



Cruce de pensamiento

# Un cuerpo y tres voces: traducción y representación de la *négritude* en Lydia Cabrera y Wifredo Lam

Desde los estudios culturales en lengua española, hablar de identidad caribeña implica tanto la continuidad como la excepción de nociones medulares en el pensamiento regional como insularismo, hispanidad y Latinoamérica. Específicamente dentro del discurso crítico que proviene del Caribe insular hispánico, la definición de caribeñidad suele exigir ante todo la fusión imaginaria entre al menos dos sustratos históricos presuntamente homogéneos –el africano y el español–, mediante la cual se intentan allanar contradicciones teóricas que tocan de cerca viejas tensiones socioculturales en torno al debate racial, por una parte, y también al largo desencuentro estético y filosófico entre las dimensiones de lo culto y lo popular.

La persistencia de ciertas estructuras económicas coloniales hasta muy entrado el siglo xx, unido a los límites que impone la enorme diversidad étnica y lingüística del gran archipiélago –también llamado antillano–, han contribuido al carácter excluyente de los discursos culturales de Cuba, Puerto Rico y República Dominicana. El trámite hacia los proyectos de nación en el grupo hispánico caribeño al cierre del siglo xix estuvo marcado por la búsqueda acelerada de un consenso filosófico y político que exigía una compleja negociación entre clases sociales y grupos intelectuales, los cuales sostenían muy diversos grados de apreciación del tronco multicultural de estas islas. A partir de los años cuarenta del pasado siglo, el discurso de la transculturación de Fernando Ortiz permitió matizar, al menos en el plano intelectual, el grave

Javier Sampedro (Cuba). Licenciado en Letras por la Universidad de La Habana, realizó una Maestría en Literatura Latinoamericana por la Universidad de la Florida y completó su Doctorado en Estudios Culturales del Caribe por la Universidad de Pennsylvania. Se encuentra afiliado al Departamento de Estudios Hispánicos y Portugueses en la Universidad de la Florida.

[javisam@ufl.edu](mailto:javisam@ufl.edu)

problema que acarrea el legado colonial de la discriminación racial en el terreno intelectual y político dentro de las nuevas repúblicas.

En el caso de Cuba, por ejemplo, una gran mayoría de los acercamientos al Caribe trabaja el tema de la influencia cultural afrocubana de acuerdo al valor folklórico de la oralidad, la religiosidad y los productos culturales de estas tradiciones, y poco peso se le concede a su valor como lugar de la enunciación de lo caribeño o como fuente de conocimiento y de registro del pasado en diálogo directo con el discurso cultural y filosófico de otras regiones de la plataforma insular caribeña.

En apoyo a la búsqueda de un lenguaje crítico de rescate de esta relación entre el discurso de la cubanidad, lo afrocubano y lo caribeño, en lo que sigue propongo visitar ciertos aspectos del modelo etnográfico de Lydia Cabrera en combinación con algunos momentos de la trayectoria artística de Wifredo Lam, y presentar una breve lectura crítica del trabajo de traducción e ilustración que ambos realizan para la primera edición castellana del poema *Cahier du retour au pays natal*, del martiniqueño Aimé Césaire.

No pocos acercamientos críticos suelen interpretar el vínculo familiar y profesional entre Lydia Cabrera y Fernando Ortiz como una influencia determinante en la obra de esta eminente intelectual cubana. A menudo se considera que el minucioso registro de la estructura lingüística, los rituales, métodos y liturgias de la religiosidad afrocubana que realizó Cabrera representan la continuación del proyecto antropológico de Ortiz. Sin embargo, este enorme archivo simbólico –que apenas comienza a ser trabajado más allá de su valor documental y de su alcance local– contiene el relato de una experiencia muy íntima con la comunidad afrocubana que llega a cuestionar la confianza absoluta en el análisis empírico del sincretismo cultural y religioso que define al Caribe.

Tomando como envoltura metodológica el modelo etnográfico tradicional, en varias de sus obras Cabrera rescribe la historia de la comunidad afrocubana desde una perspectiva «ajena», es decir, simulando ser otro, no solo para insertar la voz de una dimensión social virtualmente desposeída, sino como revelación «autorizada» de nuevas expresiones de la identidad nacional que apenas habían sido exploradas por la élite intelectual de su propia generación. En cierto sentido, este discurso simbólico-etnográfico procede con un lenguaje más cercano, como veremos seguidamente, a las imágenes de Lam, al valerse de varias estructuras formales del discurso científico y académico casi como pretexto. El trabajo etnográfico-literario de Cabrera consigue ir más allá de la simple interpretación de un sustrato simbólico y mítico-religioso afrocubano, al proponer de manera objetiva la participación del propio lector en el descubrimiento de estas antiguas voces que comenzaban a enriquecer, e incluso a cuestionar, el alcance de la cubanidad.

En la célebre colección *Cuentos negros de Cuba* (1936), por ejemplo, el trabajo etnográfico de Cabrera se nos revela como un encuentro «textual» o explícito con un nuevo sistema simbólico que materializa los efectos de la transculturación. Para

lograrlo, Cabrera se cuida de ofrecer una visión demasiado autorizada o culta de lo que significa el intercambio cultural entre lo hispano y lo africano, y en su lugar genera un espacio de enunciación donde el discurso folklórico de la comunidad afro-cubana se presenta, por primera vez en la historia intelectual cubana, no como un simple objetivo teórico, sino como un agente de transformación del discurso nacionalista predominante: «Her work instantiates a rhetorical dynamic that moves in the opposite direction from that of Ortiz. In other words, Cabrera prefers to move from the periphery to the center. The tropological and polyphonic nature of her writings destabilizes the black/white dichotomy that forms the basis of traditional studies of Cuban culture» (Rodríguez-Mangual, 2004: 20). Este giro inverso del discurso literario-científico que propone Rodríguez-Mangual es una manera de dejar atrás la misión tradicional del etnógrafo como traductor y archivador de verdades científicas sobre el otro, para reflexionar sobre su propia relación con el sujeto de estudio y aceptar su limitado acceso al significado de este conocimiento.

Durante su estancia en Europa a principios de los años cuarenta, Cabrera establece una fuerte amistad con Wifredo Lam, un vínculo que años más tarde ofrece la oportunidad de influir decisivamente sobre el panorama intelectual de la región. A su regreso a la isla, entre 1942 y 1946, Cabrera publica tres artículos sobre Lam en el *Diario de la Marina*, uno de los espacios de divulgación con mayor visibilidad en Cuba y en las islas del Caribe hispánico. En esos textos intenta acercar a su audiencia hacia una figura local prácticamente desconocida fuera de los círculos intelectuales y las galerías de arte en París, Madrid y Nueva York.

El desmonte de la noción de lo exótico en relación con el arte primitivista o de tema africano, así como la aguda crítica al etnocentrismo –o «etnocidio», como también lo llama– de la antropología y la crítica cultural doméstica, fueron algunos de los objetivos de un trabajo periodístico en el cual Cabrera reflejaba la «necesidad de ponerse al día» con las corrientes intelectuales de otras regiones caribeñas que habían propiciado la transformación del discurso de la africanidad y la estética negra en estandartes de modernización y prosperidad, todo ello en un período histórico que se conoce como el movimiento negro internacional (1920-1945). En un artículo de 1946, por ejemplo, con motivo de la primera –y largamente esperada– exposición de Lam en La Habana, Cabrera presenta al pintor como un hijo de Elegguá, lo cual es una manera sutil –cargada de un valor simbólico indiscutible– de expresar que su obra había abierto literalmente el camino hacia una coyuntura histórica que no podía seguir siendo ignorada: «Al volver a Cuba, el dueño de los caminos, el travieso mensajero de los dioses y guardián de los umbrales, el “pequeño y gran Elegguá”, le ha abierto las puertas que comunican directamente con las zonas más secretas de un mundo impenetrable para quien no haya nacido zahorí [vidente] o haya perdido del todo su alma de niño» (Cabrera y Castellanos, 1994: 264).

Cabrera fue la primera intelectual cubana en reconocer que de la doble colaboración entre Lam y la élite vanguardista europea –Matisse, Picasso, Breton–, y de

este con los poetas de la diáspora africana y afrocaribeña –como el llamado grupo de la *négritude*: Césaire, Damas, Senghor– había surgido un diálogo sin precedentes que tendría una importante repercusión en el cuerpo del patrimonio cultural hispánico del Caribe, y que además proveía al discurso sobre la identidad regional de nuevas herramientas conceptuales. A pesar de la limitada visibilidad que tuvo –y de hecho, aún tiene– la colaboración entre Cabrera y Lam en la primera traducción al español y primera publicación en formato de libro del poema fundacional de la *négritude* que lleva el título de *Retorno al país natal* (1942-1943), este texto «a tres voces» constituye una nueva expresión del discurso cultural y filosófico intercaribeño, muy posterior al primer enlace con la poesía negrista del Caribe hispano en los años treinta, que en mi opinión logra evidenciar con mayor claridad aún el potencial simbólico y teórico del Caribe como una gran continuidad estética y gnoseológica.

