continuar más adelante:

[...]. If it is true  
that my gift has withered, that there's little left of it  
if this man is right then there's else to do  
but abandon poetry like a woman because you love it

---

<sup>16</sup> “a pesar de lo cual serío se muestra el verano/ pues a la fuerza se dará un adiós a las armas:/ a la beldad de pelo revuelto que se irá. La ausencia de tu axis desplazado, sobre el eje/ de tu cuerpo el amor gira, oscila el vagón mientras/ corren junto a los tejados, las costas y las/ playas de Liguria. Todo pierde el equilibrio, se tambalea con la vara de la memoria.” (Ibidem: 97).

<sup>17</sup> “Sé ahora feliz en Cap, por las dichas simples: blancas/ gargetas en fila que apuntan la palabra última, / el recitado del mar que en mi cabeza vuelve/ a colarse con preguntas que borra, anulando/ la voz demoníaca por la que he estado últimamente/ poseído.../” (Ibidem: 165).

El paisaje en la reapropiación de la mirada:  
*Tiepolo's Hound* y *White Egrets* de Derek Walcott

and would not see her hurt, least of all by me;  
so walk to the cliff's edge and soar above it,  
the jealousy, the spite, the nastiness, with the grace  
of a frigate over Barrel of Beef, its rock;  
be grateful that you wrote well in this place,  
let the torn poems sail from you like a flock  
of white egrets in a long last sigh of release (Walcott 2010: *ibídem*).<sup>18</sup>

Así, el temor ante la posibilidad de haber perdido el don de la poesía no representaría una amenaza sino en todo caso una advertencia, un recordatorio y un estímulo para que el poeta pueda soltar sus poemas y liberarse al fin. Es la vida del hombre poeta la que va a finalizar, no la poesía que, como el paisaje, seguirá mucho más allá en el tiempo y podrá continuarse en la escritura de otros que vendrán. Eso es quizá lo más importante que representan las garcetas blancas: anunciadoras del fin inminente, son al mismo tiempo “seraphic souls” (Walcott 2010: 55) que como ángeles propicios y agentes de escritura señalan al poeta identificado con ellas su continua y mutua interacción, tal como lo afirman los versos del grupo “4”, poema VII:

We share one instinct, the ravenous feeding  
my pen's beak, plucking up wriggling insects  
like nouns and gulping them, the nib reading  
as it writes, shaking off angrily what its beak rejects.  
Selection is what the egrets teach  
on the wide open lawn, heads nodding as they read  
in purposeful silence, a language beyond speech (Walcott 2010: 54).<sup>19</sup>

<sup>18</sup> “[...] Si es cierto que mi don/ se ha agostado, que de él poco queda, si razón/ tiene este hombre, nada hay que hacer sino abandonar/ la poesía como a una mujer porque la amas.../ ve entonces hasta el borde del barranco y supéralo./ los celos, el rencor, la maldad, con la elegancia / de un rabihorcado que el Barrel of Beef sobrevuela./su peñón; porque has escrito bien aquí da gracias./ deja que los poemas rotos se alejen cual banda/ de garcetas blancas que por fin libres suspiran” (*ibídem*). A propósito de estos versos, la traducción del adjetivo “torn” por “rotos” que ofrece Ingelmo atenúa la fuerza que proyecta la imagen visual en el original. En su lugar, resulta más atinada la traducción por “trizas”, ya que permite captar la fusión de los fragmentos de papel blanco con la imagen de las garcetas en vuelo.

<sup>19</sup> “Ambos tenemos ansias de alimentar/ el pico y la pluma, de extraer bichos sinuosos/ cual nombres y engullirlos: lee mientras escribe/ el plumín, molesto evita lo que el pico aparta./ A seleccionar enseñan las garcetas cuando/ recorren el amplio césped: al leer asienten/ en total silencio, idioma más allá del habla” (*ibídem*: 55).

## Conclusión

A partir de la lectura de los textos de Derek Walcott que han sido analizados, he tratado de destacar la impronta de una mirada capaz de crear una escritura donde pintura y poesía aspiran a confundirse en un mismo plano. A la vez, esa necesidad de fusión revelaría otras mezclas o hibridaciones que se dieron en esa parte del mundo. Esto es, las producciones entre los habitantes colonos y los colonizados que llevarían al poeta a figurar un personaje paradigmático, el *mongrel*, un perro vagabundo y mestizo que hacia el final de la infructuosa búsqueda del poeta en las pinturas de Tiepolo o Veronese en *Tiepolo's Hound* logra llamar su atención y desplazar a aquel cuya pata le provocara un momento epifánico durante su primera visita al *Metropolitan* de Nueva York.

Y es que la epifanía puede manifestarse ahora en el mismo lugar donde ha nacido el poeta quien, al reapropiarse de su entorno, observa y “pinta” en la letra su propio hacer, su realidad, para devolverla como imagen a aquella que el imperio había impuesto a sus antiguas colonias. Ya no es esta un reflejo de las metrópolis, es palabra que ocupa un lugar propio, transforma, recrea y no teme morir junto con la persona del poeta. La posibilidad de la literatura está allí, en el paisaje, sus elementos y en la vida de sus habitantes que habrá que seguir mirando para decirlos siempre.

## Bibliografía

- Emery, Mary-Lou (2007). *Modernism, the Visual, and Caribbean Literature*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Fumagalli, María Cristina (2005). “Una conversación sobre Dante con Derek Walcott”, traducción de Jordi Doce, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 666, diciembre 2005: 87-97.
- Heffernan, James A. W. (1991). “Ekphrasis and Representation”, *New Literary History. A Journal of Theory & Interpretation*, Vol. 22, N° 2 (Spring 1991): 297-316.
- Huerta, David (2000). “Entrevista con Derek Walcott”, traducción

El paisaje en la reapropiación de la mirada:  
*Tiepolo's Hound* y *White Egrets* de Derek Walcott

de Tanya Huntington y Álvaro Enrique, *Letras libres*, N°22 (Octubre 2000): 51-53, Disponible en línea: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/entrevista-con-derek-walcott>

- James, Cyril Lionel Robert (2013). *Los jacobinos negros*, traducción de Rosa López Ocegüera, Buenos Aires: Ediciones RyR.
- Krieger, Murray (1992). *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Louvel, Liliane (2013). «Disputes intermédiales: le cas de l'ekphrasis. Controverses», *Textimage. Revue d'étude du dialogue texte-image. Le Conférencier* (mai 2013), Disponible en línea: [http://revue-textimage.com/conferencier/02\\_ekphrasis/louvel3.html](http://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/louvel3.html)
- Walcott, Derek (1974). "The Caribbean: Culture or Mimicry?" *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, (Center for Latin American Studies at the University of Miami), Vol. 16, n° 1, 3-13.
- (2000). *Tiepolo's Hound*, London: Faber & Faber Limited.
- (2010). *Garcetas blancas*, edición bilingüe, traducción y prólogo de Luis Ingelmo, Madrid: Bartleby Editores.



# Jacques Roumain contra el falsete de los eunucos. Una lectura conjunta de *Les fantoches* y *La montagne ensorcelée*

Florencia Viterbo

## Introducción

Tanto *Les fantoches* como *La montagne ensorcelée* son publicadas por primera vez en Port-au-Prince, en la Imprimerie de l'État y la Imprimerie E. Chassaing respectivamente, en diciembre de 1931 y en el marco de la "Collection indigène".<sup>1</sup> Leídas en conjunto al momento de su publicación, ambas *nouvelles* se valieron de buenas críticas por cuanto lograban mostrar con suma claridad las dos clases sociales que se encontraban en los extremos del abanico social del país (Hoffmann 2003): *Les fantoches* describe escenarios de las clases acomodadas de Haití de 1930; *La montagne ensorcelée* narra el accionar de un grupo de campesinos haitianos frente a una serie de episodios desgraciados. Es decir, si bien los textos dan cuenta de realidades distintas, en cada uno de ellos aparecen espacios, personajes y situaciones que representan a los distintos sectores del país en esa época. Jacques Roumain escribe desde y para la élite buscando que sus lectores, por un lado, se identifiquen con los personajes y sucesos de *Les fantoches*, y, por el otro, que conozcan algunas características campesinas de las zonas más remotas a través de *La montagne ensorcelée*. En efecto, su literatura es "indigenista", pero no en el sentido de una reivindicación del indígena, sino por su afán de representatividad nacional, en tanto apunta a desplegar las particularidades de una región, en este caso Haití, realizando un aporte sustancial al movimiento de nacionalismo cultural constituido en contra de la ocupación norteamericana del país entre 1915 y 1934.

---

<sup>1</sup> Aunque unos meses antes, el 27 de junio, se publicó en el *Haiti-Journal*, bajo el título de *Les fantoches*, lo que en diciembre sería el capítulo III de la *nouvelle*: "À l'ombre des bougainvilliers".

El indigenismo haitiano presenta varios aspectos en común con el resto de los movimientos indigenistas y regionalistas suscitados al calor de los gobiernos nacionales-populares de los años 30 en Latinoamérica (Mezilas 2008). Podemos atribuirle su origen al compilado de conferencias dictadas por el antropólogo Jean Price-Mars bajo el título de *Ainsi parla l'oncle* en 1928, justamente el mismo año en que José Carlos Mariátegui publica sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, piedra angular del indigenismo andino. Asimismo, el indigenismo haitiano, al igual que el liderado por Mariátegui, es un movimiento de gran internacionalismo, a tono con otras efervescencias intelectuales de Latinoamérica y el mundo. Los intelectuales indigenistas se proponen no solo sentar las bases de una literatura haitiana independiente y autóctona, sino también relacionarse con otras vanguardias latinoamericanas, sorteando la dificultad del idioma, que es el argumento utilizado por la antigua metrópoli para filiar esta literatura con sus (ex) colonias francesas, en lugar de reconocer a Haití como nación independiente y con características similares a las de otros países de América Latina y el Caribe. En el primer número de la *Revue Indigène* (julio 1927-febrero 1928), Normil Sylvain plantea que mantener contactos solamente con las colonias y ex colonias francesas es “funesto y peligroso” ya que les ha valido un siglo de aislamiento; por eso, anima a los lectores a conocer “el alma de América”, siendo conscientes de que hay puntos de contacto entre el indigenismo haitiano, que reivindica las raíces africanas, y los movimientos indigenistas, con su revalorización de los nativos de América (1927: 5).

Una de las principales cuestiones que comparten estos movimientos es el estar impulsados por intelectuales mestizos o mulatos que escriben en defensa de los sectores más desfavorecidos del país, pero desde y para un círculo burgués, mediante una literatura culta producida *en pos de* estos sectores populares, pero *ni por ellos ni para ellos*. En efecto, estas grandes mayorías no participan ni del circuito de producción ni del de recepción de esta literatura, como tampoco lo hacen los indígenas del espacio andino. De allí la distinción realizada por el propio Mariátegui en uno de los *Siete ensayos*... (“El proceso



de la literatura”) entre literatura indigenista y literatura indígena (2004 [1928]: 257).

Sin embargo, la originalidad del nacionalismo haitiano estriba en que “es un indigenismo sin indígenas o que connota un concepto metafórico de indígenas (los haitianos), en el sentido de que son los dueños del país *frente a toda intervención imperialista*” (Mezilas 2008: 30, énfasis mío). Por eso, el haitiano es un movimiento de liberación de la cultura popular, que incluso remite a la literatura independentista de 1804. La creación literaria es, para Roumain, una actividad revolucionaria. Los artículos en donde apela a la unión y a la guerra de la independencia<sup>2</sup> se complementan con su activa participación en la revista *La Trouée* (1927) y en la *Revue Indigène*: publicaciones que además de querer consolidar una literatura nacional autónoma respecto de la metrópoli francesa, pretenden darle cabida a la voz negra, en el marco de una resistencia política al avance norteamericano (Bonfiglio 2012: 226-227; Fleishmann 2003: 1242).

Como plantea Mezilas siguiendo a Maximilien Laroche, el calificativo de *indigène* evoca no solo el imaginario colectivo haitiano prehispánico, sino también la lucha de los afrodescendientes contra el extranjero, ya que los haitianos a pesar de no ser “indígenas” se reconocen como tales cuando se trata de defender al país (2008: 36). Por lo tanto, el término *indigène* respondió a un proceso histórico nacional que se enfrentó a la ocupación estadounidense, en el marco de la defensa del vudú y los componentes folclóricos de las zonas rurales. Jean Price-Mars en el prólogo de *Ainsi parla l'oncle* cuestionó las intenciones de la élite haitiana de imitar los modelos franceses olvidando sus tradiciones autóctonas y pretendiendo ser “franceses ‘de color’”. Asimismo, le criticó el esfuerzo por moldear su pensamiento y sus sentimientos para parecerse a su antigua metrópoli, detectando lo que Gaultier llamó “bovarismo colectivo”, es decir, la facultad que se atribuye una sociedad de concebirse otra cosa que ella no es. Estos aportes que se basan en la etnología como nueva ciencia de referencia (en sustitución de la biología), fueron paralelos al Renacimiento de Harlem como movimiento reivindicatorio de

---

<sup>2</sup> Por ejemplo, “Le peuple et l’élite” y “À la jeunesse”, en *Le Petit Impartial*, 22 de febrero y 7 de marzo de 1928 (Roumain 2003: 445-446, 463).

los afroestadounidenses, también al descubrimiento del África y el auge del negrismo en el arte y la literatura europeos de vanguardia, al relativismo cultural incipiente en los trabajos de Leo Frobenius y, asimismo, fueron coincidentes con el fracaso ideológico occidental que significó la Primera Guerra Mundial.

Roumain es uno de los intelectuales marxistas que, luego de los triunfos de las revoluciones mexicana y rusa, y descreído de los modelos europeo y norteamericano, enarbola la defensa de los afrodescendientes pobres del país, fundamentalmente campesinos, al entender que es posible una mejora en su calidad de vida. El indigenismo que el intelectual mulato exalta, intenta asimismo resolver la “crisis de identidad” que poseen los jóvenes de la élite (producto de la humillación provocada por la ocupación norteamericana) y para ello reivindica los mitos, las leyendas, las fábulas propias de la tradición africana (Mezilas 2008: 31-32). Este es uno de los motivos por los cuales al momento de publicar las *nouvelles*, Roumain tiene el entusiasta afán de que la dirigencia desvíe su mirada de Europa y Estados Unidos y se centre en los problemas locales; con espíritu voluntarista, y aun paternalista, pero bien intencionado, anhela un verdadero compromiso político por parte de la élite gobernante para que esta cumpla sus promesas de campaña y se ocupe de los problemas económicos y sociales de las clases bajas.

Es clara, entonces, en ambos textos de 1931, la pretensión de denunciar la hipocresía de la élite: para Roumain esta se regodea en el “falsete de un eunuco” (imagen tan homofóbica como contundente), vive en la superficialidad de un artificio, lleva una vida bohemia sin preocupaciones ni responsabilidades, mientras que el campesinado necesita monumentales obras públicas de infraestructura, educación y formación política y ciudadana, además de la modernización de los medios de producción, que no debería significar la pérdida de su idiosincrasia y sus tradiciones. Roumain pretende que la oligarquía asuma un mando político propio y autónomo, basado en un modelo marxista adaptado a la coyuntura haitiana.

## La denuncia como objetivo

Roumain en ambas *nouvelles* toma elementos del realismo decimonónico (narrador en tercera persona omnisciente, tiempo lineal, investigación documental, fidelidad de los detalles ambientales, observación pormenorizada y objetiva, racionalidad) para fortalecer una imagen detallada de las particularidades de la región. Por ello, tanto en *La montagne ensorcelée* como en *Les fantoches*, los hechos narrados se corresponden con sucesos reales ficcionalizados<sup>3</sup> o construyen un verosímil que se vuelve simbólico,<sup>4</sup> pero que siempre busca representar con fidelidad los elementos costumbristas de la sociedad allí plasmada. Asimismo, Roumain se vale del realismo naturalista típico de la novela regionalista e indigenista para denunciar un estado de cosas, en la necesidad de poner fin a una situación de dominación y dependencia (Zea 1979) y de construir un nacionalismo que colabore con el desarrollo de una cultura y economía fuertes (Cornejo Polar 1994; Gálvez Acero 2011).

Según el planteo de Cornejo Polar para el caso andino, las novelas indigenistas terminan, sin embargo, “entrabadas” en una contradicción histórica; intentan resolver el problema nacional (el problema indígena), pero terminan reproduciéndolo. Sus finales no se corresponden con el ambiente que denuncian porque, por convicciones políticas, es impensable para sus autores concluir sus relatos manteniendo o aun agravando la dramática condición del indio. Por lo tanto, los conflictos son resueltos hacia el final con un cambio de código: “del realismo más o menos naturalista se pasa a una suerte de realismo alegórico [...] para presagiar simbólicamente [...] la rebelión triunfal de los indios” (Cornejo Polar 1994: 195). Esta resolución, aunque con justicia

---

<sup>3</sup> En *Les fantoches* se busca generar verosimilitud con hechos históricos o cotidianos. Por ejemplo, uno de los capítulos (“Le meeting électoral”) ficcionaliza las elecciones que tuvieron lugar en 1930 con la caída de Louis Borno. Otro de los capítulos, “La rédaction du ‘Soir’” también representa la redacción típica de un diario. Lo mismo podría pensarse del baile con el que se inicia la novela: “Le bal au club select”.

<sup>4</sup> En *La montagne ensorcelée*, por ejemplo, la sequía, el agua, la inundación, cumplen un rol muy importante, simbolizando las relaciones entre los personajes y la falta de condiciones materiales dignas.

poética, no tiene un basamento real y “reproduce, pues, el conflicto irresuelto por la propia historia de naciones escindidas y desintegradas” (Cornejo Polar 1994: 206).

Roumain, en cambio, especialmente en estos primeros textos (a diferencia, por ejemplo, del final mesiánico de *Gouverneurs de la rosée* de 1944) no solo utiliza el realismo para denunciar el problema de los afrodescendientes campesinos y las falencias de la clase alta, sino que además, lejos de plantear una solución irreal por ficticia, culmina estas *nouvelles* con hechos habituales en cada una de estas sociedades: en *La montagne...* el desenlace es violento y dramático; en *Les fantoches* el final es superficial, tan superficial como las relaciones establecidas entre los personajes. Roumain, por lo tanto, no apela a finales optimistas o providenciales, sino todo lo contrario. Y en la irresolución de los conflictos también está presente la denuncia; los textos son verdaderas “armas de combate” incluso en el planteo de sus finales. Son denuncias que esperan una respuesta, que intentan sorprender, interpelar y “corroer” a la élite a la que están dirigidas. Pero no solo los finales tienen esta intención.

*Les fantoches* está compuesta por relatos breves cuyo ordenamiento podría variar sin por esto perder su sentido y efecto. A excepción de un solo capítulo que debe ser anterior al final, ya que se narra un *meeting* electoral en preparación para las elecciones que tienen lugar después, todas las escenas podrían estar ordenadas de otra manera sin perder el objetivo central que es describir la vida bohemia de la pequeña y gran burguesía de políticos y comerciantes que conforman “un mundo sin cohesión, donde reinan el hastío y el odio, pero unido por un solo lazo: [...] la misma minúscula ‘república de las letras’” (Fleischmann 2003: 1237, mi traducción).<sup>5</sup> La disgregación social representada en la *nouvelle* se corresponde con la falta de cohesión de la estructura del texto, y no sería desatinado afirmar que esta coincidencia es deliberada. Sin embargo, si el orden de los pequeños relatos que conforman los distintos capítulos es caprichoso, no lo son los espacios descriptos ni los hechos narrados, todos ellos claramente digitados por el autor. Como mónadas se suceden un baile en un club selecto, la ante-

---

<sup>5</sup> De aquí en más, las traducciones de los textos en francés me pertenecen.

sala de una reunión partidaria, un encuentro amoroso entre dos jóvenes, un día cualquiera en la redacción de un diario, la fiesta de cumpleaños de una dama de sociedad. Si leemos de manera conjunta las dos *nouvelles*, es evidente que estos espacios generan un gran contraste con los de *La montagne ensorcelée*. En efecto, esta se inicia con una reunión de vecinos que acompañan a los padres de un niño moribundo, y se suceden otras escenas similares como el funeral del niño, la cacería por parte de los vecinos de las dos mujeres protagonistas, las elucubraciones de una de ellas pensando cómo evitar que la maten. A primera vista, entonces, parece clara la diferencia entre las “reuniones festivas” de la alta sociedad y los “encuentros desgraciados” de la clase baja, porque como si la oligarquía no muriese o los campesinos no cumplieren años, los espacios de las *nouvelles* representan emblemáticamente el destino trazado para sus personajes. Sin embargo, una lectura más atenta comprueba que los contrastes no son tantos.

Jean Michael Dash, cuando se refiere a la génesis de la novela indigenista en Roumain, plantea que las imágenes bucólicas se ven contaminadas rápidamente por el horror (2003: 1365). Podemos constatar esta afirmación en ambas *nouvelles*; no solo en *La montagne ensorcelée*, donde la tragedia es más visible por el dramatismo de sus escenas, sino también en *Les fantoches*. Un ejemplo claro es observable al comparar las dos parejas de enamorados. En *La montagne ensorcelée*, Aurel y Grâce son dos jóvenes a punto de casarse que protagonizan las dos únicas escenas felices de toda la *nouvelle*. Sus encuentros sintetizan el amor y el erotismo típicos de dos enamorados. Sin embargo, las imágenes románticas se ven empañadas por el trágico final, en clave bíblica, según el cual ella muere, al igual que su madre, a causa de una acusación falsa, apedreada por sus propios vecinos y sin que su novio alcance a defenderla. En *Les fantoches*, por su parte, Irene y Marcel parecen conformar una pareja ideal: adinerados, instruidos, él con un buen empleo, y sin embargo, su amor es superficial y vacío; no llegan a concretar compromisos a futuro y de hecho, Irene termina abandonando a Marcel, presuntamente por un tercer personaje económicamente mejor posicionado. Ni ellos ni ningún otro personaje de esta

*nouvelle* parece conocer el amor verdadero, y esta es la clave de la desgracia. Los personajes no construyen relaciones genuinas y son marionetas de una sociedad que les otorga obligaciones que los exceden.

El horror referido por Dash también está condensado en las descripciones. La primera en el texto campesino es la de la choza de Placinette con el valle de fondo. El lugar se presenta como ideal:

La choza achaparrada, bien asentada en el suelo rojizo y con un cinturón de balaustrada en la base, se apoya sobre un horizonte de morros sombríos. El sendero que lleva a ella, brillando como una piel de culebra abandonada, termina bruscamente en lo alto de una pendiente de hierbas de Guinea y se lanza en trampolín hacia el cielo transparente. [...] A esta tierna hora de la tarde, el viento toca las flautas de los bambúes cercanos. [...] La calma es grande y aumenta con los vastos círculos de silencio que traza un grajo en el azul (Roumain 1975: 43).

Sin embargo, poco después esta imagen bucólica es contaminada por un tópico característico de Roumain, la sequía: “La aldea es pobre. La tierra gredosa se cuarteja como una cáscara, entreabre labios ávidos: la aldea tiene sed. La sequía dura hace días y días, quema la cosecha de mijo. El ganado adelgaza y lanza largos mugidos dolorosos” (Roumain 1975: 43). Sequía y pobreza van de la mano en Roumain, conformando un rasgo típico que desarrollará más cabalmente en su novela más famosa, *Gouverneurs de la rosée*. Las grietas de la tierra seca representan las de una sociedad que, como la clase alta (y he aquí un nuevo paralelismo), también está dividida (“entreabre labios ávidos”) justamente porque carece de una unión “socialista”; carece de la conciencia social y la educación política necesarias para conformar una comunidad. Por ello, para el Roumain de los años 40, el agua va a ser la solución simbólica que represente la reconstrucción social y colectiva, la organización social visibilizada en el “cumbite” (Barthélemy 2003). Por el contrario, en estos primeros textos la indignación lleva al joven escritor a mostrar la irresoluble problemática de los desposeídos, para los cuales la sequía es sinónimo de pobreza, pero el agua también lo es, ya que la abundancia de lluvias provoca inundaciones y

la consecuente pérdida de las cosechas. Es decir, mientras que en los años 40 la novela campesina propondrá una solución mesiánica y optimista, en este texto de 1931 al pequeño indicio de esperanza lo sucede un hecho trágico. Las cosechas se pierden por la sequía, pero a la esperada lluvia le suceden los campos cubiertos de agua y las nuevas pérdidas.