En una de las valoraciones más recientes de este trabajo de traducción, Emily Maguire estima que Cabrera presenta ante su audiencia hispanohablante una versión demasiado depurada –estética e ideológicamente– de la filosofía de la *négritude*, que incluso limita el alcance teórico de este concepto fundacional. Según Maguire (2013), al traducir el propio término *négritude* en ciertas secciones del poema, Cabrera utiliza vocablos como *negrura*, desprovistos de la carga semántica del original, y por lo tanto «she fails to capture the deep significance of the term, for the positive black identity that the speaker incarnates through the text more than simply a new term for blackness, is intimately connected to the (rebirth) of the land itself» (132). Es decir que, en su opinión, Cabrera omite o ignora el símbolo de auto-descubrimiento y renacimiento afrocaribeño que se oculta tras este término creado y acuñado por Césaire para identificar algo que se relaciona, efectivamente, con la dignidad y la conciencia de raza, pero que a su vez indica la necesidad de trascender y desmontar la lógica racial como único camino hacia la descolonización cultural del Caribe.

En su ensayo, Maguire resalta la importancia de la traducción de Cabrera como un vínculo sin precedentes entre los contextos poscoloniales de Cuba y Martinica, así como las conexiones entre la experiencia del desarraigo y la nostalgia por el origen que expresa Césaire en nombre de una colectividad afrocaribeña, y el discurso republicano de la cubanidad. No obstante, la autora propone además que la enorme distancia que separa tanto las perspectivas sobre sus propios lugares de origen, como el sentido de la identidad cultural entre Césaire y Cabrera, no permiten que esta labor pueda ser leída como simple traducción hispana de la *négritude*, sino como una especie de reflexión personal de Cabrera sobre el encuentro con este movimiento estético y filosófico; e interpreta, por ejemplo, la exclusión del término *cahier* (cuaderno de notas) en la traducción al español del título del poema como un énfasis en el cambio espacial, que deja en un segundo plano la importancia del lenguaje –el texto mismo– como herramienta que transforma el retorno físico del poeta a su tierra en un símbolo de regeneración.

Maguire argumenta que el trabajo de traducción de Cabrera puede verse como una forma de presentar y adaptar la noción de *négritude* a un contexto intelectual y social donde el discurso racial dominante estaba más interesado en reducir el espacio de la subjetividad negra cubana; lo cual es un gesto que ilustra la nueva perspectiva del concepto de raza que, según su análisis de la documentación personal de Cabrera, la autora había «importado» de su experiencia personal en Europa. Según concluye este estudio, quizás Cabrera no habría sido capaz de comprender el verdadero potencial que tenía la lectura del poema en el contexto cubano, y argumenta que, en las oportunidades posteriores que la etnógrafa cubana tuvo para realizar conexiones más explícitas entre *négritude* y cubanidad, no aparece ninguna reflexión sobre su trabajo de traducción o sobre la recepción que tuvo esta inédita colaboración: «in Cabrera's mental map, black África (through *négritude*) has been expanded to include Martinique, but in her own outline of the black Atlantic, it is as if Cuba were not there at all» (137).

De forma complementaria a estas impresiones que, más que todo, intentan demostrar de manera ejemplar en qué consiste el desencuentro que caracteriza al discurso intercultural de la diáspora africana en Francia durante los años treinta, es posible establecer otro tipo de diálogo entre las tres voces que se articulan en este libro. En primer lugar, el minucioso esfuerzo de traducción que realiza esta antropóloga y etnógrafa cubana es solo comparable al trabajo de voces cimeras de la *négritude* como Paulette Nardal o Suzanne Roussi –luego Suzanne Césaire–, ambas de origen martiniqueño, quienes aportaron los medios para la comunicación y divulgación de proyectos, ideales y modelos literarios que luego fueron imprescindibles para la consolidación del discurso negro internacional en esa misma década. En un ensayo titulado «Despertar de la conciencia de raza», por ejemplo, Nardal resume ciertos aspectos de la contribución específica del pensamiento femenino al frente de la lucha intelectual del período, que en mi opinión guardan una estrecha relación con las propias motivaciones del trabajo de Cabrera: «After a period of obedient imitation of their white models, they [ellas] may have passed through their period of revolt, just as their American brothers. But, as they grew older, they became less strict, less ultra, since they have understood the relativity of all things. At present their position is the middle [*sic*] ground» (Nardal, 1932: 343).

Y más adelante, al explicar que lo que quizás pudiera parecer un rechazo de lo blanco, lo europeo y lo latino –en favor de una expresividad y una filosofía auténticamente negra– en la escritura de mujeres negras –muchas de ellas las primeras en matricular en universidades europeas–, Nardal aclara que el discurso intelectual femenino había empezado a abrirse camino más allá de las contradicciones raciales y los desencuentros culturales:

Should one see in the tendencies here expressed a sort of implicit declaration of war upon Latin culture and the white world in general? It is our duty to

eliminate such an error. We are fully conscious of our debts to the Latin culture and we have no intention of discarding it in order to promote I know not what return to ignorance. With out it, we would have never become conscious of our real selves. But we want to go beyond this culture, in order to give to our brethren, with the help of the white scientists and friends of the Negroes, the pride of being the members of a race which is perhaps the oldest in the world. (Nardal, 1932: 349)

Este posicionamiento intermedio entre lo reaccionario y lo pragmático, así como la voluntad implícita de superar la «cultura» de tensión ideológica en relación con la raza –la lucha no era contra el hombre blanco, sino contra el racismo y la discriminación de género–, son aspectos que están igualmente presentes en el arduo proceso de adaptación del complejo sistema simbólico de Césaire a la lengua castellana. De hecho, al tener en cuenta la alta calidad literaria del trabajo de traducción del poema, bien podríamos calificarlo de «rescritura» en el caso de Cabrera, y de esta forma pudiéramos relacionarlo directamente con los gestos del modelo literario/etnográfico que identifican el resto de su obra.

Aprovechando la familiaridad entre las lenguas romances, una ventaja menos visible en traducciones a otras lenguas como el inglés, Cabrera recodifica varias imágenes eróticas presentes en el original de Césaire adaptando ligeramente el tono apasionado –más carnal– hacia un registro de mayor refinamiento lingüístico, que produce otro tipo de sensualidad. Por ejemplo, en:

*Al fin del amanecer, este país más esencial, restituido a mi paladar, no de ternura difusa sino la atormentada concentración sensual del seno grueso de los cerros con la accidental palmera cual brote endurecido, el brusco gozar de los torrentos y desde Trinidad hasta Grand Riviere, la gran lamedura histérica del mar.<sup>1</sup>*

En esta estrofa de particular relevancia para ilustrar la estrecha relación entre lo sensorial y lo físico en Césaire, Cabrera sustituye el tono provocativo de ciertas imágenes como *restitué à ma gourmandise* –literalmente: «restituido a mi gula» o «restituido a mi glotonería»– y *gras téton des mornes* –el gran pezón de la colina del litoral–, por «mi paladar» y «seno grueso de los cerros», respectivamente, con lo cual establece una relación menos erótica, digamos, más racional, entre el paisaje y el deseo sexual. Si interpretamos esta decisión de la traductora como un síntoma de pudor ante su audiencia, dejaríamos de reconocer que acaso su intención no es la

1 «Au bout du petit matin, ce plus essentiel pays restitué à ma gourmandise, non de diffuse tendresse, mais la tourmentée concentration sensuelle du gras téton des mornes avec l'accidentel palmier comme son germe durci, la jouissance saccadée des torrents et depuis Trinité jusqu'à Grand-Rivière, la grand' lècheystérique de la mer».

de trasladar fielmente el tono radical que caracteriza a la envoltura lírica de la *négritude*, sino la de «domar», de manera explícita, su ímpetu original, y de personalizar la experiencia histórica que transmite para ampliar su radio de acción hacia un contexto social e intelectual que en su mayoría desconoce este tipo del lenguaje; algo que parecen expresar los propios versos del escritor martiniqueño en otra sección de este mismo poema.<sup>2</sup>

Por otra parte, al traducir el término *négritude* como «negrura» en «hasta su misma negrura que se decoloraba bajo la acción incansable de una curtidura en blanco», o en el caso del célebre verso sobre Haití, «où la *négritude* se mit debout pour la première fois –en Cabrera: «dónde por primera vez se alza la negrada»–, antes que ignorar el uso estratégico del vocablo, como sugiere Maguire (2013), se propicia en ambos casos una ambivalencia más natural entre lo negro y lo libre, que pudiera ser interpretada como una versión más «dócil» del tono de rebeldía que identificaba al discurso de la *négritude* en su primera década. En esta imagen específica, donde Césaire ubica el comienzo de un espíritu de lucha del cual se siente heredero, Cabrera además observa el momento donde la «negrada» –como se le llama a la «dotación esclava» en el contexto histórico de la plantación de los territorios hispánicos– se apropia para siempre de los significados de libertad y autodeterminación donde quiera que fueran empleados en el ámbito poscolonial; una observación que acaso estima indispensable para el enriquecimiento del propio discurso de la cubanidad, según se aprecia también en su celebración de los nuevos caminos de la antropología:

Los negros africanos como «salvajes» iban a merecer luego seriamente el interés etnocentrista y... etnocida de nuestra raza superior, y los estudios de las diversas ramas de la Antropología, en el más amplio sentido de la palabra, desvirtuarían un poco la teoría de la inferioridad mental de los negros, que aún algunos hispano parlantes sostienen sobre todo cuando corren por sus venas inconfesadas gotas de sangre africana. (Cabrera y Castellanos, 1994: 466)

Wifredo Lam y Lydia Cabrera se reúnen en Cuba a principios de los años cuarenta, al final de una larga travesía de escape desde la Francia recién ocupada por el régimen pro-fascista de Vichy. El pintor cubano había coincidido una vez más con Aimé y Suzanne Césaire y con otros artistas e intelectuales europeos de gran calibre –como Claude Lévi-Strauss– a bordo de una pequeña embarcación que llegó a Martinica en 1941. De manera similar a muchos creadores y pensadores europeos, en esa década Lam era el portador de un germen vanguardista ya evolucionado, mezcla de primitivismo, existencialismo y activismo político, que fue capaz de transformar para siempre el sentido de lo «clásico» dentro las artes plásticas en el continente

2 «Hacedme rebelde a toda vanidad, pero dócil a su genio como el puño al extremo del brazo».



americano. Esta década marca el inicio de una colaboración intelectual y cultural sin precedentes en el área del Caribe, que se debió, entre otras razones, a la coyuntura de la crisis política y la guerra en Europa. Tanto la edición cubana del poemario de Césaire, como la revista *Tropiques* (1941-1945), otro de los espacios de colaboración entre Césaire y Lam, contienen discursos artísticos y teóricos que reflejaron este cambio. Al margen de sus intereses y sus proyectos personales, el diálogo que se establece entre Lam, Cabrera, Césaire y varias de las figuras cimeras del surrealismo francés, como André Bretón o Benjamin Péret, constituye hoy en día una de las expresiones más interesantes, desde el punto de vista teórico y sociocultural, de la superposición entre vanguardismo artístico, transculturación y caribeñidad.

Richard Watts (2000) observa el diálogo que toma lugar entre Lam y Césaire en la edición castellana del *Cahier* desde dos perspectivas críticas complementarias. Primeramente, como sitio de reunión de dos momentos consecutivos de la traducción cultural de la vieja vanguardia por el artista e intelectual de las colonias, desde la plástica y desde la lírica. Y, en segundo lugar, atiende la enorme distancia que existe entre el prefacio a la primera edición francesa, a cargo de Péret, y los apéndices pictóricos que aporta Lam en la edición cubana. Según Watts, a pesar de su bien intencionada celebración de la voz del afrocaribeño como el «único gran poeta de lengua francesa que ha aparecido en veinte años», Péret no podía percibir en el poema algo más que una «tropicalización» del surrealismo francés; mientras que los dibujos de Lam, en la nueva edición, no solo enriquecen sino que interrogan y, en cierto sentido, precisan ciertos aspectos conceptuales y formales del poema; de manera que no solo se celebra su enorme importancia para la tradición literaria, en sentido general, o como germen estético de la filosofía de la *négritude* en las islas del Caribe francés, sino que además se amplía su efectividad hacia el resto del archipiélago caribeño.

El poema de Césaire, ampliamente reconocido dentro de la tradición literaria francófono-caribeña con fuertes vínculos con el movimiento surrealista, ha suscitado extensos debates sobre la resistencia cultural del sujeto colonial a través de la adaptación de los códigos precursores al color local. La experiencia del retorno del poeta a su tierra, descrita mediante un complejo sistema simbólico que combina amargas reflexiones ante la sordidez y la miseria, con la añoranza de ver renacer de los escombros de la historia colonial una colectividad auténtica y digna, sufre en esta primera edición cubana un nuevo desdoblamiento lingüístico que, como hemos visto, incluye un cambio de tono que pudiera indicar la maduración del acento de rebeldía original, y que, al nutrirse de los atributos semánticos que aporta el universo visual de Lam, comprueban de manera más explícita los nexos entre el sentido de la identidad cultural que los Cabrera y Lam intentan comunicar y el discurso ideológico-estético de la *négritude*.

Durante la década del cuarenta, Lam se dedica a depurar un modelo pictórico muy personal de la hibridez cultural que obviamente dialoga con el discurso de la

transculturación. La yuxtaposición de espacios abigarrados y polimórficos con motivos animales y vegetales tiene, por ejemplo en *La jungla* (1943), la capacidad de invocar no solamente un espacio donde convergen el espacio y la mente humana, sino también cierto «estado espiritual» capaz de reunir varios ejes culturales que coexisten en la región caribeña en un mismo centro mítico que carece de jerarquías, adopción, aculturación o alusiones a un sistema de relaciones sociales en concreto, y que es lo más cercano a algo que podríamos llamar una subjetividad «incompleta». El propio Ortiz, a finales de esta productiva década en la cual publica su célebre *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, se refiere al medio simbólico de Lam como un tipo de expresividad «inteligible pero inefable», es decir, que al igual que la obra musical puede saberse y entenderse sin necesidad de leerse o pronunciarse, y por tanto es capaz de transmitir el mensaje:

no ya por un selecto arte «intelectualista» y sofisticado que haya comprendido sus valores y quiera premeditadamente aprovecharlos, sino por su ingenua manifestación de la mente; cuando ésta, por su libre impulso y con la destreza que el estudio le ha proporcionado, logra traducir sus íntimas reconditeces casi automáticamente, aún sin que ella misma pueda comprenderlas ni precisarlas más allá de la forma vaga con que salen de la subyacencia en que estaban escondidas, como concreciones estalactíticas, en las oscuridades del cerebro (Ortiz, 1950: 50)

Si lo auténtico para el surrealismo europeo radicaba en la depuración del lenguaje de sus ataduras éticas y morales, en busca de una expresión puramente artística, la versión caribeña, ajustada a un contexto cultural y político extremadamente diverso, consigue transformar estos objetivos en una oportunidad para tematizar el propio significado de lo ético y lo moral, es decir, que no se trata de una simple instrumentación formal o conceptual de la estética vanguardista, sino de una estrategia «apropiación» capaz de desafiar explícitamente algunos fundamentos teóricos sobre la función del lenguaje del arte.

La ilustración que da inicio a la edición cubana del poemario es característica de una etapa que Lowery Sims (2002) considera intermedia en la trayectoria profesional de Lam. Hacia el año de la publicación de este volumen, el pintor cubano había perfeccionado una técnica de dibujo iniciada en el estudio de Pablo Picasso en París durante la década del veinte. La estrecha relación de Lam con el maestro español había sido indispensable para abrirse paso en un contexto muy competitivo, que exigía la negociación constante entre la euforia por el arte primitivista y la voz propia. Años más tarde, la colaboración de Lam con el círculo de poetas surrealistas de París, especialmente su amistad con André Breton, fue otro catalizador importante en el desarrollo de un estilo que muchos especialistas contemporáneos defienden como la propuesta más auténtica de la vanguardia pictórica en aquel período.

La estética primitivista de algunas vanguardias parisienses de principios de siglo consistía en la recodificación de motivos «tribales» como la máscara o el tótem, originarios de las colonias africanas, caribeñas y de algunas islas del Pacífico, al contexto moderno. El potencial simbólico de la máscara de guerra y la máscara del ritual religioso enlazaba de nuevo a Europa con un pasado «virgen», alejado de los excesos de la lógica científica, la materialización de la sociedad y la creciente desconfianza en los sistemas políticos imperantes. De manera muy similar a la apropiación y el ajuste de temas y motivos específicos del «nuevo mundo» dentro de la literatura decimonónica europea, el resultado de este desplazamiento forzado, que encajaría sin esfuerzo en la misma línea histórica de violencia colonial, devino en la multiplicación, esencialización y exotización de los símbolos y motivos pictóricos primitivos. Este trabajo de traducción y traslación ejerció una gran influencia en el estilo general de toda la producción vanguardista del período, especialmente entre los llamados cubistas entre los artistas plásticos, y las numerosas vertientes del surrealismo literario, inspirados en la búsqueda de los rasgos identitarios «puros» o des-institucionalizados del lenguaje cultural europeo. Sin embargo, la fascinación por lo africano y lo primitivo llegó a convertirse en una especie de fetiche de doble cara, con una historia de redescubrimiento cultural, por una parte, y una de usurpación colonial, por la otra.