*Les fantoches* presenta escenas muy diferentes, pero el mecanismo es el mismo. Las primeras palabras de la *nouvelle* describen un baile en un “club selecto”, con su carga de prestancia y grandilocuencia:

Los caballeros acompañaban a sus bailarinas en un remolino de vestidos deslumbrantes y smokings. Las pecheras blancas venían, como la espuma, a terminar la última nota de la orquesta sobre el límite circular que formaba la vigilancia de madres de familia atentas a los juegos de sus hijos (Roumain 2003: 141).<sup>6</sup>

Una vez más la descripción del espacio parece ideal. Sin embargo, también tiene su contracara:

Marcel deambuló un momento entre la multitud de invitados. Se sentía terriblemente solo; los gritos, las risas, la música no alcanzaban el silencio que se formaba en él, ese silencio que su demonio preparaba sutilmente cuando quería deslizarle hasta el alma los pensamientos que componían su angustia (Roumain 2003: 145).<sup>7</sup>

Al igual que en *La montagne ensorcelée*, Roumain recurre en estas breves descripciones a las miserias escondidas de cada clase social. Porque el vacío y la angustia, en definitiva, la nada y la ausencia de emociones, son la tragedia de la vida bohemia de la

---

<sup>6</sup> En el original: “Les cavaliers raccompagnaient leurs danseuses dans un remous de robes éblouissantes et de smokings. Les plastrons blancs s'en venaient, comme l'écume, échoier à la dernière note de l'orchestre sur la grève circulaire que formait la vigilance des mères de famille attentives aux ébats de leur progéniture.”

<sup>7</sup> En el original: “Marcel erra un moment parmi la foule des invités. Il se sentait terriblement seul; les éclats de voix, les rires, la musique n'atteignaient pas le silence qui se faisait en lui, ce silence que son démon préparait subtilement quand il voulait lui glisser jusqu'à l'âme les pensées qui composaient son angoisse.”

alta sociedad. Y cuando Michel Rey, otro de los protagonistas, le pregunta a Marcel “¿por qué has venido a este baile estúpido?”, este le responde: “Buscando el hastío, el hastío me distrae cuando me saca de mi vida habitual” (Roumain 2003: 144).<sup>8</sup> Como en la *nouvelle* campesina pero por una vía diferente, el autor busca aquí interpelar a los lectores, a sus propios compañeros de bailes, de *meetings*, de clase. Porque también la vida bohemía termina en tragedia, en la desgracia de estos jóvenes de no poder (y aquí claramente el problema tiene que ver con la ocupación norteamericana) ser dueños de sus propios destinos, de no poder hacer otra cosa que regodearse en la inutilidad. En ambas *nouvelles*, pues, el aparente idilio termina en tragedia.

A partir de una lectura más detenida, la descripción con la que se inicia *La montagne ensorcelée* pone en evidencia la problemática de la sequía, y además anticipa la causa de las muertes de Grâce y su madre. En efecto, cuando casi al final de la *nouvelle* los campesinos le preguntan a Désilus, uno de los personajes más viejos del lugar, la razón de tantas desgracias, su explicación nos obliga a releer estas primeras líneas:

—¿No vieron el camino que pasa ante su puerta? El camino no tiene principio ni fin. Sí, como les digo. Va del pie del mapú a la pendiente de hierba de Guinea. ¿Y no notaron su forma? No va derecho, no. Corre como una culebra. [...] ¿Nunca oyeron decir que se puede amarrar un espíritu, encadenarlo? No hay más que decir unas palabras para eso. Y bien, de noche, oís, de noche, el camino, él, es una culebra y espera que un niño llegue y, crapp, te lo ahoga, o venga un caballo a beber en la charca y, crapp, crapp, te lo ahorca (Roumain 1975: 75).

Un paradigma racional, el de los lectores (que en esa época constituyen la élite) encuentra calma y bienestar en el paisaje; pero por debajo de esta primera imagen bucólica está el otro paradigma, el mágico-religioso, el de los campesinos agrietados por la miseria que *ven* en clave mágica, *ven* la culebra que acecha y arruina el idilio. Todo termina en tragedia en el campo porque el pensamiento mágico-religioso está presente ahí donde debería estar el Estado; ahí donde faltan obras de infraestructura, medici-

<sup>8</sup> En el original: “pourquoi êtes-vous venu à ce bal stupide?”. “—Chercher l’ennui, l’ennui me distraît quand il me change de ma vie habituelle.”



na, hospitales; ahí donde los campesinos mueren desamparados, desprotegidos.

Ambos textos son las dos caras de una misma moneda: el camino en forma de culebra parece un paraíso, pero desde otro punto de vista es una bomba de tiempo a punto de estallar; la exuberancia y elegancia del baile parece un valor, y sin embargo, esconde la angustia y la soledad. La lectura de conjunto de estas *nouvelles* las vuelve complementarias, deliberadamente diseñadas para brindar un panorama total de la realidad del país. Un mismo país en el que sufren *todas* sus clases sociales: “la élite urbana, clara de piel, afrancesada, impotente y corrompida, y el campesinado, sumido en la miseria y las tinieblas de la superstición” (Hoffman 2003: 137). La imagen *total* del país muestra y denuncia las carencias de ambas clases sociales: la superficialidad en la que se mueve la alta sociedad y la violencia enquistada en el campesinado. Los finales irresueltos, la estructura circular, la tragedia y el *ennui* son funcionales a la crítica de Roumain, quien en continuidad con las preocupaciones de escritores nacionales como Fernand Hibbert o Carl Brouard,<sup>9</sup> se vale del modelo indigenista para que los problemas del país formen parte de un programa político y cultural nacionalista (Fleischmann 2003; Dash 2003). La falta de rumbo en ambos sectores de la sociedad haitiana motiva a Roumain a apuntar directamente a los gobernantes, denunciando el limitado rol que ejerce el Estado, por su ineficacia o su ausencia absoluta.

De modo concordante, tanto los personajes como los argumentos de ambas obras evidencian esta impronta política, haciendo hincapié en la inutilidad o ausencia del Estado. En *La montagne ensorcelée* esto no sólo se ve representado a través del tópico del paludismo, sino también en el déficit de infraestructura (allí donde hay sequía e inundación) y en la falta de educación del campesinado, que hace justicia por mano propia. Incluso la presencia del Estado, precaria e ineficaz, puede agravar

---

<sup>9</sup> Según Fleischmann, Roumain toma de Fernand Hibbert (especialmente de sus novelas *Séna* (1905) y *Les Simulacres* y *Masques et visages* (1923)) la crítica perspicaz a la clase política haitiana; mientras continúa a Carl Brouard (quien fue contemporáneo de Roumain) en el reconocimiento a la cultura africana en Haití, clave para desarrollar el Indigenismo como programa político y cultural (Fleischmann 2003: 1238-1245).

la situación: el jefe de sección,<sup>10</sup> Balletroy, enamorado de la joven Grâce sin ser correspondido, actúa de manera pasional y envía a la madre de la joven, Placinette, a una trampa mortal. Es decir, el representante del Estado, a sabiendas de que los campesinos se equivocan en cuanto al juicio sobre la boticaria, inocente de todas las acusaciones, actúa de manera parcial facilitando las muertes. Cuando luego del apedreo aparecen los otros representantes del Estado, los agentes de policía que trae Aurel para evitar la desgracia, no sólo no la impiden, sino que allí además termina la *nouvelle*. Resta saber si se alcanzará reparación de las desgracias y justicia para los delitos.<sup>11</sup>

Por otra parte, mientras que el Estado (con su medicina, sus hospitales, su tecnología, sus planes sociales, su educación, etc.) está ausente (o es ineficaz) en *La montagne ensorcelée*, en *Les fantoches* parece ser una carga para sus personajes. Así, el capítulo del *meeting* electoral pone en evidencia la falta de compromiso político: los personajes actúan de manera similar a como lo hacen en el baile de inicios de la novela, un evento liviano y superfluo. En el capítulo dedicado a la prensa (un momento del día en la redacción de un diario y un *cocktail* luego de la jornada laboral), se muestra también a un director acomodaticio, quien censura los artículos políticos que puedan causar fricción entre los lectores. No hay un interés genuino por las cuestiones políticas ni verdaderas expectativas de que la situación vaya a mejorar. Hacia el final de la *nouvelle*, Lefèvre, uno de los candidatos, le comenta a Santiago que muchos políticos del país creen tener *derecho* (el énfasis es suyo) a una banca; asimismo, “otros estiman que el hecho de que su esposa esté aquejada por un fibroma que exigiría un tratamiento en Europa, les permite ocupar un puesto diplomático” (Roumain 2003: 181).<sup>12</sup> Marcel, nuevamente movido por el *ennui*, termina

---

<sup>10</sup> Militar representante de los latifundistas de la sección (pequeña subdivisión territorial), con mucho poder.

<sup>11</sup> En efecto, el relato se interrumpe con un final abierto: sabemos que Aurel y los policías llegan a la escena del crimen de Grâce, cuando la joven ya está muerta, pero no sabemos si los responsables serán detenidos y condenados.

<sup>12</sup> En el original: “d’autres estiment que le fait que leur épouse soit affligée d’un fibrome qui nécessiterait un traitement en Europe, les rend habiles à occuper un poste diplomatique”.

acercándose al *meeting* partidario sin entender de qué se trata, sin prestar demasiada importancia a los comentarios críticos de Santiago, el personaje más lúcido del texto. A diferencia del resto de los jóvenes, Santiago, quien al decir de Marcel deviene “extremadamente brutal en su entusiasmo” (Roumain 2003: 151), denuncia a los políticos demagogos y mentirosos, en definitiva, a los “fantoches”. El personaje funciona así como vocero del propio Roumain, una estrategia muy común en la pluma del mulato. Es interesante observar, además, la presencia de personajes cuyo descreimiento trasciende este texto. Michel Rey es un ejemplo, ya que en esta *nouvelle* es censurado por un artículo de su autoría en el periódico, pero en el cuento “Préface à la vie d’un bureaucrate” de *La Proie et l’ombre* (1930), acepta un cargo estatal, no por convicción, sino por conveniencia, para acallar las quejas de su esposa que le demanda dinero y para satisfacer el alto nivel de vida de sus hijos.

Parece evidente que el beneficio individual, la hipocresía y la desidia en el ámbito público es una constante en los textos cuyos protagonistas poseen un elevado nivel socio-económico, mientras que los padecimientos provocados por un sistema político inservible están a la orden del día entre el campesinado. De allí que el correlato entre la pareja de campesinos Grâce y Aurel, y la de Marcel e Irene, ponga de relieve la valoración positiva de la primera en detrimento de la segunda. Mientras los protagonistas de *La montagne ensorcelée* conforman una pareja inocente, con un amor verdadero y eterno, Marcel e Irene son indecisos y conflictivos, superficiales e irresponsables. Incluso, como ya se dijo, Marcel posee un rival que se posiciona como tal por ser más rico y poderoso que él. Los protagonistas de *Les fantoches* son tan insulsos e interesados como la sociedad a la que pertenecen.

### **Paradigmas contrapuestos: entre la superstición y la ciencia**

En *La montagne ensorcelée* Désilus es el personaje que convence a los campesinos de que Placinette es la bruja responsable

de la tragedia de la aldea; es quien, *ciego de ciencia, ve* en la forma del camino una verdadera culebra. Désilus es un viejo retirado que mantiene el respeto de los antiguos habitantes del lugar, pero no es querido por los más jóvenes (“los negros jóvenes [...] dicen que Désilus está trastornado” (Roumain 1975: 44)). Desde el inicio es un personaje ajeno a su entorno (por ejemplo, si bien forma parte de las reuniones de vecinos para acompañar a los padres del niño que muere, no respeta el luto; por el contrario, se guarece con los niños, contándoles historias y chistes). Es, así, un personaje poco indicado para determinar el destino de dos mujeres indefensas. Y, sin embargo, lo determina porque en él la masa escucha a una autoridad que culpa a Placnette de las muertes. Como el Estado está ausente (Balletroy agrava la situación y la presencia del sacerdote católico en el funeral del niño es totalmente inútil), los campesinos realizan justicia por mano propia, movidos por la “superstición”.

Algunos años después de la escritura de esta *nouvelle*, en marzo de 1942, Roumain, quien por entonces era el “Directeur du Bureau d’Ethnologie” de la nación, publica *À propos de la campagne “anti-superstitieuse”: las supersticiones* (en castellano en el original). Este texto en principio apareció en tres números de *Le Nouvelliste*; luego, con motivo de su viaje a México, el autor lo publicó en forma de monografía, en edición bilingüe. El texto desarrolla, en efecto, la hipótesis que en la *nouvelle* campesina aparecía entrelíneas: el problema de las supersticiones no son ellas en sí mismas, sino el correlato económico que las sustenta. Como hombre de ciencia, Roumain postula que las supersticiones son parte de la explicación que todo pueblo sostiene para entender los fenómenos naturales y la estructura del mundo exterior. A medida que el Hombre comprende su mundo, y que se transforman la sociedad y sus relaciones de clase, las múltiples divinidades se van singularizando en el dios de las religiones monoteístas. Roumain plantea que todos los pueblos en la actualidad poseen creencias religiosas populares en mayor o menor medida (de hecho ofrece distintos ejemplos de países europeos), y que las prácticas llamadas “supersticiosas” tienen carácter universal; los haitianos, por ello, no son la excepción: “el Haitiano no

es más –ni menos– supersticioso que cualquier otro pueblo” (Roumain 2003: 753). Lo que verdaderamente critica Roumain, y que resulta pertinente para la denuncia que realiza en las *nouvelles*, es la ausencia de condiciones materiales que, de existir, garantizarían que el campesino haitiano no debiera recurrir a la magia, a la hechicería, para resolver los problemas que la ciencia podría resolver:

Siempre y cuando no hayamos desarrollado un sistema suficiente de clínicas rurales, el campesino se dirigirá al ‘bocor’.<sup>13</sup> *Y tendrá razón al hacerlo*. Mientras sea miserable, incapaz de pagar las visitas al médico, de hacerse preparar una receta, regresará hacia los ‘bocors’. [...] Lo que hay que desarrollar en Haití no es una campaña antisupersticiosa sino una campaña antimiseria. Con la escuela, la higiene, un standard de vida más elevado, el campesino conseguirá esta cultura y esta vida decente que nadie puede rehusarle [...].” (Roumain 2003: 758, énfasis en el original).

Roumain, marxista coherente a lo largo de toda su trayectoria intelectual y científica, ya en sus primeros textos denuncia lo que seguirá sosteniendo una década después, como escritor ya reconocido:<sup>14</sup> el gobierno y la Iglesia deben ocuparse de sofocar la miseria del país, única forma de que los paradigmas científico y religioso no estén en tensión.

Marina Gálvez Acero (2011) plantea que en la corriente indigenista suelen aparecer tipos representativos en torno a determinado tema que figura como un conflicto entre el héroe y su oponente; y que aparecen contrastes como la dualidad civilización/barbarie. En contraposición a Désilus (que no es un sacerdote vuduista pero cumple una función similar en la novela), el narrador presenta a Aurel, un joven completamente racional que ya desde su contextura física (“alto como una palmera” (Roumain 1975: 49)) es un personaje que se destaca del resto. Aurel, en términos similares a los de Placinette, propone también una explicación científica a las

<sup>13</sup> Sacerdote vuduista haitiano.

<sup>14</sup> En 1942, con 35 años, Roumain era un intelectual reconocido aunque su trayectoria quedaría sorpresivamente trunca poco después: falleció el 18 de agosto de 1944 en Puerto Príncipe, presumiblemente de paludismo.

muerdes del niño y del toro (“Hay plantas dañinas; tal vez el toro comió alguna” (Roumain 1975: 49)) y recurre al Estado para solucionar los conflictos (busca auxilio en la policía y, de hecho, también tiene en cuenta a Balletroy al proponerlo como padrino de su boda). Aurel y Désilus representan dos paradigmas contrapuestos, el científico y el mágico-religioso. La denuncia de Roumain se agiganta hacia el final porque los campesinos deben recurrir al paradigma religioso en cuestiones que podrían ser resueltas por la ciencia.

El contraste civilización/barbarie referido por Gálvez Acero se evidencia al interior de cada *nouvelle* en las dualidades Désilus/Aurel (*La montagne...*) y Marcel/Santiago (*Les fantoches*). Asimismo, hay diferencias de clase determinantes, especialmente en *Les fantoches*, ya que aparecen mujeres de clase baja que realizan las tareas domésticas o ejercen la prostitución, a merced de la oligarquía machista que las cosifica (“Es una buena perrita, y usted sabe: es virgen. Si esto le tienta...” (Roumain 2003: 183)).<sup>15</sup> En *La montagne...*, si bien tanto Placnette como Désilus son campesinos, este último, desposeído, no trabaja las tierras por haberlas perdido, mientras que Placnette no solo es boticaria sino que posee tierras heredadas, lo cual es motivo de envidia y crítica por parte del resto de los vecinos.

Aurel, a su vez, tiene su paralelo en Santiago. Ambos son los personajes racionales, los portadores de conciencia social, la juventud activa y lúcida. Junto con Lefèvre, el candidato honesto que pierde las elecciones, son los portavoces del propio autor, representando al intelectual, una figura frecuente en las narrativas de denuncia del período. De manera concordante, como ya hemos dicho, es evidente la tensión civilización/barbarie en las parejas de Marcel e Irene frente a Aurel y Grâce, en donde la dupla que parece “civilizada” por poseer una mayor instrucción alcanza una ponderación negativa ante la inocencia de los enamorados campesinos.

Estos paralelos, paradigmas contrapuestos, contraluces de visiones sobre un mismo hecho, típicos de la literatura regionalista, son un recurso más para profundizar la denuncia del mal

---

<sup>15</sup> En el original: “C’est une bonne petite chienne, et vous savez: elle est vierge. Si ça vous tente...”

manejo del Estado frente a sus conflictos. La lectura de conjunto de las *nouvelles* pone en evidencia en *La montagne ensorcelée* las nefastas consecuencias del mal gobierno de *Les fantoches*. No se condena a los campesinos por supersticiosos, pero sí Roumain reniega de la justicia por mano propia encabezada por Désilus. El accionar de los campesinos es producto de la desidia, indiferencia e irresponsabilidad de la élite: el “falsete de eunuco” en el cual esta vive. Este “falsete” genera el vacío estatal que precipita las muertes y que no solo inculpa a la clase dominante, sino también a la ocupación estadounidense como (co) responsable del descalabro. Roumain apuesta a la educación tanto de la sociedad analfabeta como del sector letrado, para desarrollar un nacionalismo que haga frente a los norteamericanos: verdaderos bárbaros, que corroen los cimientos de un país que se desmorona.

## El problema del falsete del eunuco

Luego del levantamiento armado en 1929, y de la salida, dirigida por Estados Unidos, del presidente Louis Borno en 1930, los “nacionalistas burgueses” que lo sucedieron se mostraron incapaces de sostener lo prometido durante la campaña electoral. Roumain, ya desde la presidencia de Borno, acusa a la burguesía y a la clase política haitianas de ser funcionales al imperialismo norteamericano (Ollivier 2003). Las *nouvelles* de 1931, por lo tanto, son parte de esta acusación en defensa de los sectores más pobres. Una defensa que no solo es clave en las ficciones y escritos periodísticos de Roumain, sino también a través de sus diversas intervenciones: al formar la Liga de la Juventud Patriótica, al presidir la Federación de las Juventudes Haitianas y el Comité de Huelgas (organizándolas en un tipo de manifestación que se llamó “huelga a lo haitiano”) y, especialmente, al fundar el Partido Comunista Haitiano en 1934. El manifiesto del partido, su *Analyse schématique*: 32-34, no tiene reparos en denunciar que:

el nacionalismo haitiano nació ciertamente de la Ocupación norteamericana [...] de los trabajos pesados restablecidos en nuestros campos

por las tropas invasoras; de la masacre de más de 3000 manifestantes campesinos haitianos; de la expropiación de campesinos por las grandes compañías norteamericanas (Roumain 2003: 653).<sup>16</sup>

Frente a esto, la burguesía haitiana “recibía alegremente a los jefes de los asesinos en los salones de sus círculos mundanos y al interior de sus familias” (Roumain 2003: 653).<sup>17</sup> La acusación del mulato es inequívoca: la burguesía haitiana es “*cómplice histórica y natural*” (el énfasis es de Roumain) del Imperialismo (con mayúsculas), y el arribo de los “Nacionalistas” dio inicio al proceso de descomposición del nacionalismo, ya que estos no cumplieron con sus promesas de campaña y priorizaron sus derechos de clase. Para Roumain, sin embargo, un cambio en la educación de la élite podría presagiar un nacionalismo verdadero, sin dirigentes hipócritas ni corruptos.

Del mismo modo en que *À propos de la campagne “anti-superstitieuse”*... desarrolla lo que ya estaba latente en *La montagne ensorcelée*, el *Analyse schématique: 32-34* repite tres años más tarde las palabras del personaje-vocero de *Les fantoches*, Santiago, en el capítulo “Le meeting électoral”. Allí, mientras dos oradores debaten frente a la multitud, Santiago alerta a sus amigos sobre el manejo de los políticos corruptos: “Lefèvre perderá la partida, porque su adversario, para concluir sus argumentos llamará a los manes de los ancestros: Christophe, Toussaint, Dessalines –la cantinela conocida– y reemplazará las ideas por los trémolos líricos de los oradores del café concert” (Roumain 2003: 150).<sup>18</sup> Los políticos son fantoches, protagonistas de un show orquestado por Estados Unidos frente al pueblo esperando que se deja llevar por sus discursos (“—Marau triunfará, continuó Santiago. Fíjense en su habilidad para tratar a la multitud”

<sup>16</sup> En el original: “Le Nationalisme haïtien est certainement né de l’Occupation américaine [...] de la corvée rétablie dans nos campagnes par les troupes d’invasion; du massacre de plus de 3000 paysans haïtiens protestataires; de l’expropriation des paysans par les grandes compagnies américaines”.

<sup>17</sup> En el original: “recevait joyeusement les chefs des assassins dans les salons de ses cercles mondains et dans ses familles”.

<sup>18</sup> En el original: “Lefèvre perdra la partie, parce que son adversaire en guise d’arguments fera appel aux mânes des ancêtres: Christophe, Toussaint, Dessalines –la rengaine connue– et remplacera les idées par des trémolos lyriques de diseur de café concert”.



(Roumain 2003: 150)).<sup>19</sup> El final de la *nouvelle* es trágico porque Santiago termina teniendo razón: Lefèvre pierde las elecciones y, con ellas, las expectativas de un verdadero cambio. Santiago es el intelectual que se da cuenta de la trampa de los políticos nacionalistas y, sin embargo, sus intentos por convencer a sus amigos de modificar ese rumbo desgraciado son vanos; el retrógrado pensamiento de la élite es un problema difícil de sortear. Roger Gaillard, en un texto crítico sobre la obra de Roumain, plantea que tanto en *Les fantoches* como en los cuentos de *La Proie et l'ombre* está evidenciada esta inutilidad y falta de rumbo de la juventud de clase alta (2003 [1965]). Los personajes voceros representan a los intelectuales que deben derrotar el escepticismo y el desinterés de los jóvenes por la política. La juventud haitiana está desmoralizada, se siente inútil frente a la ocupación estadounidense que es un nuevo colonialismo que avanza desde lo militar y lo civil, pero también desde lo cultural.

Jean Michael Dash asegura que Roumain luego de 1927 tiene como principal preocupación elaborar una literatura social y políticamente comprometida que refleje el “drama” de las juventudes de la élite de Port-au-Prince, influenciado por su maestro Jean Price-Mars. La elección del indigenismo como línea de pensamiento responde al reclamo de reformas educativas por parte de Price-Mars quien, convencido de la necesidad de cambiar la mentalidad de la clase alta haitiana, desde 1911 publicó diversos artículos consagrados a este problema, incluyendo un proyecto de ética cívica en su libro *La vocation de l'élite* de 1919. Su posterior y más famoso *Ainsi parla l'oncle* realiza, por cierto, este proyecto de reforma mediante el relevamiento etnográfico de las riquezas culturales del campesinado haitiano (Dash 2003: 1361-1362).

Roumain, como continuador de Price-Mars, colabora con este proyecto. Vehiculiza su opinión a través de personajes voceros o deja entrever su subjetividad mediante el narrador omnisciente.<sup>20</sup> En efecto, en el último capítulo de *Les fantoches*,

<sup>19</sup> En el original: “-Marau triomphera, continua Santiago. Remarquez son habilité à traiter la foule”.

<sup>20</sup> Por ejemplo, *Les fantoches* traduce subjetividad en una de las descripciones del narrador omnisciente: “La orquesta tocaba *Blue Danube Blues*. Era una trasposición del famoso vals sobre un ritmo negro, *emotivo y ridículo*” (Roumain

antes del final, Santiago y Lefèvre responsabilizan a la ocupación norteamericana de la hipocresía y el escepticismo de los políticos. Lefèvre, desesperanzado, reconoce en su entorno, con excepción de Santiago, un mimetismo estéril: “Somos una generación de fracasados, de fanticos” (Roumain 2003: 189).<sup>21</sup> Luego se pregunta: “¿Será la ocupación norteamericana y las transformaciones operadas por ella en nuestra vida política, social, intelectual (hablo como un editorial) lo que nos ha aplastado, perturbado, desvirilizado?” (Roumain 2003: 189).<sup>22</sup> Aquejada por el bovarismo colectivo denunciado por Price-Mars, la élite gobernante es un fantico, un títere de la ocupación norteamericana que avanza, “desvirilizando” a los dirigentes (y, en este sentido, el machismo se filtra claramente en el discurso del narrador).

Casi en el final, como si el planteo anterior no hubiese sido claro, el narrador alude nuevamente a la debilidad en la dirigencia de su país mediante, quizás, la imagen más vívida de la *nouvelle*: “No valemos nada y cuando gritamos que queremos hacer algo, es con *la voz de falsete del eunuco*” (Roumain 2003: 189, énfasis mío).<sup>23</sup> Con sus innegables tintes homofóbicos, la imagen es elocuente porque el falsete de un eunuco es la apariencia de voz allí donde no hay voz. Es un hilo de sonido artificial, inventado, coloreado y, a sabiendas, falso. Quienes escuchan a un eunuco saben que lo es y sin embargo se regodean en la artificialidad de su falsete, aceptando la distorsión como algo natural por su condición de castrado. Sin embargo, el eunuco es un artificio y por ello también lo es su falsete.

---

2003: 142, énfasis mío). Esta parcialidad tiene que ver con tópicos extranjeros que, insertos en la cultura haitiana, generan una imagen grotesca. Que el ritmo sea negro en pos de actualizarlo a la realidad del país es lo que genera, según el narrador, una trasposición ridícula. En el caso de *La montagne...* si bien las reflexiones de parte del personaje-vocero, Aurel, son menos, sí están presentes para defender a Placinette arguyendo que las muertes seguramente han sido provocadas por plantas dañinas y discutiendo con los otros vecinos al respecto.

<sup>21</sup> En el original: “Nous sommes une génération de ratés, de fanticos”.

<sup>22</sup> En el original: “Est-ce l’occupation américaine et les bouleversements opérés par elle dans notre vie politique, sociale, intellectuelle (je parle comme un éditorial) qui nous a ainsi écrasés, troublés, dévirilés?”

<sup>23</sup> En el original: “Nous ne valons rien et quand nous crions que nous voulons faire quelque chose, c’est avec la voix de fausset de l’eunuque”.

Esta imagen simboliza la condena de Roumain a una sociedad artificial, desmoralizada, escéptica y literalmente “ocupada” por el extranjero: sin voz propia, ni autoridad, ni soberanía. El mulato prefigura así, recién iniciados los años 30, los análisis psicológicos de las sociedades colonizadas que harán décadas después autoridades como Frantz Fanon (*Peau noire, masques blancs*, 1952; *Les damnés de la terre*, 1961) o Édouard Glissant (*Le discours antillais*, 1981). Quizás el final de *La montagne ensorcelée* sea una advertencia. Frente a un Estado ausente o inoperante, aparece el campesinado como sujeto activo y de armas tomar, con consecuencias que, en efecto, pueden ser mortales. El problema, sin embargo, es mucho más trágico porque el avasallamiento de este sujeto activo frente a un Estado pasivo también puede provenir de una potencia extranjera, ante la cual una dirigencia “desvirilizada” y “en falsete” no podrá defenderse.

## Bibliografía

- Barthélemy, Gérard (2003). “Histoire du texte” en: Jacques Roumain, *Oeuvres Complètes*, Madrid: Allca XX, 1266-1297.
- Bonfiglio, Florencia (2012). *Travesías de la religión en el siglo XX. Apropiaciones de La Tempestad de Shakespeare en la literatura latinoamericana y caribeña*. Tesis doctoral defendida el 28 de marzo de 2012, FFyL, UBA (Mimeo).
- Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima: Editorial Horizonte.
- Dash, Jean Michael (2003). “Jacques Roumain romancier” en: Jacques Roumain, *Oeuvres Complètes*, Madrid: Allca XX, 1359-1378.
- Fleischmann, Ulrich (2003). “Jacques Roumain dans la littérature d’Haïti” en: Jacques Roumain, *Oeuvres Complètes*, Madrid: Allca XX, 1229-1266.
- Gaillard, Roger (2003) [1965]. “L’univers romanesque de Jacques Roumain” en: Jacques Roumain, *Oeuvres Complètes*, Madrid: Allca XX, 1503-1519.

- Gálvez Acero, Marina (2011). "La narrativa regionalista" en: Trinidad Barrera (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo III, Siglo XX, Madrid-Buenos Aires: Cátedra-Aique grupo editor, 79-84.
- Hoffmann, Léon-François (2003). "Introduction" [a *Les fantoches*] en: Jacques Roumain, *Oeuvres Complètes*, Madrid: Allca XX, 137-138.
- Mariátegui, José Carlos (2004) [1928]. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Buenos Aires: Gorla.
- Mezilas, Glodel (2008). "¿Qué es el indigenismo haitiano?", *Cuadernos Americanos*, 126, 29-52.
- Ollivier, Émile (2003). "L'internacionalisme de Jacques Roumain et ses zones d'ombre" en: Jacques Roumain, *Oeuvres Complètes*, Madrid: Allca XX, 1297-1315.
- Price-Mars, Jean (2000) [1928]. *Así habló el tío*, Santo Domingo: Manatí.
- Roumain, Jacques (2003) [1928]. "À la jeunesse", *Oeuvres Complètes*, ed. crítica coordinada por Léon-François Hoffmann. Madrid: Allca XX, 463.
- (2003) [1928]. "Le peuple et l'élite", *Oeuvres Complètes*, ed. crítica coordinada por Léon-François Hoffmann. Madrid: Allca XX, 445.
- (2003) [1931]. "Les fantoches", *Oeuvres Complètes*, ed. crítica coordinada por Léon-François Hoffmann. Madrid: Allca XX, 141-193.
- (2003) [1934]. "Analyse schématique: 32-34", *Oeuvres Complètes*, ed. crítica coordinada por Léon-François Hoffmann. Madrid: Allca XX, 649-669.
- (2003) [1942]. "À propos de la campagne 'anti-superstitieuse': las supersticiones", *Oeuvres Complètes*, ed. crítica coordinada por Léon-François Hoffmann. Madrid: Allca XX, 745-760.
- (1975) [1930]. "La presa y la sombra", *La montaña embrujada*, Buenos Aires: Grupo Editor de Buenos Aires, 17-41.
- (1975) [1931]. "La montaña embrujada. Cuento campesino", *La montaña embrujada*, Buenos Aires: Grupo Editor de Buenos Aires, 43-89.
- Sylvain, Normil (1927). "Chronique-Programme", *La revue indigène*, 1, julio: 1-10.

Jacques Roumain contra el falso de los eunucos  
Una lectura conjunta de *Les fantoches* y *La montagne ensorcelée*

Zea, Leopoldo (1979). "Negritud e indigenismo", *Latinoamérica. Cuadernos de cultura latinoamericana* 89, México DF: UNAM. Centro de estudios latinoamericanos/Facultad de Filosofía y Letras. Unión de universidades de América Latina.



## Tensiones lingüísticas y culturales en *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau

Francisco Aiello

El arco temporal trazado por las publicaciones del escritor martiniqueño Patrick Chamoiseau (nacido en 1953) supera las dos décadas y ostenta una sólida producción narrativa y ensayística, a través de la cual pueden constatarse cambios significativos tanto en sus textos de ficción como en sus ideas estéticas. Aquí nos ocupamos de un momento en esa trayectoria de escritura: la novela *Solibo Magnifique* (1988). Su título alude a un narrador oral, cuya muerte durante una de sus presentaciones suscita dudas que dan lugar a una investigación policial. Los oyentes son trasladados en calidad de testigos para prestar declaración, incluido el *alter ego* del propio Chamoiseau, quien se proponía registrar el testimonio del mencionado narrador por ser uno de los últimos exponentes de esa práctica heredada de la época de la esclavitud.<sup>1</sup> El propósito de este trabajo es examinar las tensiones que pugnan en el texto entre el mundo oral representado en especial por *Solibo Magnifique* y la cultura dominante que se hace presente a través del cuerpo policial que emprende la investigación.

### El francés y el *créole* como problema

La problemática de la traducción se presenta de manera explícita a lo largo de *Solibo Magnifique* y surge de modos diversos, debido a la coexistencia en la Martinica –así como en los otros

---

<sup>1</sup> Si bien no es asunto de este trabajo, cabe recordar que la más célebre novela de Chamoiseau, *Texaco* (1992), también presenta un *alter ego* del escritor, quien realiza una extensa entrevista a una informante que le permite reconstruir la historia del barrio de Fort-de-France que da título a la novela. Con características que van modificándose de un título a otro, esta figura del *marqueur de paroles* se revela como una constante a lo largo de la trayectoria del escritor hasta su texto de 2009 *Les neufs consciences de Malfini*.

departamentos ultramarinos franceses: Guadalupe y Guayana– de dos lenguas con un estatuto fuertemente asimétrico en lo referido a su valoración socio-institucional: el francés y el *créole*. Según Édouard Glissant, las lenguas *créole* surgen por el encuentro de elementos heterogéneos y, en el caso particular de los ámbitos de expresión francesa, resultan del encuentro del habla de bretones y normandos con lo que parece ser una síntesis de diversas sintaxis de lenguas del África subsahariana del Oeste. Así, además de la asimetría que supone la lengua con escritura frente a aquella exclusivamente oral –puesto que los proyectos de fijación de la ortografía *créole* datan de las últimas décadas–, se suma el profundo desfasaje entre, por un lado, la lengua de prestigio internacional, motivo de orgullo e idolatría entre los franceses y, por otro, la lengua que arrastra el trauma de la esclavitud y que ha padecido la mirada peyorativa tanto de locales como de extranjeros, a causa de su componente africano y de su carácter de mezcla.

De manera que la traducción entre el francés y el *créole* se presenta en la novela con características singulares, como resultado del conflicto lingüístico que afecta la cultura de la isla. En primer lugar, encontramos la traducción entendida de manera convencional, es decir, como un mecanismo lingüístico consistente en proponer un equivalente de una lengua de origen en otra, la lengua meta. Es recurrente la yuxtaposición de expresiones en *créole* –que representan el habla de algunos personajes– y su versión francesa: “A-a ! Sé fonmi manyok kila wi, il s’agit bien de fourmis-manioc !” (1991 [1988]: 151); “Yo lé tjwé nou, ils veulent nous tuer !” (1991 [1988]: 89); “An kè tjwé’y, je vais la tuer !” (1991 [1988]: 111). Estos ejemplos resultan ilustrativos de una actitud política respecto de la relación entre las lenguas, dado que es significativo que no se use bastardilla para las expresiones en *créole*, evitando así cualquier distanciamiento entre ambos códigos, a modo de una citación (De Souza 1995: 181). Tampoco es inocente presentar las versiones en contigüidad, en lugar de hacerlo mediante notas a pie de página –según la preferencia de otros autores anteriores a Chamoiseau–,<sup>2</sup> puesto que de este

<sup>2</sup> La senda explorada por Chamoiseau cuenta con antecedentes importantes en lo referido a la inclusión del *créole* en los textos en francés. Es el caso pionero de *Gouverneurs de la rosée* (1944) del haitiano Jacques Roumain, cuyo título mismo ya revela una estrategia que consiste en modificar la estructura del fran-



modo desde la escritura se les reconoce a las dos lenguas un estatuto análogo. Por otra parte, si se tiene en cuenta la puntuación de las tres citas transcritas, se advierte que son presentadas como una unidad de sentido contenida en una única frase (que comienza con mayúscula y cierra con el signo de exclamación), reforzando la idea de convivencia entre francés y *créole*, en detrimento de la escisión entre esos dos modos de expresión.

Sin embargo, se emplean tres notas al pie para proponer traducciones, siendo dos de ellas del francés al *créole*: mediante asteriscos, de “Le charroi\* de la Belle...” se remite a “Ou *chawa*, si tu veux” (1991 [1988]: 62, bastardilla en el original) y de “Le brigadier-chef se métamorphosa\*” a “Ou *mofwaza*, si ça t’aide” (1991 [1988]: 85, bastardilla en el original). En principio, merece señalarse la inversión mediante la cual un texto en francés del propio narrador se vuelca a la lengua *créole*, de manera que se destaca la presencia del lector que domina esa lengua junto al lector metropolitano que la ignora, estableciéndose con el primero una particular cercanía que se advierte en la confianza de las fórmulas *si tu veux* y *si ça t’aide* en las que se opta por formas pronominales de trato informal (*tu* en lugar de *vous*). En segundo lugar, tanto *chawa* como el verbo *mofwazé*, son vocablos que cuentan con dos acepciones en el diccionario *créole-francés* de

---

cés. En efecto, la construcción francesa “gouverneurs de la rosée” [gobernadores del rocío] es, en realidad, el calco de la expresión *créole* “*gouvènè rouzè*” que significa “*maîtres de l’irrigation*” [amos del riego] (Chancé 2005: 56). En cuanto al ámbito martiniqueño y guadalupeño, Pascale de Souza señala los años 60 como bisagra en la escritura que, tras un uso casi excluyente del francés, comienza a incorporar el *créole*. Según esta crítica, pueden reconocerse tres etapas en esa presencia: 1. la citación, que incorpora vocablos en *créole*, aunque aislados a través del uso de la bastardilla, comillas y notas explicativas; 2. una fase de integración parcial del *créole*, durante la cual desaparecen las marcas tipográficas del momento anterior; 3. la etapa de *créolisation*, que consiste en afectar las estructuras del francés, con el correspondiente crecimiento de la opacidad del texto, lo cual supone una dificultad también para el lector que conoce el *créole*. Como explica De Souza, “[l]a *créolisation* conduce a la creación de una lengua nueva, opaca tanto para los hablantes de *créole* como para los francófonos” (1995: 181). Esta taxonomía resulta ordenadora, pero revela sus limitaciones al confrontarla con ciertos textos, ya que no resulta sencillo establecer a cuál de las etapas correspondería cada uno. En efecto, en *Solibo Magnifique* pueden advertirse, según veremos, estrategias correspondientes a las tres etapas.

Confiant, la segunda de las cuales remite de manera especial a la cultura antillana.<sup>3</sup> Por lo tanto, la inclusión del término en *créole* se justifica porque la traducción francesa carece de los matices de significado a los que puede ser sensible el lector de las Antillas. A la vez, se crea así una zona de exclusión a la que no tiene acceso el lector únicamente francófono, quien no capta ese nivel del *créole* más estrechamente vinculado con la cultura insular, la cual ejerce entonces una forma de resistencia al resguardarse parcialmente de la dominación francesa.

Las recurrentes traducciones no suponen, empero, una confianza total en sus posibilidades de realización. A partir del parlamento de un personaje, “— Ha di yo di’w ! admit Congo”, el narrador aclara: “Ce qui dans une autre langue, *peut signifier*: Moi non plus !” (1991 [1988]: 103, énfasis nuestro). El empleo del modalizador *pouvoir* pone en duda la certeza respecto de la equivalencia entre la expresión en *créole* y su versión francesa, socavando la posibilidad de una traducción total, puesto que a pesar de las distintas estrategias utilizadas, se refuerza la idea de una zona inaccesible para la cultura dominante.

La desconfianza en la traducción conduce incluso a su renuncia, pues también hay parlamentos de Congo –personaje rural– que no cuentan con una versión francesa, por lo cual conviene tener en cuenta un comentario del narrador, quien a propósito de Solibo Magnifique afirma:

Cette énergie verbale me séduisit là même, d’autant que Solibo Magnifique utilisait les quatre facettes de notre diglossie : le basilect et l’acrolecte créole, le basilect et l’acrolecte français, vibronnant enracinement dans un espace interlectal que je pensais être notre plus exacte réalité sociolinguistique (1991 [1988]: 45).<sup>4</sup>

<sup>3</sup> *Chawa* puede traducirse como “acarreo” [*charroi*] o bien como “el hecho de raptar a una mujer en un automóvil (durante un baile, generalmente) para hacerle amor”. En cuanto a *mofwazé*, se trata tanto de un neologismo en su acepción “transformar, metamorfosear”, como de un arcaísmo si se lo entiende como “metamorfosear con ayuda de la magia” (Confiant 2007).

<sup>4</sup> “Esta energía verbal me sedujo por esta misma razón, especialmente porque Solibo Magnifique utilizaba las cuatro facetas de nuestra diglosia: el basilecto y el acrolecto *créole*, el basilecto y el acrolecto francés, vibrante enraizamiento en el espacio interlectal que yo creía nuestra más precisa realidad sociolingüística”. (Todas las traducciones de aquí en adelante son nuestras).

La novela se aparta, entonces, de una visión dicotómica que asignara a las lenguas de Martinica una división estricta; por el contrario, se trata de un *continuum* lingüístico tal como explica Marilyn Lambert-Drache, quien agrega que “Chamoiseau quiere resaltar la multiplicidad lingüística del universo antillano, universo donde se reúnen no solamente *créole* y francés, sino también diversas variedades de *créole* y de francés.” Según esta investigadora, Congo representa justamente uno de los polos de las variedades lingüísticas que conforman un abanico desde el francés estándar hasta el *créole* rural que habla este personaje, el cual resulta difícilmente comprensible para el resto. Por lo tanto, en los casos en que se emplean estas formas extremas del repertorio lingüístico se incrementa la imposibilidad de dar con una traducción, porque la distancia cultural se impone como una fractura insalvable.

En cambio, cuando se trata de variedades del *créole* más próximas al francés estándar, la traducción supone un ejercicio que disminuye la conflictividad. Cabe citar dos expresiones introductorias de estilo directo: “...nous écoutâmes sa voix dans le *créole* du souvenir” (1991 [1988]: 72) [“escuchamos su voz en el *créole* del recuerdo”]; “Je ne l’ai vu qu’une fois, dit Charlot dans un *créole* de ville” (1991 [1988]: 80) [“No lo vi más que una vez, dijo Charlot en un *créole* de ciudad”]. En ambos casos el narrador precisa que el personaje se expresó en *créole*, aunque sus discursos directos se leen en francés, de lo que se infiere una traducción tácita. En particular, si tenemos en cuenta la caracterización de *créole de ville*, se comprende que se trata de una variedad más próxima al francés y, por lo tanto, con mayores posibilidades de dar con una versión francesa. Esta, entonces, no dependerá únicamente de las destrezas lingüísticas del traductor, sino que la distancia entre los ámbitos culturales desempeñará un papel decisivo en cuanto a su posible ejecución.

El ejercicio de la traducción no se limita al traslado interlingüístico, ya que también se reformulan frases en lengua francesa con la intención de hacerlas compatibles con distintas esferas culturales, a través de un ejercicio de traducción que podríamos caracterizar como cultural intra-lingüístico mediante el parafraseo: “— C’est quoi, han ? dit-il. (Ce qui, traduit en français d’outre-mer,

donnerait : Pouvez-vous m'expliquer ce qui est à l'origine de cette situation déplorable ?) (1991 [1988]: 58). [“¿Qué es, eh?, dijo. (Lo que, traducido al francés de ultramar sería: ¿Puede usted explicarme cuál es el origen de esta situación deplorable?)”]. Al afirmar que la lengua de destino es el *français d'outre-mer* se refiere al francés de Francia, de modo que se pone en práctica una inversión importante. Si, desde la perspectiva del Estado metropolitano, es Martinica la que se ubica en “ultramar”, el desplazamiento de esa designación para referirse a Francia implica una voluntad deliberada de correr el eje, ubicando a la isla antillana en el centro, respecto del cual el Hexágono ocupa una posición periférica. Asimismo, se advierte un componente irónico en relación a la extensión y formalidad que asume la frase interrogativa en la lengua meta respecto de la concisión y economía de la frase en la lengua de origen.

La traducción cultural es ejercida también por los propios personajes. Esto se advierte con claridad durante el interrogatorio policial al que se somete a Congo, quien no cuenta con las competencias necesarias en francés. Transcribimos sólo un fragmento de un diálogo más extenso en que se ponen de manifiesto las dificultades comunicativas entre los representantes de los dos polos del abanico lingüístico martiniqueño:

—La question n'est pas là, coupe Évariste Pilon. Il faudra faire rechercher l'état civil de cet homme. Monsieur Bête-Longue, quels sont vos âge, profession et domicile ?

— Hein ?

— L'inspecteur te demande depuis quel cyclone tu es né, qu'est que tu fais pour le béké, et dans quel côté tu dors la nuit ? précise Bouaffesse (Chamoiseau 1991 [1988]: 143).<sup>5</sup>

El pedido de información por parte de Évariste Pilon desconcierta a Congo, por lo cual Bouaffesse transforma las palabras

<sup>5</sup> “— No es esa la cuestión, interrumpe Evaristo Pilon. Será necesario averiguar el estado civil de este hombre. Señor Bête-Longue, díganos su edad, profesión y domicilio.

— ¿Eh?

— El inspector pregunta desde qué ciclón vives, qué haces para el *béké* y por dónde duermes a la noche, precisa Bouaffesse”.

del francés estándar mediante una perífrasis en la misma lengua, pero contemplando la realidad cultural antillana. Así, mientras *âge* [la edad] supone una noción cronológica occidental, la consideración de *cyclone* [ciclón] como punto de referencia implica una forma alternativa de percibir el tiempo en relación directa con la naturaleza caribeña. Del mismo modo, en lugar de *profesión*, se propone el término *béké* mediante el cual se alude a la minoría –en términos cuantitativos– de descendientes de los colonos blancos que aún concentran el poder económico, subrayando la posición de dominación que padece Congo. Bouaffesse, entonces, lleva a cabo una práctica de traducción cultural, valiéndose del francés, para acercar puntos alejados de la sociedad antillana, en cuyo propio interior surgen conflictos comunicativos, ocasionados por el ejercicio autoritario de la lengua hegemónica. De hecho, esta disputa se presenta de modo explícito en el mismo diálogo; Bouaffesse se refiere al *créole* como un *patois de vagabonds*, mientras Évariste Pilon defiende su estatuto de lengua, lo cual suscita la burla del primero: “Et si c’est une langue, pourquoi ta bouche roule un petit français bien huilé ? Et pourquoi tu n’écris pas ton procès verbal avec ?” (1991 [1988]: 143) [“¿Y si es una lengua, por qué tu boca maneja un francés bien aceitado? ¿Y por qué no escribes el expediente con ella?”]. La sorna de Bouafesse exhibe el gesto autoritario de quien ejerce la escritura como ostentación de poder ante aquellos ajenos a esa práctica.

En un momento anterior ya había sido puesto de manifiesto el desprecio hacia el habla de Congo por parte de Bouaffesse:

— Papa, tu vas parler en français pour moi. Je dois marquer ce que tu vas me dire, nous sommes entrés dans une enquête criminelle, donc pas de charabia de nègre noir mais du français mathématique...

[...]