A pesar de la enorme influencia que recibió de Picasso, Matisse o Miró, la estrategia personal de Lam no se limitaba al desmonte o la fragmentación cubista en una composición de tendencia abstracta, sino más bien hacia el reordenamiento orgánico y la fusión de los elementos en una especie de sintaxis visual, en la cual se halla a menudo codificada una historia o una visión personal. La modulación de los motivos del arte y el ritual afrocaribeño –o afrocaribeño– en el tono de rebeldía vanguardista facilitaron en Lam un modelo de significación que invierte de alguna manera este fenómeno.

Pudiera decirse que Lam logró (re)conquistar el símbolo primitivo mediante un proceso de inversión en dos pasos. Primero, el regreso al contexto africano original a través de una especie de «vaciamiento» de la cadena simbólica vanguardista, utilizando los propios métodos aprendidos en los talleres de Madrid y París; y luego, la adaptación de una «estética primitiva» que había sido virtualmente reducida a la función de un estereotipo colonial, al plano autobiográfico, de manera que se convierte en demostración –o performance– de un proceso de apropiación personal con cierta conciencia de su autoridad. Uno de los ejemplos anteriores a la colaboración con Cabrera que mejor evidencia las divergencias de las rutas estéticas entre vanguardistas –primitivistas– europeos, y el tipo de apropiación que proponen artistas como Lam, es el poemario de André Breton escrito en 1939 titulado «Fata Morgana», ilustrado por el propio pintor cubano en la edición de 1941. Según Marta Traba, la diferencia entre el poema de Breton y las ilustraciones de Lam radica en que: «Breton developed partial comparisons that cannot be reconstituted to form a coherent and

meaningful discourse. Lam [sin embargo], is able to ignore the cultural burdens that converge in Breton, and is therefore, always loyal to the spontaneous creation of forms» (Sims, 2002: 31).

En otras palabras, donde Breton hallaba una oportunidad para la liberación del símbolo mediante su deconstrucción o fragmentación en entidades inconexas, Lam veía una carta de presentación en blanco, a la espera de un modelo comunicativo capaz de combinar de manera efectiva una visión des-romantizada del pasado con el avatar de una estrategia de supervivencia en el presente. Acaso sin proponérselo, Lam convirtió este proceso de reelaboración de un símbolo primitivo en un modelo de apropiación que es capaz dialogar no en contra sino a través del propio código europeo, es decir, que lo incluye y lo deforma simultáneamente. *La jungla* (1942-1943) es sin lugar a dudas uno de los primeros y más exitosos ingresos de Lam al universo visual caribeño que mejor refleja este fenómeno. Recogida por gran parte de la crítica como una reacción a la disección y codificación angular del cuerpo femenino en la célebre propuesta de Picasso titulada *Les demoiselles d'Avignon* (1907), en esta composición de Lam se fusiona lo humano y lo vegetal para producir, en palabras de Sims (2002), un vocabulario «destilado» en la organicidad del mundo natural del Caribe: «The dense profusion of cane stalks, palm leaves, and figures approximates what in the 1950's in New York was called “all-over” painting, where the sense of a centralized focus was eliminated in favor of an “equal” distribution of parts and the overall whole. Lam’s work has by now come to embody the mythic in its presentation of the invariable and unilateral visions that permit a high degree of concentration and focalization» (43).

A propósito de este importante período de transición hacia los temas y las formas propiamente caribeñas en la carrera artística de Lam (1940-1943), Dawn Ades (2011) propone el concepto de «surrealismo transnacional» para sugerir que esta eliminación del foco centralizado en el gesto pictórico de Lam funciona de manera análoga al automatismo de ciertos tipos de escritura surrealista, pero no como mera celebración del misterio del subconsciente, sino como exploración de cierto lenguaje común entre la improvisación artística y el misterioso universo simbólico que aportan los elementos afrocubanos y afrocaribeños.

La contextualización de la obra más importante de Lam hacia el período de posguerra, y el encuentro con escritores y artistas de otras regiones del gran archipiélago con historias similares de «ida y vuelta» hacia las capitales culturales de Occidente, lo convierten en otro exponente del autodescubrimiento étnico-mágico, por una parte, y de los programas políticos de emancipación neocolonial, por otra. A pesar de que ambas categorías son efectivamente el producto de una relación concreta del artista con su tiempo –como también podrían derivarse muchas otras, por ejemplo, a raíz de su modesto papel en la guerra civil española–, una revisión preliminar de su trayectoria artística revela que tales coyunturas históricas y familiares apenas constituyen un marco de referencia para el observador, y que las cualidades que suelen sobresalir en

sus composiciones se relacionan precisamente con el rechazo del exotismo como tendencia crítica reduccionista, cierta indefinición conceptual o el rechazo del lenguaje «empírico» sobre el paisaje y el contexto sociocultural caribeño.

El trazado de los personajes antropomórficos de este período específico de Lam en situaciones o posturas comunes como el acicalamiento, la cópula o la relación entre progenitor y su cría, unido a una versión crítica de la «deformación surrealista», contiene un lenguaje personal que triunfa precisamente porque no se empeña en serlo, sino que «surge» de manera espontánea. La recurrencia de algunos de estos personajes en muchas de sus composiciones, por ejemplo, el de la *femme-cheval* o mujer caballo, en obras de temas y formatos muy diferentes, ofrece la posibilidad de interpretar cada pieza como una continuidad dentro de un gran ecosistema simbólico, en el cual un mismo elemento es capaz de asumir funciones «discursivas» diferentes.

Contrario a lo que pudiera esperarse, la repetición de este gesto «improvisado» no llega a producir un sello autoral específico e inmóvil, sino una sensación de familiaridad ante la imagen en continua transformación. De manera similar al texto poético de Césaire, cada nueva lectura de Lam parece aportar un nuevo significado porque el propio diseño, a pesar de su extrema precisión formal, contiene gestos impredecibles como la verticalidad excesiva o la deformación grotesca de la fisiología animal y humana, que parecen indicar una búsqueda que desborda el espacio de la tela o el cuaderno.

En el sencillo dibujo que aparece en la cubierta del poemario de Césaire en su primera edición cubana, un animal de dos cabezas, lomo «erizado» y una gruesa cola floreada que descansa sobre el suelo parece conjugar el gesto exploratorio de los propios personajes de *La jungla* –la integración de lo vegetal con lo antropomórfico– con la fragmentación que caracteriza a la voz poética del poema entre la frustración y la celebración de su país natal. De manera similar a Cabrera, esta «traducción» pictórica del germen de la *négritude* con que se presenta el poemario parece sugerir la imposibilidad de escapar a la ambigüedad que provoca el enraizamiento en lo caribeño. Las dos caras de este «dragón tropical», sin embargo, se superponen de tal manera que no es posible advertir dónde comienza una y termina la otra, lo cual parece sugerir que esta aparente fractura es en realidad una articulación simbólica de dos perspectivas y dos modelos expresivos que se complementan a disposición del tema y la forma caribeña y afrocaribeña.

Más adelante, en otra de las páginas del poemario, aparece una figura taurina incómodamente apoyada sobre sus extremidades anteriores, soportando sobre sí el peso de dos criaturas aladas que sugieren cierta relación maternal. Sobrevolando el conjunto, aparece una cuarta figura que tiene parte de estrella refulgente y parte de diablillo. Bajo la gran figura taurina, se erige un miembro sexual antropomorfizado, sin lugar a dudas el símbolo más transparente de la propuesta. En todas las «caras» del conjunto, dos ojos atentos completan una expresión facial a medio camino entre el asombro y el desafío.

Según la interpretación de Watts (2000) de estos trazos, «the drawing seems to draw strength from a communion with the natural forces of the Caribbean, imagery similar to the type that appears at various points in Césaire's epic poem. Both also infuse their works with references to the African cultural heritage that they were re-discovering at the time» (33). En efecto, el reencuentro con el pasado africano es sin dudas un motivo central, tanto en Lam como en Césaire. Sin embargo, en su lectura –además de ignorar el propio aporte de Cabrera al volumen que contiene estas ilustraciones– Watts pasa por alto un aspecto importante que tiene que ver con otro tipo de diálogo que es posible establecer entre los artistas, y que hace referencia al propio cruce entre las voces del poema y estos inusuales personajes mitológicos. Similar al efecto que persiguen algunas imágenes poéticas, que al interrogar el límite de la expresión verbal codifican e imponen su propio modo de lectura, la manera más productiva de observar estas ilustraciones de Lam es imaginar que el propio dibujo «nos observa». Más allá de su forma o su postura, las miradas detenidas de las criaturas antropomórficas que aparecen al principio del poema parecen incitar al lector a reflexionar sobre la propia experiencia de mirar y ser mirado por algo –o por alguien– de una naturaleza extraordinaria, en el sentido más literal del término.