— Tu ne sais pas parler français ? Tu n’es jamais allé à l’école ? Donc tu ne sais même pas si Henri IV a dit « Poule au pot » ou « Viandecochochon-riz-pois rouge » ? ... (1991 [1988]: 105).<sup>6</sup>

<sup>6</sup> “— Papa, vas a hablar en francés para mí. Debo anotar lo que vas a decirme, estamos en una investigación criminal, así que nada de galimatías de negro, sino francés matemático...

[...]

— ¿No sabes hablar francés? ¿Nunca fuiste a la escuela? De modo que ni

La perspectiva ideológica del brigadier resulta evidente: frente al supuesto caos del *créole* caracterizado como *charabia* [galimatías], el francés recibe la calificación de *mathématique*, lo que exhibe una idea del orden y la precisión requeridos por la escritura oficial del documento administrativo. La expresión *nègre noir* permite vincular la mirada peyorativa hacia el *créole* con prejuicios raciales, según los cuales los mulatos se ubican en un nivel superior respecto de los afrodescendientes que no cuentan con ningún ancestro blanco. Así, el color de la piel y el manejo excluyente del *créole* rural hacen de Congo una víctima exacerbada de la violencia ejercida por la cultura oficial, la cual se advierte también en el sarcasmo de Bouaffesse al preguntar sobre un personaje de la Historia francesa. Al reformular *poule au pot* –en alusión a una frase atribuida al monarca francés– por *viande-cochon-riz-pois rouge*, la traducción cultural se despoja de una intención solidaria que pudiera facilitar la comunicación; en cambio, se trata de un ejercicio despectivo configurador de una mirada burlona en torno de la cultura martiniqueña.

## **La incorporación de la palabra oral**

Al problema de traducir entre las lenguas –y sus variedades– de Martinica, se suma un proyecto mayor que consiste en traducir la palabra oral a la escritura. En buena parte este planteo se desarrolla a lo largo del manifiesto *Éloge de la créolité*, producido en coautoría con el también narrador Raphaël Confiant y el lingüista Jean Bernabé, que se pronunció como conferencia en París en 1988 y se publicó en formato libro del sello francés Gallimard al año siguiente. Uno de los propósitos que los autores atribuyen a la propia literatura, en estrecha vinculación con la búsqueda de una visión desde el interior de la cultura antillana opuesta a la exotización dominante por la escritura europea, implica la indagación y la revalorización de la oralidad. En el vasto caudal de cuentos, leyendas, adivinanzas,

---

siquiera sabes si Enrique IV dijo «Gallina a la cacerola» o «Carne-cerdo-arroz-guisantes rojos» ?”.

canciones, los “*créolistes*” reconocen la lectura del mundo que realiza la cultura insular. Agregan que la oralidad conlleva “un sistema de contra-valores, una contra-cultura” (1990: 34), lo cual puede ser advertido a lo largo de *Solibo Magnifique*.

Con la intención de incorporar el uso oral de la lengua, en un nivel evidente, se produce un desvío respecto de la normativa ortográfica a fin de dar cuenta de la manera insular de pronunciar el francés. Así, entre otros ejemplos, encontramos *souplé* (1991 [1988]: 96) y *siouplé* (1991 [1988]: 98), como dos variedades posibles de *s’il vous plaît*, o *inspectère* (1991 [1988]: 169), en lugar de *inspecteur*. Asimismo, se altera la ortografía para dar cuenta de la expresión oral de los extranjeros, lo que enriquece aún más la pluralidad lingüística de la isla. Cabe citar las palabras de Conchita Juanez y Rodriguez, inmigrante colombiana, puesto que simulan las dificultades que suelen tener los hispanoparlantes para pronunciar el francés: “— Nooo, il dissait : La missère dessine toussours délé mémé ménière...” (1991 [1988]: 176). Entre otras anomalías gráficas, encontramos el verbo *il dissait* en lugar del correcto *il disait*, sugiriendo la pronunciación sorda –cuando debería ser sonora– en la que incurren muchos hablantes de español al emplear el francés como lengua extranjera. Además, la diversidad de orígenes está también representada por un miembro de la colectividad siria, quien “s’exprimait d’une voix posée, qui appuyait les *r* et pourchassait les *i* créoles” (1991 [1988]: 172) [“se expresaba con una voz tranquila, que apoyaba las *r* y perseguía las *i* *créole*”]. La transgresión de la norma obedece a la importancia que se otorga a la sonoridad de la lengua, actitud característica de las culturas orales que conceden un predominio a lo auditivo, en detrimento de lo visual. En tal sentido, se destaca el uso recurrente de onomatopeyas: *Vlap-vlap!* (1991 [1988]: 83), *pin pon pin pon* (1991 [1988]: 88 y 110), *zip! zip!* (1991 [1988]: 89), *nianiania* (1991 [1988]: 159).

Más allá de estos rasgos lingüísticos, el proyecto novelesco como totalidad se propone recuperar la práctica de la oralidad a través de la figura de Solibo Magnifique, teniendo en cuenta que ese narrador oral da título a la novela. El relato de la investigación policial se ve interrumpido por la recuperación

de la palabra del propio Solibo, mediante injertos textuales, destacados visualmente por tener un margen mayor que el del resto del texto y por ubicarse entre paréntesis. Cabe advertir que la recuperación de la voz de Solibo implica, asimismo, una insistente intrusión del pasado –en tanto el personaje ya ha muerto– en el presente, de modo que se fractura la linealidad temporal. Ahora bien, estos injertos incorporan a la escritura los diálogos entre el narrador oral y el narrador de la novela, aunque este ocupa mayormente el lugar del vocativo, cediendo la palabra a aquel. Es decir que el *alter ego* de Chamoiseau se ubica en la posición de recolector de datos orales, asistido por tecnologías de la escritura (cuaderno, bolígrafo).<sup>7</sup> Este discurso oral recuperado por el texto escrito justamente pone en discusión la posibilidad de tal pasaje, ya que Solibo se muestra escéptico sobre la capacidad de la escritura, a la que le atribuye un nivel inferior respecto de la oralidad: “On n’écrit jamais la parole, mais des mots. Tu auras dû parler. Écrire, c’est comme sortir le lambi de la mer pour dire : voici le lambi ! La parole répond : où est la mer ?” (1991 [1988]: 53) [“Jamás se escribe el habla, sino palabras. Deberías haber hablado. Escribir es como sacar el caracol marino del agua para decir: ¡he aquí el caracol! La palabra responde: ¿dónde está el mar?”]. El narrador, desde su propio discurso retoma esta misma idea, reformulándola: “l’écriture pour lui ne saisissait rien de l’essence des choses” (1991 [1988]: 170) [“la escritura, para él, no captaba nada de la esencia de las cosas”].

Se impone el interrogante acerca de la forma en que Chamoiseau puede superar el obstáculo que conlleva dar cuenta del mundo de la oralidad a través de la escritura. Una primera respuesta está dada por el despliegue de estrategias que venimos relevando, mediante las cuales se practican modos de traducción, al tiempo que la escritura se desvía de la normativa con la intención de

---

<sup>7</sup> A este respecto, Laura Masello sostiene: “la *mise en abyme* del enunciadore, es decir, del escritor y sus máscaras dentro del texto, contribuyen a socavar la estabilidad de la escritura novelesca tradicional, mediante la relativización constante del estatuto de la voz del narrador quien, en este caso es el gnarus, –“el que sabe” –debido a que otros le han traspasado ese saber y lo han legitimado como mediador y transmisor del mismo” (Masello 2009: 21).



sugerir la práctica oral de la lengua en Martinica, donde conviven distintas variedades del *créole* y del francés. También contribuye, en la misma dirección, el registro explicativo que describe la situación comunicativa en la que se desarrolla la intervención del narrador oral, para quien es indispensable la participación del público. Por eso, el narrador Chamoiseau indica el empleo de la función fática del lenguaje en este contexto: "...é krii? — É kraa ! avait répondu la compagnie. [...] Prouvant au Maître de la parole leur vigilance, les écoutants avaient répondu É kraa ! avec force" (1991 [1988]: 33-34) ["¿Krii? — ¡Kraa! había respondido la compañía. [...] Para probar al Maestro de la palabra su atención, los oyentes habían respondido ¡Kraa! con fuerza].

No solamente el narrador de la novela brinda estas explicaciones, también son necesarias para que los personajes puedan exponer la situación al inspector, quien –por ser ajeno a esta práctica de narraciones orales en plena nocturnidad conocidas como *veillées* [veladas]– no comprende la inacción del auditorio cuando Solibo hace silencio:

Le silence sonne et résonne, et signifie autant que la voix. C'est une question d'oreille, inspectère, la parole du conteur, c'est le son de sa gorge, mais c'est aussi sa sueur, les roulades de ses yeux, son ventre, les dessins de ses mains, son odeur, celle de la compagnie, le son du ka et tous les silences. Il faut ajouter la nuit autour. [...] — Incroyable ! s'excitait Pilon... (1991 [1988]: 147-8).<sup>8</sup>

Esta cita revela que la práctica de la narración oral funciona según parámetros de una dinámica cultural propia, en la que predomina la percepción auditiva, reforzada por la nocturnidad. El hecho de que los narradores orales realicen sus presentaciones durante la noche puede explicarse por motivos históricos, que se remontan al período de la esclavitud (cuya abolición para las colonias francesas data de 1848), durante el cual existía una

---

<sup>8</sup> "El silencio suena y resuena, y puede significar tanto como la voz. Es una cuestión de oreja, inspector, el habla del narrador, es como el sonido de su garganta, pero es también su sudor, los revoleos de los ojos, su vientre, los dibujos de sus manos, su olor, el de la compañía, el sonido del tambor y todos los silencios. Hay que agregar la noche alrededor. [...] — ¡Increíble!, se excitaba Pilon...."

distinción fundamental entre las actividades diurnas y nocturnas. Mientras que el día estaba dedicado al trabajo en las plantaciones, al caer la noche, los esclavos –salvo los domésticos– podían dedicarse a actividades recreativas, tales como danzas, cantos con sonidos de tambores, cuentos o adivinanzas (Bernabé 1997: 52-53).

Además, la comunicación cara a cara redundaba en una importancia especial concedida al cuerpo con todo el aporte de lo paralingüístico que colabora con el mensaje mediante gestos, así como distintas inflexiones de la voz.<sup>9</sup> El silencio –es decir, la suspensión de la palabra– no implica la interrupción de la comunicación, sino que se llena de sentido. El empleo de los guiones de doble extensión presentes en la cita anterior –y en otros momentos de la novela– anteceden a la reacción del inspector y sugieren la brecha de incompreensión que separa la práctica de la oralidad de la cultura hegemónica.

La estructura misma de *Solibo Magnifique* da cuenta de esta oposición entre escritura y oralidad. Tras la dedicatoria y los epígrafes –entre los que se encuentra uno de Édouard Glissant, que aborda el pasaje de la oralidad a la escritura–, el texto se inicia con el acta que da cuenta del procedimiento policial. A modo de anexo, se incluye una sección con el título “Dits de Solibo”, que consiste –como está indicado en una nota al pie ubicada al inicio del relato– en “une tentative de restitution des paroles de Solibo durant cette nuit fatale” (1991 [1988]: 33) [“una tentativa de restitución de las palabras de Solibo durante esa noche fatal”]. Es decir, la novela coloca en sus extremos, como polos en tensión, la escritura en francés –que supone la autoridad de la cultura hegemónica– y la palabra oral de Solibo, postergada (de allí su ubicación final) y amenazada como con-

<sup>9</sup> Walter Ong sostiene que, a diferencia de la palabra escrita, la oral nunca aparece aislada en un contexto meramente verbal; en cambio, “Las palabras habladas siempre constituyen modificaciones de una situación existencial, total, que invariablemente envuelve al cuerpo” (2006 [1982]: 71). Y más adelante agrega: “La vista aísla, el oído une. Mientras la vista sitúa al observador fuera de lo que está mirando, a distancia, el sonido envuelve al oyente” (2006 [1982]: 75). Esta capacidad “envolvente” de la palabra oral cobra importancia en este contexto de comunidad unida por el mismo ejercicio de la palabra como parte de un patrimonio que los esclavos logran conservar a pesar de la hostilidad del sistema que los explota.

secuencia de la pérdida de la tradición de los narradores orales. Es significativo que esta recuperación de la palabra oral sea asumida apenas como una “tentativa”, lo que permite pensar que, a pesar del proyecto de traducción cultural, subsiste una zona que se resiste a ser incorporada a la escritura.

Como sostiene Pacheco, las culturas orales funcionan de acuerdo con una economía cultural alternativa, siendo uno de sus rasgos comunes la relación particular con el tiempo, cuya medición es ajena a la cronometría según se la entiende en Occidente. Ya hemos aludido a esta cuestión al señalar la forma de medir el tiempo para Congo, quien es incapaz de responder el año de su nacimiento y, en cambio, apela a un fenómeno de la naturaleza –los ciclones– en tanto punto de referencia. Asimismo, se instala la incompreensión entre las distintas esferas culturales cuando el inspector solicita precisiones en torno del tiempo transcurrido:

Chamzibié, marqueur de paroles, lui renvoya des questions incensées : Comment savoir le temps qui passe, monsieur l'inspectère ? Le temps c'est graines de riz ? C'est un rouleau de toile qu'on peut mesurer au mètre à la mode des Syriens ? Où c'est qu'il passe quand il passe : par-devant ou par-derrrière ? (1991 [1988]: 145).<sup>10</sup>

Esta cita es significativa porque plantea una percepción del transcurso temporal que no responde a una abstracción, sino que requiere de un correlato con lo material concreto; asimismo, combina en un mismo eje lo temporal con lo espacial, valiéndose de déicticos locativos que se definen contextualmente en relación con el hablante. Además, merece destacarse que quien expresa estas ideas es el *alter ego* del escritor Chamoiseau, ubicándose como un miembro más de la comunidad, lo que le brinda la posibilidad de recuperar desde la escritura la tradición oral (en este sentido, hay que subrayar que él también dice *inspectère* en lugar de *inspecteur*). Se refuerza, así, esa autoconstrucción como quien forma parte de dos esferas

<sup>10</sup> “Chamzibié, registrador de palabras, le devolvió preguntas absurdas: ¿Cómo saber el tiempo que pasa, señor inspector? ¿El tiempo son granos de arroz? ¿Es un rollo de tela que se puede medir por metros a la moda de los sirios? ¿Dónde es que pasa cuando pasa: por delante o por detrás?”

culturales, al situarse en una posición privilegiada para emprender la tarea de traducción cultural.

En correspondencia con esta percepción del tiempo, la novela lleva a cabo una constante ruptura de la linealidad, que se advierte por el montaje al que ya nos referimos, el cual presenta las palabras de Solibo cuando ya ha muerto, mientras que al inicio se ubica el acta labrada que consigna hechos que serán leídos ulteriormente. Los injertos en los que se recoge la voz de Solibo, entrevistado por Chamoiseau, también interrumpen el transcurso temporal, que está indicado en función del ciclo de la naturaleza: “À l’heure où le ciel pâlit et qu’un vent brumeux annonce le petit jour...” (1991 [1988]: 34) [“A la hora en que el cielo palidece y un viento brumoso anuncia el amanecer...”]; “À chaque ouverture des portières, une marée de soleil nous submergeait” (1991 [1988]: 144) [“A cada apertura de las puertas, una marea de sol nos sumergía”]. Como contrapunto, el acta policial consigna con rigurosa precisión: “Dos de febrero, seis horas diez,...” (1991 [1988]: 17).

Para terminar, nos interesa recuperar un pasaje de la reflexión que Walter Benjamin elabora en su texto “El narrador”:

El más antiguo indicio de este largo proceso que conduce a la decadencia de la narración es el surgimiento de la novela en el inicio de la Edad Moderna. Lo que separa a la novela de la narración (y de lo épico en sentido estricto) es su ya directa dependencia del libro (2009: 45).

En principio, esta idea de Benjamin atenta contra las condiciones de posibilidad del proyecto de Chamoiseau, en tanto el pensador alemán destierra la capacidad de la novela para integrar el legado de los narradores orales. No obstante, la cita sugiere que se está pensando en la novela tradicional. Los elementos de ruptura en *Solibo Magnifique* que hemos señalado en este trabajo –la yuxtaposición de lenguas, el desvío de la ortografía, el montaje de distintos géneros discursivos, el desdoblamiento del narrador y el personaje, la fractura de la linealidad temporal– atentan contra esa modalidad tradicional de la novela, dando lugar entonces a la posibilidad de traducir y reelaborar en ella la palabra oral.

Se logra de esta manera no solamente satisfacer el afán rei-

vindicativo de la tradición oral, sino además incorporar esa riqueza cultural a un proyecto de escritura que, sin disimular las tensiones, procura suturar la escisión existente entre esos mundos que conviven en la cultura martiniqueña y antillana. *Solibo Magnifique* constituye una propuesta literaria e ideológica reparadora de un conflicto de larga data, sobre el cual han alertado los autores del *Éloge de la créolité*: “Esa no integración de la palabra oral fue una de las formas y una de las dimensiones de nuestra alienación” (1990: 35). La novela apunta, entonces, a la construcción de una mirada interior –es decir, nacida desde la propia cultura– que desestabiliza las convenciones de lo escrito para incorporar lo oral ya no como elemento decorativo, sino verdaderamente constitutivo.

## Bibliografía

- Benjamin, Walter (2009). “El narrador”, *Obras* (Libro II, vol. II), Madrid: Abada.
- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant (1990). *Éloge de la créolité*, París: Gallimard.
- Bernabé, Jean (1997). “De l’oralité à la littérature antillaise: figures de l’Un et de l’Autre” en: Françoise Tétu de Labsade (dir.), *Littérature et dialogue interculturel*, Québec: Presses de l’Université Laval, 49-68.
- Chamoiseau, Patrick (1991) [1988]. *Solibo magnifique*, París: Folio.
- Chancé, Dominique (2005). *Histoire des littératures antillaises*, París: Ellipses.
- Confiant, Raphaël (2007). *Dictionnaire du créole martiniquais*. En línea: <http://www.potomitan.info/dictionnaire/>
- De Souza, Pascale (1995). “Inscription du créole dans les textes francophones. De la citation à la créolisation” en: Maryse Condé y Madeleine Cottenet-Hage (dirs), *Penser la créolité*, París: Karthala, 173-190.
- Glissant, Édouard (2005). *Introduction à une Poétique du Divers*, Montreal: Presses de l’Université de Montréal.
- Lambert-Drache, Marilyn (2011). “Lenguas y escrituras de la

*créolité*: ejemplos de la utilización del francés y del créole en Joseph Zobel y Patrick Chamoiseau”, *Pacarina del Sur. Revista de pensamiento crítico latinoamericano*, n° 8, julio-septiembre 2011. Disponible en línea: <http://www.pacarinadelsur.com/home/abordajes-y-contiendas/281-lenguas-y-escrituras-de-la-creolite-ejemplos-de-la-utilizacion-del-frances-y-del-creole-en-joseph-zobel-y-patrick-chamoiseaustrongLenguas>

- Masello, Laura (2009). “Lengua francesa-*parole créole* y discurso creolizador: la oralitura como rescate de la lengua dominada en *Solibo Magnifique* de Chamoiseau”, *Lenguaje*, n° 37, 13-32. Disponible en línea: <http://revistalenguaje.univalle.edu.co/index.php/Lenguaje/issue/view/60>
- Ong, Walter J. (2006) [1982]. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. de Angélica Scherp, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pacheco, Carlos (1992). *La comarca oral*, Caracas: La Casa de Bello.

## **Traducir la brujería. Por una política editorial de traducción en torno al tema afroespiritual**

*Mónica María del Valle Idárraga*

Haití figura en el imaginario occidental como una monstruosidad fascinante. Su revolución, sus dictaduras, su religión han sido y son pretexto para la intervención militar o para el rechazo hacia los haitianos. Y, a la vez, son objeto de encantamiento para artistas e intelectuales, desde los surrealistas hasta los escritores de la négritude. Asociado en el imaginario del común (por vía del cine comercial) a lo demoníaco o a la peste, y desde la colonia, situado como una otredad aterradora, el vudú en su versión de corpus religioso y en sus concreciones literarias, constituye un desafío mayúsculo para la traducción al español en países que vivieron la inquisición y quedaron marcados por cosmovisiones católicas.

En este artículo propongo una entrada a la literatura que se está produciendo en la isla, desde la pregunta por las implicaciones y dificultades para traducir esas obras donde el vudú es una fuente de imaginación riquísima y por lo general es visto como parte integral de la historia y la sociedad haitiana. Ese repaso nos pone de lleno en el marco de cuestiones poscoloniales en la traducción literaria, discusiones sobre el sentido y la función de la traducción, mientras nos ofrece la posibilidad de revisar, a la vez, nuestras propias ideas racializadas en el contexto más inmediato.

### **Trasposiciones**

La literatura haitiana ha recibido su voz en español principalmente de cubanos, lo que tiene su lógica, pues de la región caribeña, Cuba y Haití conocieron cada una en su momento la experiencia excepcional de la Revolución (la haitiana sellada en 1804 y la cubana en 1959). Su cercanía geográfica y su contigüidad histórica como las dos colonias azucareras más productivas

del siglo XVIII y XIX han propiciado ires y venires entre las dos islas. Precisamente por esto, tras la revolución en 1804, en el oriente cubano se aclimataron danzas y expresiones haitianas como el vudú, y durante distintos periodos de crisis, Cuba recibió corteros y otros trabajadores haitianos. Esta historia de tránsito entre una isla y otra da forma a *Gobernadores del rocío*, de Jacques Roumain, una de las novelas canónicas haitianas, llevada al cine en la película *Cumbite* por el cineasta cubano Tomás Gutiérrez Álea. En la otra dirección, de Cuba hacia Haití, es la vida de cubanos en Puerto Príncipe la que se roba las páginas de la única novela haitiana traducida por un colombiano: *En un abrir y cerrar de ojos*, la versión insuperable de Jorge Zalamea de la novela de Jacques Stephen Alexis, médico y escritor desparecido bajo la dictadura duvalierista.

Por otra parte, en concurrencia con estos intercambios, instituciones culturales cubanas como Casa de las Américas han sabido amoldarse, cuando no adelantarse, a las urgencias y tendencias culturales en el Gran Caribe,<sup>1</sup> y han sabido hacer sus aportes a la integración o difusión transnacional de sus expresiones. Un caso emblemático es el premio literario otorgado por la institución para obras francófonas y, en especial, para obras en creol, que en el mundo de habla hispana es pionero en reconocer las capacidades estéticas de una lengua hasta hace poco tenida como expresión de ingenio o de barriadas caribeñas.

Obras haitianas estimables como *Así habló el tío* (de Jean Price-Mars), *Sena* (de Fernand Hibbert), *El compadre General Sol* (de Jacques Stephen Alexis), *Un arcoíris para el occidente cristiano; poema, misterio, vudú* o *El palo ensebado* (ambas de René Depestre) fueron traducidas y publicadas en Cuba y este trabajo cobra cada vez más fuerza al tenor de proyectos como la “colección en lengua española Biblioteca de Cultura Haitiana”, entre varios que menciona Rodríguez en la introducción de su libro articulado precisamente sobre las ligaduras literarias entre ambos países (2011: x) y en artículos como “Los escritores

---

<sup>1</sup> Circunscribir el Gran Caribe es tarea compleja, sujeta a debate (cfr. Girvan 1999, Gaztambide 1996, para algunos ejemplos). Su delimitación por lo general entraña un esencialismo estratégico, una delimitación interesada al servicio del tema en curso. Para los fines de este texto, entonces, considero como Gran Caribe, las Antillas y territorios de todas las lenguas que miran al mar Caribe.



cubanos y Haití”. En la dimensión de la traducción cultural, no necesariamente inter-lingüística, hay también obras centradas sobre la interpretación del imaginario cultural haitiano por parte de escritores cubanos como Alejo Carpentier en *El reino de este mundo*, que han recibido sus debidos elogios y sus debidas críticas (Figueroa 2015), pues la representación no siempre está desprovista de paradojas. La obra de Joel Figarola, más cercana en el tiempo y estructurada desde puntales filosóficos afines a las espiritualidades afro, en *En el altar del fuego* (2007a) y los otros dos componentes de su trilogía (2006, 2007b), se sumerge en ese imaginario de un modo congruente, y junto a trabajos críticos como *Espectros y espejismos. Haití en el imaginario cubano*, de Elzbieta Sklodowska, abre estos senderos (2009).