No resulta difícil imaginar que la fecundidad, el brillo estelar y el gesto de reverencia que describen a estos personajes encajan de forma perfecta con el relato de la natividad cristiana, y especialmente con la idea de una promesa de salvación a punto de emerger. Como sucede también en el poema, este tema clásico adopta el lenguaje de lo onírico y juega con la perspectiva del subconsciente, pero también intenta ir más allá de la celebración de la «pureza» de este tipo de representación, para concentrarse en el presente de la experiencia comunicativa. Como es posible apreciar, hasta cierto punto, en las negociaciones lingüísticas y conceptuales que Cabrera va realizando sobre la marcha, la adaptación «improvisada» del código surrealista de Lam exige la reflexión sobre el presente de la creación. La lectura complementaria del poema que realizan ambos contribuyentes enfatiza sus valores como renacimiento de una colectividad afrocaribeña que va en camino de ser simplemente caribeña, pero es además una reflexión sobre las infinitas posibilidades de apreciar este encuentro intercultural e interdisciplinario como un modelo reproducible. En esta manera de ilustrar la función del arte caribeño como un lenguaje común, en constante evolución, se gesta una forma de identidad cultural cuyo modo de autoafirmación no es más la búsqueda o la descripción de un origen concreto o imaginario, sino el proceso de negociación interna que ocurre entre los diversos elementos socioculturales que lo constituyen.

La combinación entre los medios expresivos de Cabrera, Césaire y Lam produce un nuevo organismo simbólico cuyo mecanismo de apropiación y reproducción no se apoya en una única experiencia neocolonial, llámese martiniqueña o cubana, ni tampoco en una presencia híbrida imaginaria, sino que intenta sugerir o demostrar un nuevo tipo de arraigo. Tanto en la fusión de los sistemas simbólicos de Lam y

Césaire, como en el tono literario de la traducción de Cabrera, podemos constatar no solo las huellas comunes que deja el modelo conceptual y estético influyente en cada caso, sino el surgimiento espontáneo de una especie de metáfora testimonial-lírico-pictórica del fenómeno de la apropiación simbólica que se empieza a producir de manera general en esta etapa de la producción cultural de la región antillana.

De modo similar al equilibrio armónico del contrapunto musical, el texto pictórico de Lam constituye el escenario donde el cuerpo del poema traducido «dramatiza» la posibilidad de convertirse en objeto representativo de este nuevo tipo de identidad o arraigo cultural; y, de manera inversa, la crítica que realizan los versos de Césaire al exotismo europeo, y a la ansiedad de autenticidad que caracterizaba en forma general al discurso negro poscolonial hasta el nacimiento de la *négritude*, constituye una importante clave de lectura, tanto para las decisiones estéticas y conceptuales que forman parte del trabajo de traducción de Cabrera, como para comprender el uso estratégico del elemento visual que aportan las extraordinarias ilustraciones que acompañan al poema. Finalmente, pudiera asegurarse que los tres planos discursivos se apropian, según sus normas específicas, de un código de irreverencia que se va improvisando sobre la marcha, en desafío a la simple subordinación o sustitución de un código cultural o artístico hegemónico. □

### Referencias bibliográficas

- ADES, DAWN (2011): «Transnational Surrealism: *Tropiques* and the Role of the Little Magazine», *Oxford University Podcast «Slade Lectures»*, no. 7, <<https://podcasts.ox.ac.uk/keywords/slade>> [23-2-2014].
- CABRERA, LYDIA e ISABEL CASTELLANOS (1994): *Páginas sueltas*, Ediciones Universal, Miami.
- MAGUIRE, EMILY A. (2013): «Two Returns to the Native Land: Lydia Cabrera Translates Aimé Césaire», *Small Axe*, no. 42, pp. 125-137.
- NARDAL, PAULETTE (1932): «Éveil de la Conscience de Race», *La Revue Du Monde Noir*, no. 6, pp. 25-31.
- ORTIZ, FERNANDO (1950): *Wifredo Lam y su obra a través de significados críticos*, Ministerio de Educación, La Habana.
- RODRÍGUEZ-MANGUAL, EDNA M. (2004): *Lydia Cabrera and the Construction of An Afro-Cuban Cultural Identity*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- SIMS, LOWERY S. (2002): *Wifredo Lam and the International Avant-Garde, 1923-1982*, University of Texas Press, Austin.
- WATTS, RICHARD (2000): «Translating Culture: Reading the Paratexts to Aimé Césaire's *Cahier D'un Retour Au Pays Natal*», *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. 13, no. 2, <<https://www.erudit.org/revue/ttr/2000/v13/n2/o37410ar.pdf>> [23-2-2014].

# *Era preciso lavarnos los ojos:* acerca de la incredulidad y la búsqueda conceptual en el pensamiento crítico caribeño del siglo xx

*Yo trabajo en el Departamento de Historia, pero soy un poeta y opero como tal, así es que, si los estudiantes esperan tener lecciones de historia, sobre todo de historia económica, no las recibirán de mi parte. No he investigado en archivos buscando hacer una historia política y económica. Mi investigación siempre surge de las metáforas que descubro en mi poesía.*

EDWARD KAMAU BRATHWAITE (1991)

Manuel Muñiz (Argentina). Profesor del Departamento de Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Máster en Historia por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín (Argentina). Investigador en PICT-CONICET 2014-2995 «Intelectuales, prensa periódica y mundialización. El proceso histórico de la opinión pública sobre temas globales (Buenos Aires, 1870-1940)». [manuelmuniz@hotmail.com](mailto:manuelmuniz@hotmail.com)

## **Introducción**

En su *Éloge de la Créolité* (1989), Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant expresan: «Era preciso lavarnos los ojos: renovar la visión que teníamos de nuestra realidad» (Bernabé, Chamoiseau y Confiant, 2011: 38). Esta metáfora que refiere a lo oculto, a lo ocluido, es una llamada habitual entre los pensadores caribeños para interpelar su mundo y convocar instrumentos para conocerlo. No obstante, si se lee atentamente, en la década del ochenta seguía siendo necesaria la repetición del sintagma. ¿Por qué el pensamiento caribeño necesitó esa renovación constante o, más bien, por qué requería lavarse los ojos, mudar la piel y seguir analizando críticamente? Una posible clave explicativa es que existió una necesaria y dinámica búsqueda conceptual que, atendiendo a los cambios en los contextos globales, americanos y caribeños a lo largo del siglo xx, exigió ensanchar los límites en las formas de conocimiento desde y sobre el Caribe.

Por estas razones recorreré los modos en los cuales diferentes pensadores e intelectuales caribeños han intentado conceptualizar sus objetos de análisis. Tomaré algunas



páginas de la vasta obra de figuras como Aimé Césaire, Edward Kamau Brathwaite, Édouard Glissant y los antedichos Bernabé, Chamoiseau y Confiant para indagar esta cuestión en el marco de lo que denominaré «pensamiento crítico caribeño». Tales nombres resultan expresión de diversas capas generacionales e incluso de orígenes y trayectorias diferentes dentro del Caribe francófono y anglófono, así como representan perspectivas no necesariamente homologables. Esta elección, de por sí arbitraria e incompleta,<sup>1</sup> intentará mostrar similitudes, diferencias, coincidencias, derivas y tensiones intelectuales en sus textos.

La metodología que seguiré será una lectura «al ras de los textos». Esto es importante porque, tal como señala Félix Valdés García (2016a), una de las cuestiones centrales para asir la relevancia del pensamiento crítico caribeño es evitar las estrecheces académicas, o, para decirlo en palabras del autor, la tarea es plantear un «acercamiento crítico a la disciplinarización de la filosofía». En otros términos, muchos de estos tipos textuales están escritos en un lenguaje y lugar de enunciación que no necesariamente reproduce la cultura y lógica del *paper* y la monografía universitaria.

### **Acaso el patriarca: Aimé Césaire, el colonialismo y la negritud**

Tomando las ideas de Hinkelammert (2007), puede concebirse el pensamiento crítico como aquel que escudriña las «cadenas a la libertad humana». Además, el pensamiento caribeño ha adelantado lo que a lo largo de este trabajo llamaré «incredulidad creativa»; o sea, la posibilidad de dudar de los conceptos hegemónicos y establecer un variado juego de buscar nuevas categorías analíticas, resignificar las ya existentes e inventar creativamente otras formas de conocer su mundo.

En este sendero podemos ubicar a un pionero: Aimé Césaire. No es aquí el lugar para reproducir todo el recorrido y la trayectoria del martiniqués, pero sí es preciso reafirmar que, tal como sostiene Aiello (2015), Césaire es una «figura tutelar de la cual es imposible sustraerse» (19). Este fue, pues, uno de los emblemas para desplegar toda la potencialidad del pensamiento crítico caribeño, es decir, aquel que va al núcleo duro de la posibilidad de entender una realidad, de mostrar lo que hasta entonces era invisibilizado.