Sin embargo, las traducciones de obras literarias hasta mediados de los 70, en su mayoría, no entrañaban las dificultades que urgen hoy. Eran obras en cuyo tejido el vudú no era central o, si lo era, se lo desglosaba de tal modo que no invocara el rechazo; así el fenómeno exótico recibía justificación: se lo domesticaba al hacerlo entrar en la narrativa de una lógica cultural antropológica, como en *Así habló el tío*, o se volvía guerrero de un combate como en *Un arcoíris para el occidente cristiano. Poema-misterio-vodú*, donde es estandarte y medio de una lucha contra el imperialismo estadounidense. Paradójicamente, ambas maniobras lo volvían inteligible. Ese era un caso.

En el otro caso, las novelas traducidas eran obras como *Cannapé-Vert*,<sup>2</sup> que se sumaban al interés de desarraigar el vudú, visto de un modo despectivo como una superstición o una huella del atavismo rural y negro. En relatos como este, el vudú era una fuerza sojuzgada y como tal era mantenida bajo control y desactivada con suma efectividad por la estructura de la narración y el contenido del relato en sí. De ahí que al pasar a la lengua del Caribe hispano o Latinoamérica, con un sistema cultural y religioso predominantemente católico, dentro del cual el vudú se entendía (y se entiende) en ese exacto sentido

<sup>2</sup> En este caso, la situación es todavía más aguda porque la novela fue traducida del francés al inglés y ganó el premio Literary Prize of Latin America en Estados Unidos, el país donde el vudú ha sido articulado con más potencia como otredad. El ejemplo excede un poco nuestro marco, pero es una buena instancia del argumento general que vengo presentando.

también, como superstición, como asunto asociado a lo malo o lo feo, no había el choque de dos visiones y dos epistemes. Si dentro de la obra y en el contexto en que nacía y al que llegaba la traducción, el vudú era incomprendido y rechazado, o bien, explicado, no se registraban las fisuras y los obstáculos cognitivos que obras de hoy por hoy generan, al estar sustentadas sobre visiones menos extrañadas o sojuzgantes del vudú, obras en que el vudú no se desglosa sino que se asume naturalmente y es pieza clave y aceptada del relato, obras como las de Gary Victor, que han motivado las reflexiones de este texto.<sup>3</sup>

De hecho, en la actualidad, el vudú tiene en algunas obras literarias haitianas un reconocimiento especial; incluso, en las industrias culturales<sup>4</sup> y turísticas una no desdeñable función. En América Latina hemos dependido, por geopolíticas del conocimiento, y por nuestro lento interés seguramente también, de las traducciones españolas, principalmente de Editorial El Cobre y de las multinacionales editoriales para el acceso a literaturas escritas en otras lenguas, con contadas excepciones, como la ya citada Casa de las Américas cuyos libros no circulan

---

<sup>3</sup> Un tema de investigación sugerente a propósito de estos cruces es el de los escritores traductores en Cuba (y hoy en Haití): ¿cómo se asignaban estas traducciones?, ¿eran encargos o trabajos asumidos voluntariamente? ¿influyeron o influyen obras de tema afroespiritual, como *Arcoiris para el Occidente cristiano*, de Depestre, traducido por Heberto Padilla, o *Así habló el tío*, traducida por Virgilio Piñera, en sus propias poéticas?

<sup>4</sup> Un contraste grande entre la mercantilización del vudú para turistas, y la invisibilidad de la literatura haitiana en estos contextos, se aprecia en la asimetría entre el prestigio de las obras literarias haitianas y las obras literarias martiniqueñas o guadalupenses en el mercado editorial estadounidense. Es un fenómeno sintomático porque precisamente muchas de las obras haitianas “de moda” en el mundo tienen que ver con el tema del vudú. ¿Por qué no se traducen al inglés en Estados Unidos y al español para los países hispanoparlantes? Una rápida cartografía nos da una idea de la asimetría que menciono. Se trata de obras con numerosos premios como las de Gary Victor, Frankétienne, Edwidge Danticat, Louis Philippe Dalembert, Évelyn Trouillot. Exceptuando las obras de Danticat (escritas directamente en inglés, en su mayoría), desde los años 2000 empezaron a entrar al mercado estadounidense en traducción obras como *Rosalie l'infame (The Infamous Rosalie)* de Évelyn Trouillot o *Le passage (Vale of Tears)* de Paulette Poujol-Oriol, mientras que ya desde la década de 1990 se tradujeron y publicaron en Estados Unidos obras de Martinica y Guadalupe, como *Crossing the Mangrove*, y *I Tituba, Black Witch of Salem* (de Maryse Condé), *Texaco* y *Chronicle of the Seven Sorrows* (de Patrick Chamoiseau).

en Latinoamérica con la profusión debida. De ahí un fenómeno concomitante e inquietante: el aumento de la circulación de obras haitianas no se compadece con una disminución de los prejuicios y a priori sobre el Gran Caribe, el vudú (y espiritualidades hermanas), ni con una comprensión más situada de esos contextos, pues por sí solas las publicaciones no bastan, ya que siguen rodeadas y precedidas de dinámicas editoriales colonizantes. Por eso la necesidad de reflexionar sobre el sentido y la función de la traducción de obras caribeñas (para este caso, pero tendríamos que hablar también de las obras africanas, por ejemplo), y el imperativo político de realzar las proyecciones y capacidad de estas traducciones desde Latinoamérica. Para entender la causa del desfase entre el sentido del vudú en las obras escritas inicialmente en francés o creol y su distorsión o la falta de efectividad de estas obras cuando ingresan al mercado editorial o al contexto latinoamericano, en un horizonte pedagógico en que las obras podrían ser mediadoras de la renovación de los imaginarios, precisamos contrastar la idea que nos hacemos del vudú, a influjo de los medios y como secuela de una larga historia, con una idea de él más cercana a lo que significa para quienes lo practican.

## Usos

La Revolución haitiana signó el ingreso de Haití en el imaginario “mundial” con las marcas de la sangre y el fuego. En una europeización de este evento, se rebajó su calado al propagarla como matrimonio entre una insurrección y una celebración vudú clandestina que habría sido su detonante. La tierra quedó arrasada y la población diezmada tras la esclavitud y la revolución: murieron miles de esclavizados y numerosos europeos; ingenios y pueblos fueron incinerados una y otra vez apenas surgían de sus cenizas, como mecanismo decidido de los subyugados para expulsar a los colonos franceses y para hacerlos desistir de retener o de reconquistar el territorio. En la fase más desesperada de esta lucha, líderes como Dessalines ordenaban a sus ejércitos: “*koupe tèt, brule kay*”: decapítenlos y quéménles

las casas. Era una medida terrible que no excedía ni en grado ni en crueldad a la fuerza que había mantenido al sistema esclavista en la isla. Otro de esos líderes, Henri Christophe, hizo construir la ciudadela Laferrière, un fuerte hoy convertido en sitio turístico, que en su misma monumentalidad condensa el temor que infundía volver a ser esclavizados, el poderío de líderes como Christophe y la magnitud del contraataque a que los franceses estuvieron dispuestos por sostener su colonia más productiva, contradiciendo, a pocos años de la Revolución francesa, su lema de igualdad, fraternidad y libertad (cfr. James 1989). Las montañas y los valles haitianos están puntuados de fortines semejantes, como Fort Liberté, construido para el mismo fin, y que tras el terremoto de enero de 2010 sirvió espontáneamente de albergue a algunas personas. Pero solo la construcción de Laferrière tiene tras de sí una historia vuduista, *mystik*, como dicen los haitianos, según la cual Christophe consultó con entendidos y recibió indicaciones sobre el lugar de construcción, justo al frente de una cueva en una de las laderas de las montañas circundantes, donde los cimarrones solían celebrar sus ceremonias vudú, y la cual en la actualidad tiene gran prestigio y atribuido poder entre quienes buscan iniciación en la región.

Esta anécdota, entre otras que pueblan los relatos de literatos y guías turísticos, es un rumor (en el sentido propuesto por G. Spivak, 2008) que en una corriente de la historia subterránea habla de la sólida presencia del vudú –como visión de mundo– en la historia y la cultura haitianas. La ceremonia en Bois Caïman puede deletrearse como el origen mítico de la Revolución, algo bien conveniente por demás tanto para narrativas exaltantes como para narrativas denigratorias. Lo cierto es que su protagonismo no habría sido tal si las prácticas vuduistas no hubieran estado afincadas en la cosmovisión de los esclavizados de la isla.

La pérdida de la “perla de las Antillas” por parte de los franceses, la fallida estrategia de Inglaterra para atraerla hacia sí, y el temor mezclado con desinterés de los españoles al otro lado de la isla, en Santo Domingo, encarnan las formas del desconcierto de los poderes imperiales de entonces que tardaron demasiado en reconocer esta independencia (cfr. Buck-Morss

2009). Al rechazo a aceptarla se sumó y contribuyó la historiografía, para la cual la revolución fue “una historia impensable”. Los mecanismos de esto, que el estupendo teórico haitiano Michel Rolph Trouillot (1995) denomina el silenciamiento del pasado, están engranados en un legado ilustrado, de modo que

el silenciamiento efectivo [de la Revolución haitiana, en este caso] no requiere una conspiración, ni siquiera un consenso político. Sus raíces son estructurales. [...] lo que sucedió en Haití entre 1791 y 1804 contradujo gran parte de lo que ocurrió en el resto del mundo, antes y después. [...] lo que ocurrió en Haití también contradujo la mayor parte de lo que Occidente se había dicho a sí mismo y a otros sobre sí (Trouillot 1995: 106).

Entrando y saliendo de las distintas justificaciones del hecho, cobró cuerpo el fantasma del vudú, que se sigue invocando, por la misma razón estructural, cada vez que se precisan lecturas culturalistas de Haití. Lo que en algunos momentos se plantea como una práctica que hace temer a los colonos o que les causa repulsa por su presunta cercanía a lo demoniaco, se amarra en otros momentos, por ejemplo, al miedo de estos a perder sus bienes, sus posesiones, sus esclavos, sus vidas, y termina por articularse políticamente como una forma de culturalismo racializado según el cual Haití está “retrasado” y es el país más pobre del hemisferio occidental por causa de la generalizada práctica de una presunta superstición demoniaca a la que sus naturales tienden por supuesta proclividad racial. Sin ir más lejos, este argumento fue uno de los que circuló en boca de la opinión pública estadounidense después del terremoto del 2010.

En profundo contraste con esta percepción externa, eurocéntrica y colonialista del vudú, los haitianos que desde hace siglos lo practican y creen en él lo han visto y lo ven, desde luego, como un camino para dignificar sus vidas (cfr. Michel 2014). Algunos expertos explican la diferencia entre la Revolución haitiana y otras, como la estadounidense, partiendo de no desligar lo religioso, lo cultural y lo político, en la medida en que los valores subyacentes a aquella revolución estaban aclimatados en el vudú. Clinton Hutton (2013), por ejemplo, afirma que la fiesta de bienvenida a los espíritus –o loas– cumplía una

función como fuente de libertad y creaba una agencia cognitiva en los africanos esclavizados, una agencia en la que resaltaban tres elementos: 1. El derecho de una persona a su cuerpo, 2. El derecho colectivo de un pueblo a la autodeterminación, y 3. El reconocimiento de que las personas son esencialmente iguales, noción contenida en el proverbio haitiano *tout moun se moun* [toda persona es persona]. Hutton cuestiona que ese sistema de valores de la Revolución haitiana provenga de los valores modernos “universales”. En otras palabras, duda de que la libertad, la igualdad y la fraternidad fueran ideales que los esclavizados descubrieron inspirados por la Revolución francesa, como si nunca hubieran añorado la libertad ellos mismos en su terrible condición; argumenta, más bien, que estas eran ideas subyacentes a la filosofía que recorre el vudú.

Y no es que el vudú sea plenamente aceptado en Haití: aunque conforma la religión de la mayoría de los sectores populares, existen ambigüedades en el modo de percibirlo y distintos actores lo han apropiado a su manera para ganar autoridad o ejercer poder entre las comunidades (cfr. Hurbon 1993). Las élites, mayormente críticas y distantes de él, lo han rechazado en base a argumentos eurocéntricos y clasistas: en diversas ocasiones a lo largo del tiempo, lo han identificado como causa de “atraso” o “subdesarrollo del negro”: consecuentemente, en la historia del país ha habido catorce intentos de expurgarlo, por parte del Estado o de la Iglesia y, en 1943, por parte de ambos en la llamada campaña anti-superstición, la más grande de su historia, en la que se persiguió a sus hounganes y manbos (sacerdotes y sacerdotisas), se quemaron ceibas y otros lugares de culto y se destruyeron objetos rituales. En el otro extremo del espectro, se encuentran los políticos que lo han usado en clave popular, estratégicamente para fortalecer su poder. El caso más palmario es el del dictador François Duvalier, quien según algunas versiones era bokor (un brujo poderoso), y quien se representó en la imaginación popular como Baron Samedi, loa o espíritu del cementerio.

Otro momento neurálgico de la explotación mediática del vudú, que troqueló la idea que hoy se vende, y promovió en particular la imagen del famoso zombi, fue la invasión

estadounidense a la isla entre 1915 y 1934. De hecho, las relaciones con Estados Unidos han sido durante el siglo XX y hasta el presente los principales focos de exotización del vudú y de subordinación económica y política de Haití, como argumenta Paul Farmer en su libro *The Uses of Haiti* (1994). En torno al vudú, es descollante el papel de uno de esos ocupantes estadounidenses, Faustin Wirkus, quien escribió y publicó un texto titulado: *The White King of La Gonave*, subtítulo *The True Story of the Sergeant of Marines who was crowned King on a Voodoo Island* (1931). Este libro, junto con la novela de William Seabrook, *La isla mágica, un viaje al corazón del vudú* (1929), cumple el papel de justificar la invasión y el aplastamiento de la religión, tildada de salvaje y caníbal.<sup>5</sup> Con estos textos, la idea del vudú como equivalente de magia “negra”, en plena matriz oposicional moderna, se hizo canónica. En un análisis sobre la ocupación y sus resortes imaginarios, el sociólogo haitiano Laënnec Hurbon lo desglosa así:

es en la famosa obra del teniente Faustin Wirkus [...] donde encontramos el testimonio más fascinante de la imaginación estadounidense respecto del vudú. Recuento de primera importancia, sin maquillaje y sin precaución, sobre la vida diaria durante la ocupación, la obra es ejemplar y nos permite ver claramente lo que subyace a la tarea de exterminio de los cacos [combatientes haitianos que resistían a los ocupantes], a la cual el *marine* estadounidense se ha dedicado en Haití. *The White King of La Gonave...* presume revelar al mundo entero lo que subyace al despotismo recurrente en Haití desde su independencia en 1804, y que por sí mismo debería justificar la ocupación estadounidense del país, ante los escépticos o los que lo ponen en duda (1995: 186).<sup>6</sup>

Para el militar Wirkus, lo que une toda la historia de Haití y explica su persistente despotismo no es otra cosa que el vudú, con sus sacrificios y su presunto canibalismo. De ahí, como

<sup>5</sup> La vitalidad de la lectura culturalista asociada al vudú y el carácter no extinto de lugares comunes relacionados con la demonización de Haití se comprueban con la publicación en la década de 1990 del libro *Bonjour Blanc. A Journey through Haiti*, de Ian Thompson, reimpresso tras el terremoto del 2010.

<sup>6</sup> Todas las versiones al español de textos en otras lenguas son mías, a no ser que se indique lo contrario.

analiza Hurbon, la tarea civilizatoria que se atribuyen los estadounidenses.

Hollywood reforzaría esta visión presentando como sinónimos nociones como vudú, brujería, sacrificio sangriento, intervención demoniaca, cuerpos poseídos, que nos legarían imágenes como las de *I walked with a Zombi*: visiones de hombres oживácios que asedian a mujeres blancas... Sobra decir que de este personaje a los tantos que hoy vemos en las series hay un paso gigante en representación e intención. Pero aun así no estamos muy lejos de aquellos primeros años tras la Revolución haitiana. Que el arte haitiano se haya vuelto la última moda en las galerías y los museos, irónicamente muchos de ellos en Francia, no desmiente su demonización como tampoco la desmiente el que existan más obras traducidas. Bien por el contrario, de hecho. Benoît y Delpuech (2015) lo dicen espléndidamente, a propósito de una reciente exposición en el Musée du quai Branly donde se exhibieron unas estatuas *bizango*, una sociedad secreta que los haitianos temen y no confunden con el vudú, pero cuyos objetos rituales en el mercado mundial se han hecho sinónimo de esta espiritualidad. Para estos autores, el fenómeno del momento es la “espectacularización y diabolización de Haití” (Benoît y Delpuech 2015: 151) por el camino de confundir sociedad secreta con práctica vuduísta. Estas imágenes alimentan un imaginario eurocéntrico mientras paralelamente silencian la práctica del vudú. No habría que extrañarse de que su popularidad esté vinculada al despliegue de una resonancia iconográfica con las imágenes populares del bicornio demonio occidental.

La construcción del vudú como superstición, práctica demoniaca, cosa destinada a provocar exclusivamente el mal obedece a una lógica colonial según la cual se lo sitúa como el extremo negativo de una dicotomía bien-mal, Occidente-África (y su diáspora), religiones reveladas (catolicismo, judaísmo, islamismo)-prácticas calificadas de superstición. Pero de acuerdo con académicos como Jacques Roumain, Sidney Mintz, Claudine Michel, Laënnec Hurbon, entre otros (cfr. Consentino 1995), el vudú tiene todos los elementos que conforman las religiones: un sistema de creencias muy integrado que se ma-



nifiesta en las prácticas de la gente, que se plasma en rituales, oficiantes y objetos, que codifica valores y visión de mundo para creyentes y seguidores, que sanciona un modo de relación de lo humano con lo trascendente, un modo de ser y estar en el mundo con uno y con los demás.

Sin ánimo de vulgarizar la práctica, pero buscando dar alguna idea de esta integralidad y sistematicidad religiosa, podemos condensar sus rasgos diciendo que la religión contempla la presencia de un Dios (Bondye), que como en otras espiritualidades afro, no interviene directamente en asuntos humanos sino que se vale de intermediarios, en este caso, los antepasados y los muertos, y los loas, que ayudan a los humanos a resolver sus problemas y, a la vez, son servidos y honrados por los humanos. La relación entre estos seres y los humanos está codificada y busca fines colectivos e individuales concretos:

Ciertos individuos son llamados a trabajar con o sirviendo al Lwa para ayudar a otros a resolver sus problemas. Estas personas a menudo se inician, activándose y alineándose con el Lwa, se le[s] otorgan secretos, para conectarlos más profundamente con su misión y su Lwa.

Otros individuos son llamados a servir al Lwa, quizás en otras formas, y pueden ser iniciados o no dependiendo del camino espiritual o el destino del Lwa del individuo. La mayoría, si no todas las personas, tienen al menos un Lwa. [...]

Los Vodouisins se esfuerzan por alcanzar un nivel de equilibrio dentro de sí mismos, su entorno y comunidad. Por eso las ceremonias y rituales de vudú siempre están dirigidas a restablecer el equilibrio (Reyes 2012).

El vudú, entonces, desde una lógica haitiana vuduísta, es una religión<sup>7</sup> de raigambre rural, que se caracteriza por afianzar (y depender de) lazos familiares extensos; ofrece medios para sanar, armonizar, buscar el bienestar; es de tradición netamente oral; se rige por una visión no dualista del mundo (el muerto, el loa, el humano, lo visible y lo invisible están en un solo circuito

---

<sup>7</sup> Prefiero la denominación “espiritualidad” en concordancia con algunas tendencias de trabajo africanistas y caribeñistas, para ubicar el sistema en otro conjunto y poder resaltar sus rasgos, pero comprendo que llamarla religión y mostrar su sistematicidad en ese sentido ayuda también a incluirla en los sistemas dominantes.

y su comunicación es indispensable para el equilibrio individual y social a nivel físico o espiritual). Y, hecho fundamental, se vive básicamente en creol (Michel 2014).

Recapitulando: las visiones exotizantes del vudú haitiano comparten el dualismo de base occidental entre el bien y el mal, donde se asocia inextricablemente lo negro y lo haitiano a este último polo, dando lugar a una especie de naturalizada explicación de la cultura como estática, detenida en prácticas aún de 1804, presuntamente atrasadas y perversas. Como es de rigor cuando hablamos de conceptos, ambos elementos cambian de sentido en el tiempo y el espacio (cfr. Hall 2010), lo negro y lo haitiano adquieren matices distintos. En este caso y apresuradamente, ambos han sido muchas veces sinónimo de insurrecto sanguinario (siglo XVIII y XIX); en los años de 1990 y con la vista puesta en Estados Unidos, se vuelven sinónimo de migrante sin asilo; en los años 2000, de invasor indocumentado, y de pueblo castigado por demoniaco. Y, en general, por las razones expuestas, en muchos lugares, “haitiano”/“negro” ha sido y es equivalente de brujo poderoso y temible. Lo que se mantiene sin alteración, y no se disocia, es la ecuación eurocéntrica, donde “haitiano” es intercambiable por “negro” (con numerosas y negativas connotaciones) y ni uno ni otro deja de implicar una exclusión social, económica y política, con frecuencia una excusa para la intervención internacional de diverso tipo, estatal o de ONG, como ocurrió, tras la fachada humanitaria, después del reciente terremoto.

## **Traducir la brujería**

Este recorrido algo extenso aunque somero nos abre una vía para mejor comprender las dificultades que implica la tarea de traducción de obras literarias haitianas donde el vudú se presenta como un nudo central y que, al ser traspuestas a una lengua y a un espacio cultural cuya historia y visión invocan su exclusión, quedan en una posición comprometida que impide comprenderlas en su más amplio valor y sentido. ¿Cómo traducir el vudú sin que quede automáticamente inscrito en “la

brujería”, entendida según muchas de las acepciones de la RAE, como aquella práctica donde intervienen poderes mágicos “obtenidos del Diablo”?

El problema desborda los planteamientos de la traductología, de su ola más lingüística y de aquella culturalista, una ola en la que no me interesa centrar esta discusión. Estamos y a la vez no estamos en el viejo problema que la traductología ha reconocido: [que] “el trasvase de los elementos culturales presentes en un texto es uno de los mayores problemas a que se enfrenta el traductor” (Hurtado Albir 2001: 607). El problema que abordamos aquí no es de inequivalencia lingüística; es más bien de inconmensurabilidad de marcos. No es la dificultad que tendría un traductor del Corán, de la Biblia o del Talmud, libros de religiones hegemónicas. El *impasse* no está solamente, ni principalmente, en encontrar una manera de traducir vocablos como *houngan*, *lwa*, *anba dlo*, *zombi*, *petit anj*... Aunque eso sea parte del asunto. Ese problema lo han venido solucionando, parcialmente al menos, babalaos, hounnganes, manbos que discuten en español en Internet esta espiritualidad y escritoras y escritores que producen obras originalmente en esa lengua y cuyo tema es la Revolución haitiana (obras donde desde luego, por lo que he dicho ya, el vudú y el creol son de obligada presencia). Es el caso de Mayra Montero, en novelas como *Del rojo de su sombra* o *La trenza de la hermosa luna*, y de Isabel Allende, en la hermosísima novela *La isla bajo el mar*, que suelen españolizar el léxico del vudú.

Si tomamos la obra de Frankétienne, uno de los escritores haitianos más prolíficos y reconocidos, tendremos las dificultades que han tenido quienes tradujeron a Patrick Chamoiseau (su *Texaco*) al español (una traducción de Emma Calatayud que, por lo demás, deja mucho que desear), o al inglés: porque el uso del creol implosiona el francés. En la traducción que realizó recientemente Gertrude Martin Laprade de una antología de Frankétienne (próxima a ser publicada por Lasirén), este fenómeno es palpable como lo es en los creolistas, ya que él mismo lo es y de los primeros. Frankétienne crea palabras que evocan el francés en sonoridad y están escritas en francés, pero son derivadas de palabras creol, con su sentido creol, como *koukou-*

*nen, founen*, que constituyen retos para los traductores. En todo caso, se encuentran soluciones a veces favorables, y a veces menos satisfactorias. Estos asuntos lingüísticos son parte de los desafíos que varios estudiosos de la traducción han venido señalando en lo que respecta a obras del Gran Caribe (cfr. Craig 2006, Forsdick 2015). Pero tenemos también el desafío de pasajes sumergidos en alusiones al vudú, inseparables del sentido del texto; de textos que quieren ser esquivos para sus primeros lectores o que lo son por su propia poética esquizófona, como los de Frankétienne. En pleno terreno de la problemática poscolonial en traducción, se trata de textos cuya lectura supone hermetismos, y que se rehúsan a la traducción fácil porque no dejan salida: usan el vudú como una pantalla reflectora tras la cual escudan cuestionamientos al poder, o donde incrustan la mayor potencia imaginativa de sus novelas; de ahí que una nota al pie pueda dar al traste con ese proyecto. También puede ocurrir que el traductor quede él mismo excluido del sentido, por su propia visión de mundo, y que un glosario no le dé ninguna solución. Los principales retos mentales y culturales de traducir literatura de tema vudú haitiano tienen entonces más que ver con la percepción y la comprensión cognitiva y estética. En este sentido, y teniendo en cuenta la lectura culturalista en que tanto lectores como traductores están inmersos cuando se trata de Haití y del vudú, es un asunto plenamente político, que involucra a los profesores de traducción, a los traductores en formación y en ejercicio, a los profesores de literatura, a los lectores de literaturas traducidas. Y, ¿qué duda cabe?: fundamentalmente a los editores.

Llevo algunos años entrando y saliendo de la novela más espléndida para mí de la literatura caribeña reciente, y haitiana en particular: *La piste des sortilèges* de Gary Victor. Esta novela es una reconstrucción de la historia haitiana (desde la Revolución hasta la época duvalierista). En ella, un hombre justo –Sonson Pipirit–, viaja a voluntad al inframundo para rescatar de la muerte inducida a un amigo suyo –Persée Persifal– por un político inescrupuloso quien teme que su honestidad le derumbe los planes políticos. Sonson se provoca una catatonía, y durante este estado, lo vemos recorrer tras los pasos del amigo

las varias estaciones del inframundo, donde un personaje de la historia fáctica o un loa, le exige, a modo de peaje, un relato sobre el amigo muerto donde se prueba que el hombre es justo. Pues solo un justo puede ser regresado de la muerte.

Esta novela capta como ninguna otra el tejido apretado del catolicismo y del vudú, poniendo en diálogo ambos imaginarios (que tras convivir por muchos años, comparten hasta cierto punto escenarios, espacios y una historia de mutuos nutrimientos). En esta, al igual que en numerosas novelas de Gary Victor (como *Le sorcier qui n'aimait pas la neige* (1995), *Le revenant* (2009), *Les cloches de la Brésilienne* (2006), *Claire de Manbo* (1990)), el vudú es el corazón del relato, pues como él mismo lo explica en una entrevista reciente:

para mí, el vudú, a nivel de la leyenda, del mito, es un universo asombroso. Utilicé todos sus mitos, todas sus leyendas para crear *La Pista de los sortilegios*. [...] Utilizo todo ese universo, toda su belleza, todo su imaginario. Me encantan los mitos del vudú. La historia de esos dioses es como la de los dioses griegos, es el mismo universo. Son historias de dioses que se meten con los humanos, que los frecuentan, que aman a las mujeres, que aman a los hombres (Victor 2016).

En la traducción de una novela como esta, la principal dificultad, desde mi perspectiva, es ideológica, puesto que radica en la incompatibilidad de dos visiones de mundo: una dominante y sobre todo profundamente racializante, y una subyugada. Los lectores (cabe incluir en esta categoría a los traductores) tienden a asociar la novela automáticamente con *La Divina Comedia* (como suelen hacer aquellos que leen *The Odyssey* de Derek Walcott a la luz de *La Odisea* homérica) y este gesto anula *ipso facto* la perturbación que el vudú y su mitología introducen en la narración, la propiedad única de esta novela que nos quiere contar, mientras critica, la historia de Haití; las grandes y las pequeñas diferencias que implica seguirles los pasos a estos personajes haitianos.

Podemos pensar esta inconmensurabilidad, esta imposibilidad de equivalencia, desde un foco teórico caribeño. Uno de los núcleos recurrentes en la reflexión del martiniqueño Édouard Glissant fue el del creol, y paralelamente, el de la traducción.

Glissant entendió la traducción y la lengua popular (y las espiritualidades del Gran Caribe, a las que él vio imbricadas<sup>8</sup>) como lugar de lo elusivo, que lo caribeño habría anticipado en el mundo. Y elaboró dos conceptos para abordar esa esquividad: la opacidad y el Rodeo, dos características que él otorga al creol (y al vudú). Caracterizando el momento y las relaciones de plantación que dieron nacimiento al creol, Glissant plantea varias de sus estrategias para sobrevivir al derrumbe que entrañó la esclavitud y que quedaron como marcas no solo en su estructura, sino especialmente en su uso y en la visión de mundo que vehicula:

Se ve lo que la textura del inconsciente manipulado asienta, para nosotros, en la trama del lenguaje. La desmedida, que debe aclimatarse. La palabra, como incertidumbre; la palabra, como susurro, ruido, reserva sonora contra la noche del silencio impuesto. El ritmo, eternamente repetido a partir de una duración única. El tiempo, que debe desdatarse. La opacidad, como valor que debe oponerse a todo intento pseudohumanista de reducir a los hombres a escala de un modelo universal. La bienaventurada opacidad, en la cual se me escapa lo otro, obligándome a estar pendiente de siempre ir a su encuentro. Deberíamos desestructurar la lengua francesa para obligarla a tantos usos. Tendremos que estructurar la lengua créole para abrirla a esos usos (Glissant 2005: 306).

En estrecha conexión con la opacidad, en tanto uno de sus mecanismos, el Rodeo, por su parte, es un amago de escabullirse, en principio, que termina como una huella constante en la lengua:

La lengua créole es la primera geografía del Rodeo [...]. Lo que veo en la poética del créole es sobre todo un ejercicio permanente de la desviación de la trascendencia implicada en esta poética: la de su origen francés: [...] el esclavo confisca el lenguaje impuesto por el amo, lenguaje simplificado, apropiado para las exigencias del trabajo (un hablar a lo “yo Tarzán, tú Jane”) y lo lleva al extremo de la simplificación. Tú quieres reducirme al tartamudeo, yo voy a sistematizar el tartamudeo,

---

<sup>8</sup> Hay que decir que Glissant no está solo en esta articulación. Kamau Brathwaite ya la señalaba, y con muchas implicaciones para la comprensión de la literatura en el Gran Caribe. Para él, las espiritualidades como el vudú permean la estructura, la caracterización y las acciones de obras como la de George Lamming. Cfr. *La unidad submarina* (2010).

ya veremos si logras entenderme. *El camuflaje*. Esta es una escenificación del rodeo. La lengua créole se ha constituido en torno a esa artimaña (Glissant 2005: 50-51, énfasis mío).

La opacidad podría parecernos equivalente (o podríamos quizás equipararla) a la intraducibilidad. Pero va más allá, y se sitúa en un terreno filosófico (Glissant funda allí una filosofía de la Relación): lo que está en juego en la elusividad es la imposibilidad de encasillar las identidades y de aplanar diversidades apelando a lo universal, como se aprecia en la cita. Hay mutuo asentimiento a la elusividad, a la opacidad, en una Relación. El Rodeo es de doble dirección.

Por esto, no se trata de aclarar las prácticas o los trasfondos vuduístas. Con esto no se “aclarar” la opacidad. Lo más cercano a lo que ocurriría en este sentido en traducciones comprometidas con la opacidad del vudú, en las obras donde este es central, es lo que describe Derrida en su fascinante “¿Qué es una traducción relevante?” (2012).

En esta conferencia ante traductores, Derrida codifica la traducción en términos de transubstanciación: es decir, del trocamiento de un cuerpo en otro, o más exactamente en clave católica, la conversión del cuerpo de Cristo en hostia. O incluso: como el juego del paso de lo invisible a lo visible y viceversa. Que esto esté dicho en clave católica resulta delicioso, porque le permite al vudú secuestrar al catolicismo, o desviarse a través de él. Esa transubstanciación se da en el punto

donde la traducción viene a lamer la palabra, como lo haría una llama o una lengua amorosa: acercándose tanto como puede y rechazando en último momento amenazar o reducir, consumir o consumar, dejando el otro cuerpo intacto pero no sin hacer que el otro aparezca –en el umbral de este rechazo o retirada– y después de haber incitado o excitado un deseo por el idioma [yo diría en este caso por el misterio del vudú], por el cuerpo único del otro, en el parpadeo de la llama o a través de la caricia de la lengua, se retira (Derrida 2012: 366).

Es esta la “experiencia de pérdida o de duelo de la traducción”, “the mournful experience of translation” en palabras de Venuti, el traductor de este texto al inglés: la de despojarse de

un traje carnal y acceder a otro, lo que sí constituye un Rodeo también y un punto donde la expresión huye de la univocidad y la transparencia. Encuentro esta metáfora de la transubstanciación en la traducción de tema vudú tremendamente sugerente, en la medida en que funciona como una imagen poderosa de uno de los fenómenos clave de estas espiritualidades: a saber, la posesión y el trance. No digo –sería en general descabellado– que el traductor deba entrar en trance al traducir estas obras. Digo que la metáfora es muy sugerente sobre la entrada y salida de cuerpos lingüísticos, para un servicio colectivo como el que las obras literarias traducidas podrían y pueden cumplir y a veces lo han hecho en cuanto a formación de ciertos tipos de subjetividad.

Una experiencia peculiar, que resuena con esta de la transubstanciación-traducción, y que quizás haga más visual lo que está involucrado en la traducción de obras con tema vudú, y su opacidad, es la contemplación de un altar vudú, tal como lo describe Wexler (2000). Un espectador no creyente ve un montón de objetos familiares: botellas pintadas, banderas de lentejuelas, a veces huesos, a veces litografías, en ocasiones íconos católicos. Pero nada de lo que allí ve tiene el sentido que tiene cuando está aislado, nada de lo que allí hay se deja situar en un marco de explicación sencillo ni inmediato. Tampoco un diccionario le bastaría para comprender como totalidad ese altar, ni las rupturas espacio-temporales que implica, ni la dimensión de otras materialidades.

## **Ramificaciones**

Pero no sería mediante una poética de la traducción que conseguiríamos alguna transformación en el estado de cosas descrito. El asunto no es individual, dado el poco impacto que tenemos hoy en día como traductores a título personal, a no ser que seamos escritores de trayectoria y reconocimiento: los lectores no compran los libros porque nuestro nombre aparezca en la portada (cuando ocurre tal visibilidad). Lo que se necesitaría es un proyecto editorial preferentemente transnacional,



de bajo costo, de enfoque popular, centrado sobre la traducción. Un proyecto que fuera conciente de esta geopolítica y que pudiera reconocer que la demonización de las espiritualidades afro (entre otras expresiones culturales de África y del Gran Caribe) tiene sus manifestaciones en cada país de Latinoamérica. Dados los costos que la traducción acarrea en la producción de los libros, habría que explorar medios alternativos para la producción y la circulación. La publicación digital e incluso una humilde publicación gris, seriada, podría servir de medio a esta política.

¿Pero para qué estos esfuerzos? ¿Cuáles podrían ser los efectos sociopedagógicos de un proyecto editorial de traducción de obras del Gran Caribe (y de África)?

Estas traducciones sistemáticas, en grupo, de obras literarias (o teóricas) de tema espiritual afro ayudarían a desestabilizar el racismo y las nociones de civilización y racionalidad como fines últimos. En manos de lectores corrientes o de estudiantes de traducción o de literatura, estas traducciones tendrían la misión de sembrar la duda sobre las narrativas que demonizan estas espiritualidades y a los habitantes de lugares donde se las practica. Ayudarían a verlas en su dimensión conflictiva también (un autor como Gary Victor, por ejemplo, no es ciego a los defectos de la fe, pero puede ver con nitidez las potencias creativas que las espiritualidades guardan). Prólogos bien informados, quizás glosarios, formatos interactivos e incluso obras originalmente en un formato como la novela pero traducidas a géneros populares como el cómic o la novela gráfica podrían captar la atención de lectores jóvenes que serían buena semilla para la transformación de la conciencia (el éxito de los experimentos en esta dirección de escritores como Neil Gaiman con su *Sandman* es un faro luminoso).

Un segundo efecto tiene que ver con cómo nos ubicamos en relación con el Gran Caribe en tanto geografía apreciable para el disfrute vacacional, pero distante en el sentido más cotidiano. Sin embargo, este panorama que describo no nos es ajeno. Colindando con nuestras orillas marítimas, hay varias decenas de islas donde las espiritualidades afro son constitutivas de la vida cotidiana de miles de seres: santería, palo monte, obeah, ras-

tafarianismo, candomblé, espiritismo de cordón. Eso es cierto. Pero ni siquiera hay que ir tan lejos: los estudios sobre las religiones afro en Colombia vienen mostrando lados muy interesantes que nos tocan a todos de alguna manera (como la peculiar simbiosis que se produjo entre el narcotráfico, la violencia política en Colombia y la llegada de la santería cubana al país (Castro Ramírez 2010 y Ortiz Martínez, s.f.). Así mismo, en otro caso, la migración haitiana a Argentina, tras el terremoto, ha introducido y propiciado nuevas relaciones sociales cotidianas en algunos renglones sociales con los haitianos. Es un momento idóneo para, al calor de estas nuevas relaciones sociales, revisar los estereotipos, algo en función de lo cual las obras literarias pueden jugar un papel importante.

Un tercer plano de transformación esperable de un proyecto de traducción de largo aliento, en torno a estas temáticas, sería la expansión de una cartografía literaria y cultural. La introducción de obras como estas (y de otras obras literarias del Gran Caribe) al español nuestro permitiría ampliar el mapa de la literatura latinoamericana y caribeña, nos permitiría situar algunos paralelos y algunos puntos de contacto y también divergencias entre literaturas como la martiniqueña, la cubana y la colombiana. En lo que toca a la literatura en Colombia, por ejemplo, nos daría ocasión de leer con otros ojos obras como *Relatos fantásticos*, del chocono César Rivas Lara, o novelas recientes como la memorable *Fuga de Caballos*, de José Luis Garcés. (Eso sin contar con más lecturas contrastadas de la obra de Zapata Olivella, ya muy reconocida). En este terreno, un conjunto grande de traducciones literarias de obras de estos territorios nos permitiría empezar a aproximar un mapa contrastado de algunas visiones de lo racial que afloran en las obras. (¿Con qué tono reciben los lectores hispanoparlantes al “negrito” de los textos de Chamoiseau traducidos al cubano? ¿Se acercará algo a su “négrillon”? ¿Qué le dice a un lector hispano el Shabine de Walcott o el jabao de Confiant?). Con toda probabilidad, igualmente, nos empujaría a reconsiderar las ideas sobre los géneros literarios y sus orígenes, en la medida en que, en razón de su historia y de sus contextos, muchas obras del Gran Caribe y de África son plasmaciones *sui generis*: pienso en trabajos como

*Traversée de la Mangrove*, de Maryse Condé, con su especial propuesta formal en torno al tema del velorio en el contexto de Guadalupe.

Pero nada de eso será posible mientras las editoriales en nuestro país y en otros países del continente y las Antillas sigan entregadas a la reproducción de los imaginarios eurocéntricos sobre lo literario, y más peligroso aún, sobre lo latinoamericano y lo caribeño. Un buen lugar para comenzar a desbancar supuestos, y comenzar a armar los proyectos alternativos, son los centros de enseñanza de la traducción y todos los espacios para la lectura y la enseñanza de la literatura.

Cuando era niña, tuve varias veces ante mis ojos una pequeña funda que mi padre llevaba prendida al interior del bolsillo de la camisa. Estaba prohibido tocarla. Esos bultitos que cabrían en el corazón de un puño, que tenían a veces el rostro de un escapulario, me atraían como imanes. Quizás por la prohibición o porque eran bolsitas aterciopeladas de joyería, presagiaban para mí algo muy poderoso. Eso y las numerosas personas que año tras año venían a casa esporádicamente, en momentos de desempleo paterno, a hacer la limpieza de la casa, a hacer riegos, oraciones y baños rituales, me sembraron una curiosidad (a menudo distante) con estas prácticas. Luego sabría qué era la bolsita, y descubriría su valor en una espiritualidad como el vudú. El contraste entre el racismo explícito que estructuraba la visión de mi familia y el origen de las prácticas a las que acudían en busca de alivio, me causaba perplejidad; luego el sentimiento mutó a indignación, cuando lo pude leer desde la teoría como una huella colonial. El hallazgo del creol haitiano, que intrépidamente colonizó mi francés, me desbarató los prejuicios sobre los acentos estándares. Fue entonces que pude comprender que durante toda mi niñez y mi adolescencia había sido cómplice de mi familia al traducir con naturalidad estas prácticas como brujería. Luego, durante gran parte de mi vida profesional, había sido cómplice de otros intelectuales y académicos al traducir como buenas y bellas ciertas lenguas y sus literaturas. En el momento histórico diaspórico que vivimos, traducir la brujería es contribuir a des-demonizar a miles de migrantes y a miles de caribeños o de coterráneos por igual; tra-

ducir la brujería es una urgencia, una necesidad y una responsabilidad que deberían materializarse en un proyecto editorial que no debemos postergar.

## **Bibliografía**

- Alexis, Jacques Stephen (1974) [1955]. *El compadre general sol*, trad. de René Depestre, La Habana: Casa de las Américas.
- (1969). *En un abrir y cerrar de ojos*, trad. de Jorge Zalamea, México: Era.
- Benoît, Catherine y André Delpuech (2015). “Trois capitaines pour un empereur! Histoires de *bizango*”, *Gradhiva*, 2015/1, 21: 132-153.
- Brathwaite, Kamau (2010). *La unidad submarina. Ensayos caribeños*, Selección, Estudio preliminar, entrevista y traducción de Florencia Bonfiglio, Buenos Aires: Katatay.
- Buck-Morss, Susan (2009). *Hegel, Haiti and Universal History*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Castro Ramírez, Luis Carlos (2010). *Narrativas sobre el cuerpo en el trance y la posesión. Una mirada desde la santería y el espiritismo en Bogotá*, Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Consentino, Donald (ed.) (1995). *Sacred Arts of Haitian Vodou*, Los Angeles: UCLA.
- Craig, Ian (2006). “Translation in the Shadow of the Giants: Anglophone Caribbean Vernacular in a Translated Literary Text”, *Translator* 12 (1): 65-84.
- Depestre, René (1967). *Un arcoíris para el occidente cristiano. Poema-misterio-vodú*, trad. de Heberto Padilla, La Habana: Casa de las Américas.
- (1975). *El palo ensebado*, trad. de Pedro de Arce, La Habana: Ed. Arte y Literatura.
- Derrida, Jacques (2012). “What is a ‘relevant’ translation?”, Lawrence Venuti (trans.), en Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, London-New York: Routledge, 365-388.
- Farmer, Paul (1994). *The uses of Haiti*, Monroe Maine: Common Courage.

- Figarola, Joel (2006). *Hacia el horizonte*, fragmento de novela, *La Jiribilla*, 274, 19 de septiembre de 2007. Disponible en: [http://www.lajiribilla.co.cu/2006/n274\\_08/elcuento.html](http://www.lajiribilla.co.cu/2006/n274_08/elcuento.html).
- (2007a). *En el altar del fuego*, La Habana: Ediciones Unión.
- (2007b). *Semejante al amor*, Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Figueroa, Victor (2015). *Prophetic Visions of the Past: Pan-caribbean Representations of the Haitian Revolution*, Ohio: The Ohio State University.
- Forsdick, Charles (2015). “Translation in the Caribbean, the Caribbean in Translation”, *Small Axe*, 19 (3), 48: 147-162.
- Gaztambide, Antonio (1996). “La invención del Caribe a partir de 1898 (Las definiciones del Caribe, revisitadas)”, *Revista mexicana del Caribe*, 1 (1): 75-96.
- Girvan, Norman (1999). “Reinterpretar al Caribe”, *Revista mexicana del Caribe*, (7): 6-34.
- Glissant, Édouard (2005). *El discurso antillano*, trad. de Aura Marina Boadas y Amelia Hernández, Caracas: Monte Ávila.
- Hall, Stuart (2010). “¿Qué es lo negro en la cultura popular negra?”, *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (eds.), Popayán: Enviñon-Pensar-IEP-UASB, 287-297.
- Hurbon, Laënnec (1993). *El bárbaro imaginario*, trad. de Jorge Padín Videla, México: Fondo de Cultura Económica.
- (1995). “American Fantasy and Haitian Vodou” en: Donald Consentino (ed.), *Sacred Arts of Haitian Vodou*, Los Angeles: UCLA, 181-197.
- Hurtado Albir, Amparo (2001). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, Madrid: Cátedra.
- Hutton, Clinton (2013). “The Knowledge System of the Haitian Revolution and the Birth of Modern Universal Values”, Ponencia presentada en 38th Caribbean Studies Association Annual Conference, Grenada, 3-7 junio.
- James, Cyril L. R. (1989). *The Black Jacobins. Toussaint Louverture and the San Domingo Revolution*, New York: Vintage.
- Marcelin, Philippe Thoby y Pierre Marcelin (1944). *Canapé-Vert*, Edward Larocque Tinker (transl.), New York: Farrar & Rinehart.

- Michel, Claudine (2014). “De mundos vistos y no vistos: el carácter educativo del vudú haitiano”, trad. de Mónica del Valle, *Actualidades pedagógicas*, Universidad de La Salle-Bogotá, vol. 27 (64): 165-185.
- Ortiz Martínez, María José (s.f.). “Espejito, espejito. ‘Tú tienes que saber que las brujas no son como las pintan’”, *I.letrada. Revista de capital cultural*, disponible en: <http://i.letrada.co/n18/articulo/versiones-capitales/64/espejito-espejito-tu-tienes-que-saber-que-las-brujas-no-son>
- Price-Mars, Jean (1968). *Así habló el tío*, trad. de Virgilio Piñera, La Habana: Casa de las Américas.
- Reyes, José Taito (2012). “¿Qué es el vudú haitiano?”, Sitio web del Templo Yoruba, Puerto Rico. Disponible en: <http://temployorubapr.com/?p=728>.
- Rodríguez, Emilio Jorge (2011). *Haití y la transcaribeñidad literaria/Haiti & Trans-Caribbean Literary Identity*, St. Martin: House of Nehesi.
- (s.f.). “Los escritores cubanos y Haití”. Disponible en: [http://www.caribenet.info/pensare\\_ejrodriguez\\_cubanos\\_haiti.asp?l=](http://www.caribenet.info/pensare_ejrodriguez_cubanos_haiti.asp?l=)
- Sklodowska, Elzbieta (2009). *Espectros y espejismos. Haití en el imaginario cubano*, Madrid: Iberoamericana.
- Spivak, Gayatri (2008). “Estudios de la subalternidad. Deconstruyendo la historiografía” en: Sandro Mezzadra (comp.), *Estudios poscoloniales. Ensayos fundamentales*, trad. de Marta Malo, Cádiz: Traficantes de sueños.
- Trouillot, M-R. (1995). *Silencing the Past. Power and the Production of History*, Boston: Beacon Press.
- Victor, Gary (2002). *La piste des sortilèges*. París: Vents d'ailleurs.
- (2016). “Soy un novelista y también un ciudadano que contempla su sociedad”, Entrevista por Mónica del Valle, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXII, N° 254 (enero-marzo 2016): 239-246.
- Wexler, Anna (2000). “‘I am going to see where my oungan is’. The Artistry of a Haitian Vodou Flagmaker” en: Fernández Olmos, Margarite & Paravisini-Gebert, Lizabeth (eds.), *Sacred Possessions. Vodou, Santería, Obeah, and the Caribbean*, New York-London: Rutgers University Press, 59-78.