*Discurso sobre el colonialismo* (1955) es una expresión de aquella incredulidad que mencionaba. El texto, escrito por Césaire tras el «descenso a la barbarie» que el siglo xx había provocado con las conocidas atrocidades de la Segunda Guerra Mundial, muestra el envés de las diferentes nociones occidentales, blancas, europeístas que ocuyen y obturan la posibilidad de conocer a la «otredad». En su trabajo desfilan nociones como «humanismo», «civilización», «humanidad» o «colonización»,

1 Por ejemplo, sin negar su capital importancia, debido a los límites de este trabajo he dejado de lado el análisis de las ideas de Frantz Fanon, con quien también podría establecerse un diálogo interesante y significativo a partir del contrapunteo con los autores escogidos.

que en la historia de las ideas y en el pensamiento filosófico nacieron impolutas y con un pretendido afán de universalismo. La operación de des-crear acerca de todo aquello que la Europa establecía como verdad inmutable es parte central de este *Discurso*. Al invertir la tradición cultural europea de enunciar verdades con el término escogido para su título –«discurso»–, Césaire muestra en la propia voz de los colonizadores y de las cúspides mismas del campo intelectual francés la barbarie implícita en el colonialismo europeo. Su operación intelectual radica, entonces, en mostrar cómo en la misma construcción estatal y nacional francesa se ubica el horror del colonialismo. Césaire no hesita, por ejemplo, en referenciar al mismísimo Ernest Renan, una de las cúspides del espacio intelectual galo. He aquí entonces un aporte clave de Césaire: el colonialismo aglutina un sentido de violencia en su seno: «colonización: cabeza de puente de la barbarie en una civilización, de la cual puede llegar en cualquier momento la pura y simple negación de la civilización» (Césaire, 2006: 17).

El siguiente gesto en el texto de Césaire es el de construir una red semántica que circunda al concepto de «colonialismo» a partir de otros como «cosificación», «proletarización» y «mistificación». Me detendré en este último: cercano a las nociones marxianas de «ideología» y «fetichismo», la de «mistificación» es una de las herramientas analíticas más potentes en esta operación de incredulidad que propone Césaire en su *Discurso*. Su ataque a las diferentes capas intelectuales y de reproducción de la ideología dominante son notorias: «charlatanes *mistificadores*, todos manipuladores de jeringoza [*sic*]; «mecanismo de la *mistificación*»; «así camarada serán tus enemigos [...] no sólo gobernadores sádicos y perfectos torturadores [...] [sino] los amantes del exotismo, los divisores, los sociólogos agrarios, los embaucadores, los *mistificadores*, los babosos, los liantes» (Césaire, 2006: 26-28).<sup>2</sup>

Por otro lado, como es sabido, uno de los aportes de Césaire fue la cristalización de la noción de «negritud», la cual, tal como ha precisado Valdés García (2016b), refiere al envés del *onto*, o sea, al lado oculto de aquello que la «blanquitud» había señalado como positivo. En la antedicha tarea de desmitificación la gestación de la herramienta teórica de la negritud sirve para quitar el lastre negativo que el pasado africano tenía en la conciencia europea y «blanca». Este proceso de blanquitud había reverberado entre los intelectuales latinoamericanos. Como ejemplo podría mencionarse esta sentencia de Aníbal Ponce –uno de los más célebres discípulos de José Ingenieros–, quien en una conferencia de 1928 sobre la historia argentina referenciaba:

La leyenda del gaucho

Mestizo de india y de español –que es decir *doblemente mestizo en razón de las impurezas africanas de la sangre paterna*– el gaucho representó, durante la Colonia, la servidumbre feudal en su acepción rigurosa. Inconsciente a fuer de ignorante y dócil al patrón como buen siervo. (Ponce, 1974: 156)

2 Salvo que se indique lo contrario, en esta y las siguientes citas textuales los resaltados son míos.

La pugna de Césaire contra la mistificación –que como veíamos alcanzaría no solamente al colonizador, sino también a figuras como Ponce, que se pretendían emancipadores– hizo que emergiera el concepto de «negritud». Con todo, es interesante rastrear cómo, en su trabajo de tinte retrospectivo de 1987, el propio autor intenta ordenar una noción que, evidentemente, ha tenido más usos del que había planteado inicialmente. En este sentido, cuando afirma que «la negritud ha sido una revuelta contra lo que yo llamaría el reduccionismo europeo» (Césaire, 1987: 87), pero también que «la negritud ha desempeñado su papel, y quizá un papel capital, puesto que tuvo un rol de fermento o catalizador» (Césaire, 1987: 88), quizás también pudo identificar los límites del concepto.

Retomaré esta cuestión más adelante, pero ahora quiero destacar que lo que posiblemente haya gestionado la pluma y la figura de Césaire sea un camino necesario para conocer las sociedades caribeñas: el hombre que, luego de su estadía europea, de reconocer los límites epistémicos de los modos de pensar europeístas y hegemónicos, vuelve el rostro hacia el Caribe. Aunque bien cabe preguntarse si Césaire efectivamente pudo «mirar» al Caribe luego de gestar la noción de «negritud», otra figura representa claramente este proceso: Edward Kamau Brathwaite.

### **La «criollización» como concepto ordenador de la historia del Caribe anglófono**

La trayectoria de Brathwaite es significativa: nacido en Barbados, estudió Historia en Cambridge, lo cual a simple vista lo catapultaría a las más altas cumbres del espacio historiográfico global. No obstante, en una conversación pública que tuvo lugar entre él y Édouard Glissant en 1991, manifestaba: «Estudí historia en la Universidad de Cambridge, donde tuve que elegir entre literatura e historia. Me incliné porque sentía que sería más difícil, puesto que la literatura ya estaba conmigo. Al partir de Cambridge, escapé de la historia por muchos años, como esperaba hacerlo» (Benavente Morales, 2008: 324).

Brathwaite viene a llenar un vacío de la propuesta césariana, pues insiste en lo específicamente caribeño. Para decirlo en palabras más sencillas: África no es el Caribe, pero la historia caribeña no se entiende sin África, ni tampoco sin el colonialismo. Precisamente, en su trabajo «La criollización en las Antillas de lengua inglesa», publicado en *Casa de las Américas* en 1976, Brathwaite realiza una suerte de resumen y programa de investigación sobre el Caribe.

Una de sus propuestas refiere al término «criollización». Al igual que en su momento Fernando Ortiz con la noción de «transculturación» –que aporta en su conocida obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940)–, lo que está buscando el barbadense en la década del setenta es una puesta al día de un concepto que trataba de registrar los ajustes que diferentes grupos sociales y de disímil origen realizan al momento de gestar las sociedades caribeñas. Para ponerlo en sus propias palabras: «El término criollización, pues, es una versión especializada de dos términos ampliamente aceptados: aculturación e interculturación, refiriéndose al

primero al proceso de absorción de una cultura por otra, y, el último, a una actividad más recíproca, a un proceso de intermezcla y enriquecimiento de una con otra» (Brathwaite, 1976: 20).

Esta búsqueda conceptual de Brathwaite, ampliada en el resto del artículo en función de cotejar las adaptaciones necesarias que blancos y esclavos realizaron en el ambiente del Caribe anglófono, inaugura todo un sendero epistémico para analizar la historia caribeña desde su propia dimensión y sin metanarraciones que simplifiquen lo intrincado del proceso. En este contexto, una de sus propuestas más potentes es la de «ambivalencia creativa» (Brathwaite, 1976: 24), esto es, la compleja interacción entre las culturas de dominados/dominantes.

Pese a las diferencias, en los dos pensadores caribeños que hasta aquí he analizado existen puntos de contacto. Algunos pertenecen a su trayectoria personal: ambos son hombres –remarco la cuestión del género– nacidos en el Caribe, pero su despegue para conocer su mundo lo realizan tras una estancia europea; ambos provienen del mundo de la literatura y la poesía, y sin embargo no dudan en incorporarse textualmente a otros géneros y tipos como el manifiesto o el análisis historiográfico.

Más allá de estas cuestiones me interesa destacar que comparten un término clave: la «experiencia». Para Césaire (1987), «La negritud no pertenece al orden biológico. Evidentemente, más allá de lo biológico inmediato, la negritud hace referencia a algo más profundo, y más exactamente a una *suma de experiencias vividas que han terminado por definir y caracterizar a una de las formas de lo humano*» (86). En Brathwaite (1976) el sentido parece similar: «Aquí, en todas nuestras islas, situadas dentro de la deshumanizante institución de la esclavitud, había dos culturas en las personas, *teniéndose que adaptar estas a un nuevo ambiente y unas a otras*» (29). Ambos autores usan una noción de «experiencia» y «adaptación» para referirse a cómo vivieron tanto la dominación como las formas creativas para resistirse. Por ende, no hay una determinación de lo estructural, sino que la experiencia sirve para construir identidad.

### **Los escritores de la antillanidad y la *créolité* y una nueva búsqueda conceptual: Glissant, Bernabé, Chamoiseau y Confiant**

A partir de la década del ochenta se reconfiguraron los saberes necesarios en el pensamiento en general y en las ciencias sociales en particular, debido a múltiples causas: la crisis de las metanarraciones (Mellino, 2008), la caída del Muro de Berlín y la implosión de los socialismos realmente existentes, el descrédito del marxismo, así como las oleadas neoliberales en diferentes países americanos dentro del contexto de la mundialización y globalización. Fue una época que mutó las preguntas y los modos de conocimiento. Para el caso que aquí nos convoca, es plausible pensar que el hincapié puesto menos en esquemas binarios –negritud/blanquitud– que en lo híbrido, el *in-between*, lo diaspórico, renovó las miradas sobre el Caribe. No obstante,

los procesos intelectuales no se dan en el vacío sino que necesariamente construyen y reconstruyen tradiciones de pensamiento ya existentes.

En este marco, pues, podemos situar la obra de hombres como Édouard Glissant. En particular, tomaré sus análisis de *El discurso antillano* (1981). Al igual que Brathwaite, Glissant se preocupa menos por lo africano que por lo específicamente caribeño; para ponerlo en términos del martiniqués, estudiar una «población trasbordada» implica conocer a un pueblo que «al cambiar de lugar se transforma en otro pueblo» (Glissant, 2010: 26). O sea, el esclavo que fue llevado a las islas ya no es africano. Esta incredulidad frente a una narrativa del «retorno al África» –que en la clave glissantiana sería poco productiva para conocer lo específicamente antillano– es una de las marcas más notorias del autor.

Glissant abre un camino hasta cierto punto rupturista con la tradición césariana –quien quizás se preocupó menos por lo criollo que por la negritud–, pero también con la criollización de Brathwaite. Al proponer la mirada sobre las «actitudes de escape colectivizadas» y el *créole* como «geografía del desvío» (Glissant, 2010: 30), complejiza, a partir de algo tan sutil y problemático como el lenguaje, aquello que en Brathwaite quedaba subsumido en una categoría potente –pero con el riesgo del anquilosamiento– como la de «cultura».

La noción de «desvío» es una novedad entre estos pensadores caribeños. Como sostenía antes, lo que en Brathwaite era cultura en Glissant es lenguaje, lo cual quizás es menos asible, más vinculado a mixturas impredecibles que no pueden enco-setarse. En términos de Glissant:

[D]esde mi punto de vista, si quiere hacerse un paralelo entre el Caribe y el antiguo Mediterráneo, el viejo Mediterráneo, puede encontrarse que este último es un mar que concentra, que fuerza a la unidad del ser. Puede observarse que todas las religiones monoteístas nacieron en torno al Mediterráneo. Es allí donde nació la filosofía de «l'un», de la unidad, de lo uno. Y, si se mira al Caribe, se advierte que es un mar que difracta. No que concentra, sino que difracta. El mar y las tierras no están alrededor de él, sino en su interior. (Benavente Morales, 2008: 317-318)

Por otro lado, Glissant utiliza un nuevo término desligado de cualquier esencialismo: «antillanidad». Dos valencias le incorpora a esta noción. La primera es que, en buena medida, es una forma de identidad desterritorializada. Por ello Glissant sostiene: «En Francia, los antillanos emigrados suelen descubrir que son *diferentes*» (Glissant, 2010: 32).<sup>3</sup> En cierto punto amplía y desvía el acriollamiento del Brathwaite al quitar el ambiente como *conditio sine qua non* de la experiencia gestadora de identidad. Por ello la segunda particularidad de la antillanidad –y aquí sí tiene relación con el tronco

3 Resultado en el original.

común de Césaire-Brathwaite— es la multirrelación, idea que muestra los vínculos que unen a los países de las Antillas sin el «universal generalizador» (Glissant, 2010: 236) propio del pensamiento occidental y de los nacionalismos.

El último de los textos que quiero poner a dialogar en este trabajo es *Elogio de la creolidad* (1989), de los intelectuales antillanos Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant. En buena medida, este manifiesto es un intento de «saldar cuentas» con una genealogía intelectual, que va de Césaire a Glissant. No es casual que entre las citas que los autores han elegido y que aparecen en la traducción al castellano publicada por la Editorial Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia, figuren una de Aimé Césaire, otra de Édouard Glissant y por último unas líneas de Frantz Fanon. Pero, más allá de esto, los autores refieren que «la Negritud [*sic*] cesariana es un bautismo, es acto primigenio de nuestra dignidad restituida. Por eso siempre seremos hijos de Césaire» (Bernabé, Confiant y Chamoiseau, 2011: 29). El propio Césaire, un año más tarde y como he referido ya, mencionaba que su concepto había fungido como «catalizador». Quizás hiciera referencia a esto.

El trascendental *incipit* de ese libro es un indicador de esta puesta al día: «no somos ni europeos, ni africanos, ni asiáticos, por lo que nos proclamamos creoles» (Bernabé, Confiant y Chamoiseau, 2011: 21); una toma de posición que pretende escindir la creación y el conocimiento del Caribe de «exterioridades», en palabras de los propios autores. Por ello, el concepto que incorporan al bagaje del pensamiento crítico caribeño es el de «creolidad», que asume una semántica inserción de nociones, como «agregado interaccional y transaccional de los elementos culturales caribes, europeos, africanos y levantinos que el yugo de la Historia reunió en mismo suelo» (Bernabé, Confiant y Chamoiseau, 2011: 42). También hay que considerar su hincapié en lo «diverso», la mezcla (*migan*), tal como ponía en juego la noción glissantiana de «antillanidad».

Los autores matizan entre americanidad, antillanidad y creolidad. La potencialidad de esta diferenciación radica no solamente en las posibilidades meramente creativas y «artísticas», sino también en los modos de conocimiento de la realidad de diferentes sectores sociales. En resumidas cuentas, creolización y antillanidad no son homologables; más aún, los autores se refieren a diferentes creolidades: «existe una creolidad antillana, una creolidad guayanesa, una creolidad brasilera, una creolidad africana, una creolidad asiática y una creolidad polinesia» (Bernabé, Confiant y Chamoiseau, 2011: 49). O sea, la antillanidad sería una expresión geopolítica de una específica creolidad.

Por último, quería señalar un valor hermenéutico y epistemológico de esta noción de «creolidad» para los estudios culturales y la historia cultural. De acuerdo a Bernabé, Confiant y Chamoiseau los procesos del *créole* deben ser comunicables pero a la vez mantener el «núcleo duro» de lo específico. Los autores proponen, pues, que «nuestra inmersión en la Creolidad no será incomunicable pero tampoco totalmente comunicable» (Bernabé, Confiant y Chamoiseau, 2011: 84), o sea, se trata de

un indicador de cómo el estudioso de procesos culturales en la creolidad debe estudiar «desde lo más adentro posible». En este sentido, me parece indicativo cómo, en la autorrepresentación de muchos de estos intelectuales, el paisaje, sus vivencias personales, sus sensaciones están antes de la racionalización que pueden hacer desde un pensamiento «occidentalizado». Por eso es relevante el relato de Brathwaite acerca de cómo sus caminatas por la playa iban definiendo los modos de representar y conocer el mundo (Benavente Morales, 2008: 314 y ss.).

## Conclusiones

He intentado un acercamiento, en parte escueto e incompleto, a ciertas formas de conceptualización y de problematización que fueron surgiendo entre diferentes intelectuales caribeños. El orden que he elegido atiende a enmarcar una cronología pero especialmente a que la figura de Césaire ha sido un referente para varios de estos autores.

El primer elemento que he notado es la plasticidad de estos pensadores caribeños. Muchos compartieron un itinerario similar: nacimiento en el Caribe, formación académica o actividades como promotores culturales en Europa, vuelta al Caribe, participación política e intelectual activa en sus países de origen, desarrollo académico en diversas universidades, entre otros aspectos. Pero además tienen en común la falta de segmentación de sus estudios; o sea, un poeta como Césaire o un historiador-poeta como Brathwaite pueden perfectamente escribir sobre historia del Caribe o dar cuenta de los horrores del colonialismo sin perder la reflexión literaria.