## **El Caribe en primera persona**





## “Cómo retratar esta Jamaica que tanto quiero”: entrevista a Opal Palmer Adisa

*María Alejandra Olivares*

Opal Palmer Adisa nació en Kingston, Jamaica, en 1954. Poco antes de cumplir 16 años, se trasladó con su madre y hermanos a Estados Unidos, donde terminó la escuela secundaria y realizó sus estudios universitarios. Luego de graduarse, volvió a Jamaica pero poco después, en 1979, y ante un panorama poco alentador para desarrollarse en la escritura, decidió retornar a los Estados Unidos. Desde entonces ha vivido en ese país, intercalando períodos de estancia en su Jamaica natal y la región del Caribe. Actualmente, vive parte del año en St. Croix (Islas Vírgenes), donde trabaja en la Universidad de las Islas Vírgenes, y el resto en Oakland, California, donde enseña escritura creativa y literatura en el California College of the Arts. Se ha desempeñado siempre en el ámbito educativo y, además de escritora, es fotógrafa y artista de *performance*, espectáculos en los que recurre a la tradición africana del *griot*.

Sus publicaciones son numerosas. Entre ellas encontramos varias colecciones de poesía y ensayos, las últimas *4-Headed Woman* e *Incantations & Rites* (con Devorah Major), ambas de 2013; dos novelas, *It Begins with Tears* (1997) y *Painting Away Regrets* (2011); y dos colecciones de cuentos, *Bake Face and Other Guava Stories* (1986) y *Until Judgement Comes* (2007), que según la autora muestran las dos caras resultantes de una misma red de relaciones. La primera colección reúne cuatro relatos sobre mujeres del Caribe, a quienes Adisa admira y celebra por ser “grandes”, “no en términos de sus dimensiones físicas, sino en términos de sus corazones, sus deseos, su independencia y su desafío –la forma en que encaran la vida, decididas a vencer a toda costa–” (Calderaro 2008).<sup>1</sup> La segunda colección presenta siete relatos sobre hombres de Jamaica “que a pesar del pasado, a pesar de sus errores, también [...] merecían amor

<sup>1</sup> La traducción de estas líneas, como la de todos los textos citados en esta introducción, es de mi autoría. También lo es la versión en español de la entrevista.

y una segunda o tercera oportunidad, o tantas como todos merecemos”, según Adisa expresa en su “descargo introductorio” a los relatos.<sup>2</sup> Destaco, en especial, las series de microrrelatos de la autora, que en su brevedad y particular estructuración orquestan la complejidad cultural de Jamaica, develan historias ocultas y trazan un mapa cognitivo para leer el Caribe más allá del exotismo, desestructurando patrones epistemológicos tradicionales.

Las temáticas y preocupaciones centrales de la obra de Palmer Adisa giran en torno al reconocimiento y recuperación de la cultura africana que vive en la cultura popular caribeña y que opera positivamente en la cohesión comunitaria que entretiene; también, la relación entre mujeres y hombres –Adisa se define a sí misma como “*womanist*” siguiendo a Alice Walker, o “*womanish*” (Dawes 2001) como dirían en Jamaica– así como los lazos de solidaridad entre las mujeres en el marco de la espiritualidad y las tradiciones de herencia africana. El nombre Adisa corporiza, como acto público simbólico, estas preocupaciones en tanto que no le fue dado por un hombre en el marco de una relación patriarcal, sino que es un nombre africano de elección voluntaria que marca a la vez la adscripción de la autora al Panafricanismo.

---

<sup>2</sup> En la introducción a sus relatos, que Adisa titula “*The Whereof of Until Judgment Comes and the Men I Love: An Introductory Disclaimer*”, la autora declara: “Amo a los hombres. Amo su masculinidad. Amo su postura y prestancia. Amo su olor a azúcar y tamarindo. Amo su risa jactanciosa, y la forma en que todos ellos, sin importar clase o casta, resguardan su masculinidad como si fuera a caerse y desaparecer. [...] Amo la forma como enmascaran sus miedos (porque muchos de ellos han perdido la posibilidad de asir sus necesidades). Amo el deseo que sangra de sus ojos. [...] No les temo, y les permito venir hacia mí como son, desnudos, sin artificio o engaño. [...] Quizás es por ello que [...] estos hombres de la colección vinieron a mí, esta feminista, esta mujer independiente que no necesita de un hombre para lograr sus objetivos, pero que busca la compañía de los hombres, y se deleita en su amistad, en su flirteo juguetón y su amor. [...] Dejé de juzgarlos. Dejé de desear que fueran alguien que no eran. [...] solo los escuché y ayudé a que encontraran una salida para todo su dolor. Solo les ayudé a ver que a pesar del pasado, a pesar de sus errores, ellos también merecían amor y una segunda o tercera oportunidad, o tantas como todos merecemos” (2007: 9-10).

## **Fragmentos, desbordes y sanación**

Los textos narrativos de Palmer Adisa articulan creativamente mundos diversos en un intento de cancelar jerarquías legitimantes. Todos ellos borronean contornos, aplanan polaridades, equiparan voces y formas; entretejen fragmentos sociales y culturales para generar sentido en un modo distinto. Las partes se ensamblan desdibujando fronteras en tanto Adisa juega con los contornos de lo textual y lo paratextual; compone cuadros a partir de fragmentos dispares; crea galerías de espejos entre estructuras formales y temáticas; ofrece perspectivas duales tanto hacia los objetos de sus narraciones como hacia sus aspectos formales. Así, su escritura demanda corrimientos fuera de abordajes tradicionales a textos y realidad. Pone en primer plano otra versión en el trasfondo de la más familiar o de lo canónico, y las hace sonar en un contrapunto que delata la ilusión monolítica de lo hegemónico.

Las estrategias narrativas de Adisa se asientan en dos pilares centrales y relacionados: lo que denomino fragmentarismo productivo y un traslapamiento de contornos y fronteras. Más exactamente, el primero se concreta a través del último. Los fragmentos que estructuran la obra narrativa de esta escritora son de naturaleza variada: genérica, en tanto formas narrativas convencionales o particulares de perfiles culturales distintos; genérica, también, en cuanto a la relación compleja de lo femenino y masculino; lingüística, puesto que los fragmentos corporizan variedades marcadas por circunstancias sociales, políticas e históricas; también polifónica y heteroglósica en el sentido de Mikhail Bakhtin. Las variedades apuntadas ubican este rasgo de la escritura de Palmer Adisa en un plano cultural y, en el marco de esta perspectiva, los fragmentos adquieren distintos matices y funciones: el conjunto que se entreteje orquesta un mundo, heterogéneo y batallante, en el que los retazos de historias cercenadas muestran una vitalidad significativa en el entramado con otros universos.

En su carácter de inacabado y parcial, el fragmentarismo de la obra de Palmer Adisa interpela nuestras maneras de concebir y representar la experiencia humana. El fluir recíproco de

un elemento en otro que diluye los límites entre el afuera y el adentro, el ser y lo circundante, el mar y la tierra firme, el pasado y el presente, cuestiona aspectos ontológicos heredados de la cultura hegemónica: jerarquías de diversos tipos que han invisibilizado y estigmatizado etnias, prácticas culturales en sentido amplio, espacios y especies. En este sentido, Adisa delinea una concepción de mundo en la que construye creativamente un nexo reparador con el entorno más allá de la violencia colonial y rescata a los protagonistas silenciados y anónimos de esa historia. Su discurso se instala en una estética de la sanación que se refracta en los sujetos y objetos de sus obras, en sus potenciales lectores, en el sujeto mismo del discurso y en la comunidad afro, como ella misma expresa en una entrevista con Scot Miller (2013 [2008]) con respecto al poder de la palabra:

Toda vez que escribo es un acto de sanación, independientemente de lo que escriba. Cada vez que nosotros, los negros, escribimos sobre nosotros mismos y nuestras historias, hacemos una parte de un *quilt* que nos está recomponiendo. Nuestra entrada al nuevo mundo fue fragmentada, el pasaje medio hizo eso, y la escritura tiene que ver con cicatrizar esa ruptura, el rapto, ese quiebre con la historia, ese ser un tercio humano que todavía estamos intentando sacarnos de encima. La palabra es bálsamo. La palabra es sanación. La palabra es lo que nos está recomponiendo.<sup>3</sup>

Esta actitud hacia la escritura y lo cotidiano tiene sus raíces en aspectos ligados a la vida personal de Adisa y a la influencia y el ejemplo de su madre. En una entrevista con Erika Waters, la autora expresa que “insiste en la felicidad” y que siempre, desde la niñez, se caracterizó por ser una persona feliz. Y agrega: “Mi madre fue un ejemplo de que la vida siempre es buena aun en medio del dolor [...] Se trata de cuánta atención uno le presta. ¿Qué motivo hay para no ser optimista? Cada día es un nuevo día que genera la esperanza de que mi escritura ayude a alguien a mirar por la ventana, a limpiar su ventana, o a cons-

<sup>3</sup> En el texto original en inglés, Adisa utiliza la frase verbal *make whole* que significa, entre otras cosas, sanar o curarse. En este contexto, se puede interpretar como curar las heridas en sentido figurativo y también como integración y recuperación de una comunidad en un todo luego de haber sido fragmentada e invisibilizada, y por lo tanto partida en lo que respecta a la identidad.

truir una ventana” (Waters 2009).

Por otra parte, su estética marca también el reconocimiento y abrazo de la escritora a sus ancestros y la cultura africana. La estética de la sanación –esa conexión que a modo de caricia Adisa establece entre los seres humanos y el entorno, entre la memoria, el pasado y el presente–, que se manifiesta en el desborde de un elemento en otro, nos habla del Myalismo, forma de espiritualidad generada en Jamaica y enraizada en las tradiciones africanas. La misma Palmer Adisa conecta la palabra con el Myal en una entrevista realizada por Counter Pulse<sup>4</sup> en 2009. El Myal, dice, se enlaza con la práctica africana ancestral de la sanación; sus rituales se basan en la comunicación con los antepasados y la curación física o espiritual a través de la danza y el empleo de distintas hierbas. En esa entrevista, Adisa asocia el poder del Myal con el poeta en tanto, según expresa la autora, la sanación se da a través de la palabra y el primer sanador ha sido el poeta, artífice de la palabra.

También, el desborde recíproco de un elemento en otro, que puede resumirse en un traslapamiento de universos diversos –además de poner de manifiesto concepciones epistemológicas distintas a las eurocéntricas– instaaura estéticamente perspectivas respecto de la identidad individual y la comunitaria como procesos de criollización. Todo en Adisa y en diversos planos –en su labor creativa y en lo personal– es la resultante de un desborde y confluencia de universos que se ensamblan y regeneran productivamente en algo más que la suma de las partes o fragmentos de mundos aparentemente homogéneos y cerrados.

## **Anclajes de una voz**

La voz de Adisa se articula en el entretejido de las culturas que la habitan, los tiempos y los lugares que la han ido perfilando en lo que hoy es o se reconoce que es; Jamaica en la variedad de

---

<sup>4</sup> Counter Pulse es una organización, con sede en San Francisco (EE. UU.), dedicada a la promoción, ayuda y difusión de artistas emergentes y producciones culturales innovadoras de las diversas comunidades asentadas en esa zona.

tiempos y vivencias distintas de la autora, los Estados Unidos, y también los lugares y espacios del mundo por donde ha transitado: “Vivir en los Estados Unidos y viajar a través del mundo ha ciertamente influido en mí, pero más que nada, enseñar literatura. [...] Mi propio viaje de vida ha impactado en mi escritura, dado el espacio social, cultural y personal en el que vivo” (Waters 2009).

Jamaica es hoy más el recuerdo de una época que la Jamaica actual, un lugar que la habita pero un espacio físico y temporal al que Adisa ya no podría volver. Los Estados Unidos es el sitio que eligió luego de graduarse y retornar por un tiempo a Jamaica; paradójicamente también es el epítome de nuevas formas de colonialismo, lo que podría sugerir –en términos de un análisis de absolutos, y con esto quiero decir posturas binarias y simplistas– una paradoja respecto de las afiliaciones y objetivos de Adisa.

Los Estados Unidos constituyen el espacio que le permitió abrirse a la escritura, a sí misma y a otra perspectiva de su propia cultura en el encuentro con otras liminalidades –y me refiero con esto a la posibilidad de ver y verse en los artistas y escritores afro que allí encontró, ya sea personalmente o a través de sus obras–; reafirmarse como mujer y negra, y emprender una escritura “en voz alta”. Los Estados Unidos además le han permitido publicar y difundir su obra; también Inglaterra, a través de Peepal Tree Press,<sup>5</sup> editorial con la que Adisa se muestra agradecida por la posibilidad de publicar que ofrece a escritores caribeños. De todos modos, la autora ubica gran parte de sus expectativas en el mercado lector de los Estados Unidos; como muestra la entrevista que a continuación compartimos, Adisa considera altamente positivo, en términos de sus efectos, que autores caribeños hayan penetrado la academia de los Estados Unidos, si bien reconoce que falta mucho por andar y lamenta que en ese país la literatura caribeña no haya llegado a un público más amplio.

<sup>5</sup> Peepal Tree Press es una editorial inglesa independiente fundada en 1985 y dedicada a la publicación de textos de autores del Caribe y su diáspora, y de escritores negros británicos de distintos orígenes. Recibe aportes económicos del Arts Council England, lo que le permite sostener un programa de ayuda dirigido al desarrollo de autores de ascendencia africana y asiática radicados en Inglaterra.

Como vemos, Adisa no ha escapado a lo que George Lamming definió como “el dilema del escritor caribeño”. En efecto, según ella reconoce en la entrevista, hay un interés mayor por escritores caribeños en el Caribe, se ha incrementado el público lector y se han incluido obras caribeñas en la enseñanza. No obstante, existen aún problemas para la publicación y distribución de obras en la región caribeña. En este sentido, resultan válidas para Adisa las consideraciones de Graham Huggan, quien sostiene que cuando el sistema dominante pone en práctica una forma de domesticación del sistema dominado “a través del cual los bienes de mercado son retirados del margen para ser absorbidos por las culturas dominantes” (2001: 22), el escritor “debe decidir de qué forma usarlas sensatamente para lograr sus propios objetivos, y los de otras personas” (2001: 11). La posición de Adisa es muy clara al respecto en tanto, consciente de las complejidades y dificultades que presenta el orden hegemónico actual, se afirma en la perspectiva de que ella y su obra son siempre el centro (cf. Maver 2006).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Igor Maver (Universidad de Ljubliana, Eslovenia) publica en 2006 una entrevista a Opal Palmer Adisa, que recomiendo para un abordaje a esta escritora así como a la literatura caribeña actual. Traduzco a continuación un pasaje puesto que expone con claridad el tema puntual de la discusión respecto de Adisa, arroja luz también sobre la situación de los escritores caribeños y de otras comunidades del “margen” y presenta una visión sobre las teorizaciones y estudios que surgen de la Academia en relación a estas comunidades:

“No vivimos en *ghettos* o escribimos desde allí, sino más bien lo hacemos en comunidades viables que trabajan a paso firme para reconstruir la fractura que abrieron las manos incivilizadas de la colonización. Siento lo mismo respecto del término escrituras del margen y lo cuestiono con vehemencia, se refiera éste a la escritura negra o a la escritura de mujeres. Aun cuando soy consciente de las políticas editoriales y de canonización, nunca pensé que fuese constructivo considerar o discutir la escritura negra y/o de mujeres desde esta perspectiva de la víctima, en la que el opresor –colonizador o patriarcado– permanece como centro. Yo soy siempre centro. Mi obra es siempre centro [...]. Esto no significa que sea ingenua o que no me dé cuenta de que los euroamericanos y los hombres tienen hoy el control de la industria editorial y los claustros de la Academia, y por lo tanto pasan por alto o trivializan y dejan la literatura afrocaribeña y de mujeres perdida en un estante, pero el que hagan eso no quiere decir que yo tenga que renunciar a mi poder y hablar como si no me sintiese plena y segura de quién y qué soy. [...] No somos “post” algo; todavía seguimos muy colonizados. No hay una forma políticamente correcta de decir lo triste que esto me hace sentir, cuán vacía, cuán traicionada, cuán formidable es este monstruo que llevamos en nuestras espaldas. “Poscolonial”... Escucho esta palabra, y a veces por pereza, cansancio

Este posicionamiento la desplaza fuera de la victimización y la fortalece como agente.

### **Opal Palmer Adisa, 16 de agosto de 2015, Assisi, Italia**

*A. O.: Cuando nos conocimos en Argentina en 2008, contaste la historia de tu nombre, en particular de “Opal” y “Adisa”. ¿Podrías contárnosla una vez más?*

O. P. A.: En realidad no hay nada demasiado importante con respecto a mi nombre. Me llamaron así por una gema, el ópalo, que tiene muchos colores. La historia es así: cuando mi madre estaba embarazada, vino un primo a verla y le mostró la piedra; a ella le gustaron las franjas naranjas que tenía, y sintió que era el nombre ideal para la vida que llevaba dentro: yo. Así fue cómo surgió Opal, lo que es grandioso porque el naranja todavía es mi color favorito y amo esta piedra. Creo que sus variaciones de color hablan en verdad de mis estados de ánimo y sus distintas facetas.

Adisa es un nombre que busqué porque quería un nombre africano para darles a mis hijos y un nombre que representara mi herencia africana, que me había sido robada como resultado de la redituable institución de la esclavitud que ha hecho a la mayoría de los países europeos parte de lo que se denominan países desarrollados. Cuando visité Nigeria, sentí que los jamaíquinos éramos muy similares a los nigerianos aun cuando la evidencia histórica/lingüística muestra que la mayoría de los jamaíquinos descienden del pueblo Twi de Ghana. De todas maneras, sentía una gran afinidad con la gente de Nigeria, y también quería un nombre que yo eligiese, no el de mi padre o el de un esposo, sino un nombre que reflejara quién era yo o

---

o frustración, la uso. ¿Qué significa en realidad? Aun así hay una identidad caribeña/jamaíquina [...] Ahora algunos de nosotros hablamos de neocolonialismo, otro término casi inútil en el sentido de que es simplemente una máscara, una excusa, y una pantalla que nos impide mirar realmente nuestra propia situación [...]. El Caribe necesita mirar de verdad su identidad nacional/cultural; necesita comenzar a articular cómo quiere ser en el siglo XXI y si está dispuesto a ser un bastardo o una pobre copia del opresor” (Maver 2006: 176-177).



quién estoy todavía tratando de ser. Cuando un sacerdote yoruba dijo que Adisa era el nombre de un guerrero que expresa sus ideas con claridad, supe que ese era mi nombre en tanto eso era lo que he tratado de hacer toda mi vida. Me pareció bien. Me identificaba. Adisa. Soy una guerrera, y a través de mi escritura busco hablar clara y enérgicamente.

*A. O.: Si no te molesta contestar esta pregunta, dado que podría estar relacionada con cuestiones privadas, ¿nos podrías contar por qué te fuiste de Jamaica y por qué te estableciste en los Estados Unidos?*

O. P. A.: No fue por propia elección ni porque quisiera irme de Jamaica cuando lo hice, y he tenido siempre la intención de escribir un ensayo sobre ese momento decisivo pero hasta ahora no lo he hecho. Aun así, el día de mi partida permanece vívido e indeleble en mi memoria. Todavía me produce sentimientos muy intensos: las lágrimas y el dolor están a flor de piel. Mi madre nos crió sola y soy la menor de dos hijas biológicas. Tengo también dos hermanos, hijos de mi padre, que vivieron con nosotras de tanto en tanto, aún después de que mi madre dejara a mi padre y se divorciaran. Siempre estuvimos bien y no recuerdo haber tenido nunca necesidades básicas que no hayamos podido satisfacer. En realidad, recuerdo muy bien que muchos nos envidiaban la vida que llevábamos, la habilidad de mi madre para hacer que las cosas resultaran bien. En esa época solo existía la Universidad de las Indias Occidentales (UWI), el campus Mona en Jamaica y había mucha competencia para el ingreso, y mi crianza me había mentalizado para seguir estudios universitarios, ser abogada, al menos eso era lo que mi familia soñaba para mí, mi hermana iba a estudiar medicina, ella era el cerebro de la familia, y mi hermano iba a ser economista. De todos modos, en vista de los tiempos o de la oportunidad, mi madre se convenció de que no iba a poder darnos en Jamaica la educación que pretendía para nosotros así que se las arregló para conseguir una visa para Estados Unidos, donde trabajó como secretaria ejecutiva de un vicepresidente, creo que del Chase Bank, y de este modo nos “auspició”, a mi hermano menor (cinco años mayor que yo) y a mi hermana, casi dos años

mayor que yo, y todos nos mudamos a Nueva York para ir a la universidad. Mi hermano terminó economía y volvió a Jamaica apenas se graduó de Howard University, yo cambié de matemáticas a inglés pero me gradué con una mención en Comunicaciones/medios de comunicación educativos, y mi hermana se recibió de enfermera, luego de algunas interrupciones cuando quedó embarazada y tuvo un hijo antes de terminar la universidad. Nunca me gustó Nueva York, así que seis meses después de recibirme yo también volví a Jamaica, y pensé que ahí me iba a quedar. Resumo rápidamente: tres años después, totalmente invadida por el bichito de la escritura, y viendo que no había muchas oportunidades para avanzar con mi carrera en mi país, consideré las cosas y decidí que quería hacer una maestría en escritura creativa. La Universidad de las Indias Occidentales no tenía, ni todavía tiene hoy, carreras de escritura creativa, y supe entonces que tendría que volver a los Estados Unidos. Aunque mi hermana estaba en Nueva York, no podía imaginarme viviendo allá ni tampoco quería hacerlo, ni siquiera por dos años para hacer el posgrado. Una persona allegada me sugirió California, y allí me fui, pensando en quedarme dos o tres años como máximo. El resto es historia, no puedo ni siquiera comenzar a contar cómo fue que me quedé por treinta años. Una cosa llevó a la otra. Terminé mi maestría, comencé a trabajar, tuve un hijo, me aconsejaron que para asegurar mi estabilidad y dedicarme a la enseñanza hiciera un doctorado, así que decidí volver a la universidad, casamiento, dos hijos más y los años pasaron rápidamente.

Todavía estoy tratando de volver a casa, aunque creo que estoy lo más cerca que podría llegar a estar, viviendo en St. Croix, una isla, no muy diferente de Jamaica, ocho meses al año, y dando clases en California durante el otoño (de septiembre a diciembre).

*A. O.: En tu ensayo “Lying in the Tall Grasses Eating Cane” manifestás que nunca pensaste en convertirte en escritora, supuestamente como consecuencia de haberte criado “en una sociedad colonial con una educación británica que a viva voz denunciaba el ethos cultural de Jamaica”. ¿De qué modo y en qué situaciones particulares de tu infancia y adolescencia en Ja-*

*maica percibiste esto (aparte de la imposición del uso del inglés de la reina, la ausencia de libros escritos por autores negros y el hecho de no haberte imaginado nunca como escritora)? ¿Qué sentiste de chica y adolescente al respecto? ¿Cuándo, o dónde, te volviste consciente de las limitaciones de la imposición cultural?*

O. P. A.: Una pregunta muy compleja que trataré de contestar en forma sucinta. Es irónico pero nunca sentí que hubiese algo que no pudiera hacer, simplemente no sabía que había cosas que podía hacer, en parte por falta de modelos y exposición. No sabía en verdad que existían escritores como yo. Esto podría sonar vergonzosamente *naif*, pero es verdad. Conocí abogados, doctores, químicos, urbanistas (mi padre era estos últimos dos), supe de enfermeras y matemáticos que eran negros y jamaquinos, y algunos de ellos eran amigos de mi familia o parientes, así que sabía que estas eran opciones posibles. Nunca conocí a un escritor. Todos los libros de nuestra biblioteca, y mi madre tenía una biblioteca importante, eran libros de escritores ingleses o americanos, la mayoría de ellos eran hombres y estaban muertos. Por lo tanto, de chica, y aún de adolescente, antes de irme por primera vez de Jamaica poco antes de cumplir 16 años, no sentí que estaba apartada del mundo ni que mis opciones fueran limitadas. Sabía del colonialismo porque mi madre y muchos de sus amigos más cercanos eran muy versados en el tema, su injusticia, y además todo el entusiasmo y la euforia por la independencia en 1962. Mis recuerdos de ese momento son todavía muy vívidos, cómo mi madre, que cosía, nos hizo a todas, yo incluida, vestidos en los colores de la bandera, y cuando fuimos a algún desfile por la independencia y agitábamos la bandera, qué momentos tan grandiosos fueron. Cantábamos el himno nacional, con las manos sobre el pecho, a viva voz y con alegría, entonando “Jamaica, Jamaica, Jamaica la tierra que amamos”, los últimos compases del himno nacional. Además yo adoraba al menor de mis hermanos varones, cinco años mayor que yo, que estaba muy politizado y cuando se juntaba con sus amigos, me dejaba estar con ellos y escuchar sus conversaciones; estos jóvenes estaban a favor de la independencia y del Panafricanismo y leían todos los libros prohibidos que conseguían, y mi hermano insistía en que los leyera yo también, así que yo estaba

empapada del colonialismo y de cómo había asfixiado a África, cómo nos habían secuestrado y traído a nosotros, los hijos de África, al Caribe, etc. etc. Después cuando fui a Nueva York a Hunter College<sup>7</sup> y supe que había un Departamento de Estudios Afro, y descubrí poetas y escritores negros y estudié historia y literatura y religión africanas, fue como tocar el cielo con las manos... Eran también los tiempos del *Poder Negro*... De modo que no fue un momento particular y único de conciencia sino que hubo un proceso gradual en mi educación, que se dio en mi propia comunidad y también en la universidad.

*A. O.: ¿Podrías contarnos sobre tu experiencia en los Estados Unidos como mujer afrocaribeña y escritora caribeña de la diáspora? ¿También de cómo esta experiencia afectó tus percepciones y representaciones de Jamaica/el Caribe y de vos misma?*

O. P. A.: Esta pregunta es una tesis en sí misma. ¡Guau! ¡Qué pregunta! Quisiera decir lo siguiente: hoy soy la escritora que soy porque tuve la libertad de ser la jamaicana que quiero ser sin la mirada observadora o la crítica de la sociedad de Jamaica en la que me crié. También, el haber estado en mis inicios en contacto con escritoras afroamericanas en particular me moldeó y me dio la libertad de abordar algunos temas que hubiese evitado. Además, y esto no me ha pasado solo a mí, estar lejos de Jamaica me permitió ver, apreciar y escribir sobre Jamaica de una manera que estoy segura no lo hubiera hecho estando allá. En los Estados Unidos me vi forzada –en cierto modo– a traducir Jamaica para los otros, y para mí también: qué es esta Jamaica que conozco, qué quiero decir de esta Jamaica que conozco, cómo quiero retratar esta Jamaica que tanto quiero.

Con respecto a la primera parte de la pregunta, mi experiencia como escritora de la diáspora y afrocaribeña: la verdad es que no sé cómo responder porque sospecho que hay una pregunta más puntual que no ha sido formulada. Cuento entonces esta historia. Cuando fui por primera vez a San Francisco a hacer mi maestría y recité mi poesía por primera vez en un

---

<sup>7</sup> Hunter College es una de las instituciones universitarias que conforman la City University of New York. Fue fundada en 1870 y hasta la década de 1960 estuvo dedicada solo a la formación educativa de mujeres.

espectáculo de micrófono abierto, recibí un aplauso impresionante y la gente me decía cuánto le había gustado mi trabajo; mi voz en sentido literal, su musicalidad, y la voz, la fuerza del poema. Recuerdo que en uno de esos primeros eventos, Jack Hirschman, famoso en el ámbito de la poesía *beat*, me invitó a participar como figura central en una serie de programas que conducía; somos amigos desde ese momento y ha sido un gran apoyo para mi trabajo. No sé si participó alguien más –otro poeta jamaicano– antes que yo, pero la gente, diversa –negros, blancos, latinos–, estaba ansiosa por escucharme y me daba mucho ánimo. Confieso que mi experiencia en general ha sido muy positiva en cada uno de los pasos que he dado, muy alentadora. También, mi poesía al inicio (creo que todavía podría decir lo mismo de mi trabajo en la actualidad, aunque es menos didáctico) era muy abiertamente política, y por lo tanto se la consideró radical. Fui invitada a compartir el escenario con poetas muy reconocidos; me relacioné con Deborah Major, con quien he actuado en *Daughters of Yam*<sup>8</sup> desde 1982; me invitaron a escribir y actuar en eventos políticos como Namibia Libre, en eventos contra el *apartheid*, y en defensa de los prisioneros políticos; todo esto me dio una perspectiva mayor para analizar y representar Jamaica. Debo agregar que no siempre me sentí ni me siento en la diáspora. Muy a menudo me siento en casa. Más que nada creo que vivir en Estados Unidos me ha hecho más profundamente consciente de mi negritud y mi condición de mujer, y de cómo estas dos clasificaciones dan forma a lo que soy y también a cómo se me percibe. De todos modos, tengo que decir que en el Área de la Bahía [de San Francisco] me encontré con una comunidad de escritores/poetas muy enriquecedora y muy contenedora, a la que agradezco por mi crecimiento y desarrollo.

*A. O.: Con respecto a lo anterior: has dicho que sospechás que “hay una pregunta más puntual que no ha sido formulada”. Me pregunto cuál es. Si no te incomoda, ¿podrías aclarar la cuestión?*

---

<sup>8</sup> Es el nombre del dúo que integran Opal Palmer Adisa y Deborah Major. El espectáculo que ofrecen combina el ensamble de sus voces recitando poesía con música y representación teatral.

O. P. A.: Quizás sea qué significa ser negra y mujer en una sociedad donde esto, al menos lo primero, ser negra, no es la norma; la imagen de mujer y del ser mujer se superponía con lo que yo percibía como una mujer blanca, de plástico y sin formas, que no tenía nada en común conmigo. Las mujeres de mi niñez en Jamaica eran, en su mayoría, fuertes, nunca víctimas aun cuando eran golpeadas o abusadas por los hombres, nunca lo toleraron, parecían no sucumbir nunca. De todos modos, no creo o no pienso que alguna vez me haya visto como una escritora afrocaribeña de la diáspora. Es cierto que no vivía en Jamaica; pero esa fue mi elección y nunca me sentí una extraña en medio de los escritores blancos o negros que conocí en la zona de la Bahía de San Francisco. Fui siempre yo misma y escribí sobre lo que me interesaba.

De todos modos, sí sentía que estaba representando a Jamaica y estaba orgullosa de que fuera así. Me gustaba ser diferente y representar un área del mundo que mucha gente solo conocía por la música; tenían una visión muy parcial de Jamaica, y de su gran diversidad, no solo en términos de clase y cultura, también respecto de la lengua. Así que aunque a mucha gente le encantaba mi acento, no podían reconocerlo porque estaban muy familiarizados con los artistas del *reggae*, que en su mayoría hablan la lengua vernácula de Jamaica, y entonces siempre decían que yo no parecía jamaíquina, y tenía que explicar que, como todas las sociedades, Jamaica era muy variada y nuestras formas de hablar eran un *continuum* modulado por la educación y la clase.

En la zona de la Bahía de San Francisco conocí el término “gente de color”, un término amplio que incluye a todos quienes no son blancos; esa resultó una época fantástica de crecimiento y de armar relaciones, que me ayudó muchísimo. Aprendí que yo/nosotros tenemos tanto en común con los indios de los Estados Unidos, con los chicanos/latinos, con los distintos grupos de asiáticos y, por supuesto, con los negros/Black, término que incluye a los caribeños, africanos, afroamericanos y otras comunidades negras. Aún cuando esta terminología sirvió como una red unificadora para quienes éramos denominados de ese modo, fue también una trampa; un intento de fusionarnos en

un colectivo y borrar las particularidades de nuestra identidad que nos ligaban a nuestros países de procedencia. Así, hubo veces en las que fui caratulada como afroamericana, tanto en publicaciones como en referencias, y también tuve que afirmar e imponer mi realidad jamaicana, que en diversos modos es muy distinta de las experiencias de los afroamericanos. De todos modos, esta clasificación me ayudó a ver y a ahondar más en la historia y cultura jamaicanas para explorar los puntos de contacto.

Creo que la experiencia de la diáspora me ha enseñado a ser más inclusiva, más abierta a la historia y a los relatos de los otros, a distinguir más rápidamente las similitudes; me ha permitido trabajar con mucha más soltura de lo que lo hubiera hecho de haber permanecido en Jamaica. Soy una ciudadana del mundo, cómoda donde esté y por donde ande; busco celebrar lo que nos une aunque siempre llevo mi jamaicanidad conmigo.

*A. O.: En una entrevista con Keisha-Gaye Anderson lamentás que la literatura caribeña no haya irrumpido aún ¿No has pensado en Latinoamérica como una audiencia posible? Hay mucho en común entre América del Sur y el Caribe: pobreza, corrupción, inequidad en la distribución de la riqueza, la amenaza del neo-colonialismo, culturas que históricamente han sido subyugadas y silenciadas por el poder hegemónico. Me refiero a la “Otra América”, en términos de Glissant, que vive “lo relativo”.*

O. P. A.: Admito que no he pensado en Sudamérica tanto como debería haberlo hecho, en parte debido a la lengua, y en este sentido, aunque lo he intentado y he averiguado, no he logrado que mi obra se traduzca al castellano. Sí pienso y sé que tenemos mucho en común y me encantaría entrar en ese mercado. Seamos francos, como poeta/escritora deseo que mi obra se lea y estudie en distintas lenguas y culturas. Sí, América del Sur y América Central son ideales para la interconexión con escritores caribeños. Trabajemos para incursionar en esta dirección y que se den las conexiones.

*A. O.: En base a tu experiencia como escritora caribeña en los Es-*

*tados Unidos, ¿se mantiene vigente el “dilema del escritor caribeño” (George Lamming) en el siglo XXI? ¿Ha crecido el público lector durante las últimas décadas? ¿Hay un interés genuino en la literatura de autores caribeños? ¿Hay editoriales actualmente en la región del Caribe, o la posibilidad de publicar se sigue dando solo a través de las divisiones de las grandes empresas editoriales británicas o americanas como Peepal Tree Press y similares?*

O. P. A.: No recuerdo en detalle todo lo que contemplaba Lamming cuando hablaba del dilema... El hecho es que siempre hay algún dilema para la mayoría de los escritores, independientemente de donde estén. Creo que los escritores caribeños contemporáneos todavía se enfrentan con algunas de las circunstancias de la generación de Lamming, y con esto me refiero a la falta de editoriales en la región y distribución. Sí, hay más lectores en el Caribe, se están enseñando más autores caribeños y, aunque lentamente, se encuentran más escritores caribeños en la academia de los Estados Unidos, lo que tiene un impacto profundo y positivo en los textos que se enseñan y en la difusión de algunos de los escritores de la región. De todos modos esto es relativo; sí, es cierto que hay un interés genuino en la literatura de escritores caribeños pero todavía hay un largo camino por recorrer. Tengo esperanzas, y soy positiva al respecto aun cuando mis obras todavía no han sido *best sellers*. También, con Internet, los libros electrónicos y las publicaciones personales se están abriendo más y más canales positivos.

*A. O.: ¿Cuál es, en tu opinión, el rol del escritor caribeño?*

O. P. A.: En términos muy simples, contar nuestros relatos caribeños, cualesquiera que estos sean, y tan diversos como lo son. Punto. Develar un Caribe que es más que un reducto de sol, playa y diversión de los Estados Unidos de América. Celebrar a los caribeños en sus infinitas complejidades, y contar nuestra historia que no ha sido contada, y compartir nuestra rica y variada cultura. Ser una voz, un vocero, el oído y corazón de nuestras comunidades de modo tal que lo que somos, hemos sido y todavía estamos en camino de ser se comparta, documente y celebre. Ayudar al Caribeño más empequeñecido a verse y sentirse orgulloso, a ser tan visible como



Usian Bolt.<sup>9</sup>

*A. O.: ¿Cómo caracterizarías la estética de tu obra? ¿Cómo ha sido su evolución a lo largo de los años?*

O. P. A.: La estética de mi obra... Quiero ser muy cuidadosa con mi respuesta; soy consciente de que calificar es encasillar, y también que lo que hago en mis obras y lo que otros perciben en mi trabajo podría ser completamente distinto. Dicho esto, mi estética está enraizada en los matices del Caribe que conozco, la comunidad caribeña o de Jamaica en la que me crié, las sociedades jamaicanas que me interesan profundamente, esas que están enraizadas en la espiritualidad africana, en la cohesión comunitaria, revestidas en la superstición, coloreadas con el sentido común y el impulso indomable para resistir y perseverar. En realidad, mi trabajo tiene que ver con las relaciones y con forjar un camino hacia el otro lado –el lado calmo del mar donde las olas tocan suavemente la playa–; es acerca de las mujeres, y cómo las mujeres triunfan sobre los obstáculos que día a día enfrentan. Mi trabajo es también un esfuerzo consciente por mostrar otro camino, por explorar alternativas, por no sucumbir nunca a la victimización, por proyectar siempre la existencia de otro día y por lo tanto otra oportunidad para comenzar de nuevo.

*A. O.: ¿Qué planes tenés después de Painting Away Regrets?*

O. P. A.: En los últimos tres veranos regresé al teatro y he estado escribiendo y dirigiendo obras que abordan graves problemas sociales, la violencia doméstica, los desechos en el Caribe, la necesidad de una voz propia para la mujer y la homofobia, y este año he estado trabajando sobre abuso infantil, sexual y físico. Me encanta la inmediatez que permite el teatro. Me encanta el trabajo en conjunto, trabajar con actores. Me encanta cómo mis palabras se transforman en el escenario.

---

<sup>9</sup> Atleta jamaicano nacido en 1986, tiene once títulos mundiales, seis olímpicos y ha superado varios records mundiales. Es el atleta que ha obtenido más condecoraciones en la historia de las competencias de velocidad y más victorias individuales. Recientemente, en las Olimpiadas celebradas en Brasil (2016), ganó la medalla de oro en las carreras de velocidad en 100 metros. Hago notar que uno de los varios significados del término “bolt” en inglés es “rayo”.

Hay mucho que quiero hacer. Tengo que dirigir una o dos películas antes de que me muera. Tengo que escribir la continuación de *It Begins with Tears* y también de *Painting Away Regrets*. Tengo muchas ideas, y mucho más para escribir y lo voy a hacer. Sigo estando tironeada en muchas direcciones, por lo tanto tengo que manejar mis tiempos con cuidado y realizar mis proyectos uno a la vez... Tengo también muchos más libros de poesía, después de *4-Headed Woman* en 2013, y una colección de cuentos, *Love's Promise*, que será publicada en breve; también un libro para chicos, *Moko Jumbie at My Window*, y otro sobre Quelbe y Quadrille, música y danzas típicas de St Croix. Tengo muchísimos planes –terminar un libro de entrevistas a escritores caribeños–, tengo muchas ideas y proyectos, a veces incluso me acobarda pensar en todo eso. Por otra parte, estoy trabajando bastante con la fotografía y quiero avanzar más en esa dirección, publicar algunos libros de fotografía y poesía; en este momento estoy armando uno sobre Haití, *Still Standing*. Mi obra va a estar y voy a seguir escribiendo por otros treinta años, estoy segura.

## **Bibliografía**

- Bhabha, Homi (1994). *The Location of Culture*, London & New York: Routledge.
- Calderaro, Michela A. (2008). “‘A Space Occupied by Swirling Caribbean Waters’. An Interview with Opal Palmer Adisa”, *Calabash. A Journal of Caribbean Arts and Letters*, 5/1. Disponible en: <http://www.nyu.edu/calabash/vol5no1/0501104.pdf>
- Counter Pulse (2009). “Interview with Opal Palmer Adisa, Performing Diaspora Artist 2009”, (12 de agosto de 2009), disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=wdnV\\_31mG-k](https://www.youtube.com/watch?v=wdnV_31mG-k)
- Dawes, Kwame Senu Neville (ed.) (2001). *Talk Yuh Talk: Interviews with Anglophone Caribbean Poets*, Charlottesville & London: University Press of Virginia.
- Huggan, Graham (2001). *The Post-Colonial Exotic: Marketing the Margins*. London: Routledge.

“Cómo retratar esta Jamaica que tanto quiero”: entrevista a Opal Palmer Adisa

- Maver, Igor (2006). “Opal Palmer Adisa”, *Critics and Writers Speak. Revisioning Post-Colonial Studies*, Lanham: Lexington Books, 174-186.
- Miller, Scot (2013) [2008]. “Healing Words: An Interview with Opa Palmer Adisa”, *Mosaic*, oct. 2013. Disponible en: <http://mosaicmagazine.org/blog/?p=2956>
- Palmer Adisa, Opal (2007). *Until Judgement Comes. Stories about Jamaican Men*, Leeds (UK): Peepal Tree Press.
- Waters, Erika J. (2009). “I insist on happiness’: a conversation with Opal Palmer Adisa”, *World Literature Today*, vol. 83, 3, May-June: 14-17.



## Sobre los autores

**Francisco Aiello** es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde se desempeña como docente regular. Es investigador asistente del CONICET. Su trabajo de investigación en literatura latinoamericana se focaliza en la producción cultural del Caribe francófono, área a la que ha dedicado su tesis de doctorado y sobre la cual ha publicado trabajos en actas de congresos, artículos en revistas especializadas del país y del extranjero, así como capítulos de libros. Es editor del volumen *Estudios argentinos de literatura francesa y francófona: filiaciones y rupturas* (2015) y compilador –en colaboración con Susana Artal– de *Desarraigos: de la experiencia a la escritura* (2015).

**Florencia Bonfiglio** es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, investigadora adjunta del CONICET y docente de Literatura Latinoamericana en la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Entre sus producciones más recientes en el ámbito de la literatura caribeña se cuentan los artículos “El caribeñismo desde América Latina: a propósito de Édouard Glissant” (*Cuadernos americanos*, 2016) y “Notes on the Caribbean essay from an archipelagic perspective (Kamau Brathwaite, Édouard Glissant and Antonio Benítez Rojo)” (*Caribbean Studies*, 2015). Obtuvo en 2011 el Premio de ensayo “Caliban, origen y permanencia de un símbolo” otorgado por el Centro de Estudios del Caribe, Casa de las Américas (Cuba).

**Claudia Caisso** es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Rosario (Argentina), investigadora independiente del Consejo de Investigaciones de la misma universidad, en cuya Facultad de Humanidades y Artes dicta el Seminario sobre Literaturas Latinoamericanas e Interculturalidad. Ha publicado los siguientes libros: *De vértigo, asombro y ensueño: ensayos sobre literatura latinoamericana* (2000); *Fiel de lides* (poemas, 2004); *El tímpano de la epifanía* (poemas, 2009); *Estudios de cultura y literatura latinoamericana* (2011); y numerosos ensayos en revistas del país y del extranjero, así como en volúmenes

colectivos de investigación académica. Es editora de *Culturas literarias del Caribe* (2013) y autora del poemario *Estación de luz* (en prensa).

**Mónica María del Valle** es Ph. D. en Estudios culturales e hispánicos y Master en Literaturas hispánicas por Michigan State University (EE. UU.); completó su pregrado en idiomas inglés-francés-español (Universidad de Antioquia, Colombia). Es Profesora asociada de la Universidad de La Salle, en la Licenciatura en Lengua Castellana, Inglés y Francés de la Facultad de Ciencias de la Educación. Entre sus publicaciones recientes se cuentan “Haití en Martí. Lo negro y el vudú en el *Diario de Montecristi a Cabo Haitiano*” (*Revista Brasileira do Caribe*) y la traducción del artículo “De mundos vistos y no vistos. El poder educativo del vudú haitiano” (*Actualidades pedagógicas*, Universidad de La Salle-Bogotá, 2014).

**Eurídice Figueiredo** es Doctora por la Universidad Federal de Río de Janeiro, investigadora del CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) y profesora en el Programa de Posgrado en Estudios de Literatura en la Universidad Federal Fluminense (UFF), del cual además fue coordinadora. Creó y coordinó el Grupo de Trabajo ANPOLL (Asociación Nacional para la Investigación y Posgrado en Lengua y Lingüística) “Relaciones literarias interamericanas” (2000-2004). Ha publicado los siguientes libros: *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção* (EdUERJ, 2013), *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura* (Letras, 2010), *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana* (1998), además de numerosos artículos en volúmenes colectivos y revistas de Brasil y del exterior. Actualmente se encuentra en prensa *A literatura como arquivo da ditadura*.

**Azucena Galettini** es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y Traductora de inglés (IES “Juan Ramón Fernández”). Docente auxiliar del Seminario de Escritura Creativa en la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires, participa en grupos de investigación radicados en el Instituto de Literatu-

ra Hispanoamericana de la misma universidad y en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Plata. Como becaria doctoral del CONICET, se especializa en la poesía del Caribe de habla inglesa y realiza su tesis sobre la obra de Dionne Brand y Grace Nichols.

**Eugenia Marra** es Profesora y Licenciada en Inglés por la Universidad de Río Cuarto, Córdoba, Argentina. Se desempeña como docente en la Cátedra de Literatura Norteamericana y en el Seminario de Literatura Contemporánea de los Pueblos de Habla Inglesa. Su tesis de Maestría (especialización en Literatura Angloamericana), próxima a ser defendida, aborda las obras *Beloved* de Toni Morrison y *Free Enterprise* de Michelle Cliff.

**Elsa Maxwell** es Doctora en Literatura por la Universidad de Chile. Completó su Magíster en Estudios Culturales Latinoamericanos en la misma universidad en 2012, con una tesis sobre la producción intelectual y las configuraciones identitarias de dos escritores jamaíquinos. Su tesis doctoral aborda la escritura de mujeres caribeñas de la primera mitad del siglo XIX, y en particular la relación entre la palabra escrita, la esfera pública decimonónica y la autoría literaria femenina. Actualmente se desempeña como Directora académica del Council on International Educational Exchange en Valparaíso, Chile.

**Andrea Montani** es Profesora de Inglés por la Universidad Nacional del Comahue (Argentina), en cuya Facultad de Lenguas se desempeña como docente en las cátedras de Lengua Inglesa y de Historia de la cultura. Es miembro asimismo del proyecto de investigación “Subjetividades, lengua(s) y representación en las literaturas chicana, puertorriqueña y del Caribe anglófono” dirigido por María Alejandra Olivares en la misma universidad y alumna de la Maestría en Inglés con orientación en Literatura Angloamericana en la Universidad Nacional de Córdoba.

**María Alejandra Olivares** es profesora adjunta en las cátedras de Literatura en Habla Inglesa (Facultad de Lenguas) de la Universidad Nacional del Comahue, Argentina. Es Magíster

en Lingüística por la misma universidad, donde además de llevar adelante su labor como investigadora, es Decana de la Facultad de Lenguas. Su tesis de Doctorado en Letras (Universidad Nacional de Córdoba), próxima a ser defendida, aborda la narrativa caribeña anglófona a través de la obra de Jamaica Kincaid y Opal Palmer Adisa.

**Karen Poe Lang** es Doctora en Estudios Culturales, investigadora y profesora catedrática en la Universidad de Costa Rica. Su labor docente se desarrolla en la Maestría en Artes, en la Maestría en Teoría Psicoanalítica y en la Escuela de Estudios Generales. Ha publicado más de 50 artículos sobre cine, literatura y arte en el ámbito de las culturas hispanoamericana, caribeña y española. Entre sus publicaciones más relevantes se cuentan los libros: *Boleros* (Heredia, 1996); *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano* (Madrid, 2010), por el que obtuvo el Premio de Ensayo Academia Costarricense de la Lengua en 2012; y *Almodóvar y Freud* (Barcelona, 2013). En el año 2015 fue designada como Catedrática Humboldt, distinción otorgada por el DAAD y la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica.

**María Griselda Riottini** es Profesora en Castellano, Literatura y Latín (Instituto Nacional Superior del Profesorado, Rosario, Argentina) y Magíster en Literatura Argentina por la Universidad Nacional de Rosario. Además de ejercer la docencia, ha traducido poesía del francés y del italiano y cuenta con dos poemarios de su autoría: *Giornal y Bestiario de las cañadas* (Córdoba, 2014) y *Malibúes* (en prensa). Actualmente se especializa en la obra de Derek Walcott, en torno de la cual elabora su proyecto de tesis de doctorado.

**Florencia Viterbo** es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Como becaria doctoral del CONICET, se especializa en la literatura haitiana en torno de las temáticas de la violencia y la resistencia. Su tesis de doctorado aborda la obra de tres intelectuales haitianos: Jacques Roumain, Jacques Stephen Alexis y René Depestre.