Una segunda conclusión es que, tal como sostiene Glissant, cualquier aproximación al Caribe debe ser multidisciplinar (Benavente Morales, 2008: 324). Es por ello que las ciencias sociales en general y la historia intelectual en particular deben aprender de estos pensadores caribeños, de la posibilidad de crear e inventar nuevas categorías alejadas de las modas «pos» prevalecientes en el campo académico. Así, términos como «antillanidad» o «creolidad» pueden ser fructíferos para acercarse a un objeto de estudio con menor carga de prejuicios o con la utilización de categorías analíticas que no resistirían un análisis desde dentro del Caribe. Si bien uno puede leer entre líneas –especialmente en los textos producidos a partir de la década del ochenta– cierto clima epocal vinculado a la crítica poscolonial, es de notar los modos específicos pero a la vez rigurosos que se propone en la pluma de estos autores. Como el cangrejo de uno de los primeros fotogramas del documental *Junto al golfo* (1980), de Rigoberto López, estos hombres del pensamiento crítico caribeño no se contentaron con un camino lineal. Lo hicieron, intelectualmente, de un modo diferente y a la vez hermoso. □

*Buenos Aires, diciembre de 2016*

## Referencias bibliográficas

- AIELLO, FRANCISCO (2015): «Filiaciones discordantes: Aimé Césaire leído por los escritores de la *créolité*», en Guadalupe Silva y María Fernanda Pampín, *Literaturas caribeñas: debates, reescrituras, tradiciones*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 19-46.
- BENAVENTE MORALES, CAROLINA (2008): «El lenguaje-nación y la poética del acriollamiento: una conversación entre Kamau Brathwaite y Édouard Glissant», *Literatura y Lingüística*, no. 19, pp. 311-329.
- BERNABÉ, JEAN; PATRICK CHAMOISEAU y RAPHAËL CONFIAINT (2011): *Elogio de la creolidad*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.
- BRAHWAITHE, EDWARD KAMAU (1976): «La criollización en las Antillas de lengua inglesa», *Casa de las Américas*, mayo-junio, pp. 19-32.
- CÉSAIRE, AIMÉ (1987): *Discurso sobre la negritud. Negritud, etnicidad y culturas afroamericanas*, s. e.
- \_\_\_\_\_ (2006): *Discurso sobre el colonialismo*, Akal, Madrid.
- GLISSANT, ÉDOUARD (2010): *El discurso antillano*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana.
- HINKELAMMERT, FRANZ (2007): «Pensamiento crítico y crítica de la razón mítica», *Theologica Xaveriana*, vol. 57, no. 163, julio-sept., pp. 399-412.
- MELLINO, MIGUEL (2008): *La crítica poscolonial. Descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*, Paidós, Buenos Aires.
- PONCE, ANÍBAL (1974): *Obras completas*, Editorial Cártago, Buenos Aires.
- VALDÉS GARCÍA, FÉLIX (2016a): «El Caribe insular: entre la realidad y la subversión epistémica», Seminario «Pensamiento crítico del Caribe. De Touissant Louverture a Fidel Castro», CLACSO, <<http://clacsovirtual.org/mod/resource/view.php?id=7082>> [1-10-2016].
- \_\_\_\_\_ (2016b): «Las trampas del color. La negritud como concepto del pensamiento del Sur», Seminario «Pensamiento crítico del Caribe. De Touissant Louverture a Fidel Castro», CLACSO, <<http://clacsovirtual.org/mod/resource/view.php?id=7082>> [1-10-2016].



# Medusa ante el espejo: aproximación a la demencia como tema intertextual en la narrativa femenina caribeña

A lo largo de la historia literaria, el binomio mujer/demencia ha sido tópico frecuente. Ya entrado el siglo xx comenzaron los estudios culturales, históricos y de género a abordar esta cuestión desde perspectivas interdisciplinarias, y hoy día, dadas las diversas maneras de acercamiento al tema, se ha desarrollado lo que se conoce como *mad intertextuality*. Esta intertextualidad, cuyo eje temático es la locura femenina, ha sido conceptualizada por Monika Kaup como: «the connotative conjunction of women and madness in a vast cultural space, in different disciplines, such as philosophy, psychoanalysis, psychiatry and literature, feeding each other and exceeding any single textual manifestation of that complex» (citado por Mildorf, 2007: 348). De este modo, la locura femenina en la literatura ha devenido, en oposición al enfoque que de la misma se tenía, modelo de subversión y resistencia ante los valores patriarcales.

Tradicionalmente la locura ha asumido el rostro de mujer, quizás por ser esta considerada de naturaleza nerviosa frágil y porque, a diferencia del hombre, ha sido etiquetada como víctima de su fisiología. Michel Foucault (1986), en el magistral ensayo *Historia de la locura en la época clásica*, reflexiona acerca del carácter cultural del criterio de demencia y refleja las vías excluyentes implementadas por las clases en el poder para aislar a aquellos que no clasificaban dentro de sus estándares. En la modernidad, los manicomios, que según Foucault (1986: 51-79) aparecieron en sustitución de los leprosorios, estaban abarrotados de mujeres. La indagación del

Beatriz Ma. Goenaga Conde (Cuba). Máster en Cultura Latinoamericana, Profesora Auxiliar y jefa del Departamento de Formación General en la filial de la Universidad de las Artes, Camagüey. [bmgoenagac@gmail.com](mailto:bmgoenagac@gmail.com)

ensayista francés reseña asimismo los diversos factores aceptados en esos tiempos como desencadenantes de la insania; la variopinta etiología abarcaba desde la sífilis y el alcohol, el amor excesivo o no correspondido, la insolación, los herpes, hasta la influencia de la luna sobre la conducta de las personas de fibra nerviosa delicada. Hace referencia, además, al papel fundamental atribuido a las pasiones como «una causa más constante, más obstinada y como mejor merecida de la locura» (Foucault, 1986: 49).

En la primera mitad de siglo xx, todavía era criterio de la psiquiatría considerar la histeria, la neurastenia y la anorexia como males propios femeninos. Elaine Showalter (1985), en *The Female Malady*, denuncia los tratamientos agresivos de la época –dosis de insulina hasta provocar el coma, *electroshocks* y lobotomías– practicados principalmente a las pacientes. Y es que históricamente, en el seno de la sociedad patriarcal, las relaciones de poder han inclinado la balanza en detrimento de la mujer, a quien le ha correspondido el papel del dominado, del subalterno.

Pero aun desde ese lugar en la sombra que le ha sido asignado en la sociedad, desde la intimidad del espacio reservado, la mujer ha sabido hacer uso del poder que emana de sí misma, de su sexualidad. Marcela Lagarde, en *Los cautiverios de las mujeres*, nos comenta al respecto:

Desde la especialización en un pequeño ámbito de la vida y del mundo, descubren y despliegan su fuerza. Las mujeres consagradas poseen el poder positivo emanado del espíritu, y las madresposas desarrollan el poder derivado de la maternidad, las prostitutas tienen el poder negativo que emana de su cuerpo erótico y del mal, y las locas desde el delirio y la sinrazón enfrentan con su poder desestructurante, al poder de la norma. (Lagarde, 2005: 199)

Una de esas empresas desestructurantes emprendidas por la mujer ha sido, precisamente, la escritura; no podemos olvidar aquellas que, con tal de hacerse escuchar, camuflaron su identidad bajo nombres de varón. O aquellas otras que por la osadía de expresarse con la pluma se convirtieron en «locas del ático», según Sandra Gilbert y Susan Gubar (2000). Y en el discurso literario del Caribe, las voces femeninas, ya salidas de su Kumbla,<sup>1</sup> son tan heterogéneas entre sí como las lenguas en que se expresan, su raza o ideología, suma y reflejo de la cultura caribeña. Pese a ello,

1 La expresión fue acuñada por Carol Boice Davies y Elayne Savory Fido en el texto de crítica literaria feminista *Out of the Kumbla: Caribbean Women and Literature*, con el significado de:

movement from confinement to visibility, articulation, process. As process, it allows for a multiplicity of moves, exteriorized, no longer contained and protected or dominated “Out of the Kumbla” is as well a sign for departure from constricting and restricting spaces. It furthers signifies the taking of control and above all locating ourselves at a different vantage point from which to view the landscape. (Boice y Savory, 1990: 19)

comparten un condicionamiento común, en palabras de la cubana Mirta Yáñez y desde una perspectiva nacional que muy bien puede ser extendida a la región: el de «enfrentarse a la tarea de conformar un discurso obligado a romper con la mirada del otro, ya sea el hombre, el blanco, el exógeno, el cuerdo, un lenguaje obligado a inventarse a sí mismo» (citado por Hernández Hornilla, 2015).

En el Caribe encontramos una singular recurrencia de personajes de alucinadas y, sobre todo, reaparecen con obsesiva recurrencia en los últimos sesenta años (Baker Josephs, 2013). Por lo que la locura, como bien apunta Ileana Rodríguez (1994: 111), es *topos* histórico de la literatura regional. Y veremos que la intertextualidad sobre este tema tiene en sí misma marcadas connotaciones de carácter ontológico, de reafirmación identitaria; pues en el proceso de autoinvención se inscribe un sector importante de escritoras caribeñas que aborda la reescritura de textos literarios o históricos, el replanteo de mitos acuñados en el imaginario colectivo. Esta *praxis* bien puede enmarcarse dentro del intenso y complejo proceso de denuncia y reafirmación identitaria, el *writing back* al que aluden los estudios poscoloniales; pudiera entenderse además como una acción encaminada a contrarrestar el acallamiento o *voicelessness*, mal que ha aquejado a todas las escritoras, pero en el caso de las caribeñas se intensifica al estar atrapadas en la doble prisión del género y de la condición periférica.

Tres ejemplos cabales de escritoras que en algunas de sus novelas revisan textos precedentes en la historia literaria con las intenciones antes comentadas lo son Jean Rhys (Dominica, 1890-1979), Maryse Condé (Guadalupe, 1937) y Margarita Mateo Palmer (Cuba, 1950). En este ensayo veremos cómo, en las novelas *Wide Sargasso Sea*, *Migration des coeurs* y *Desde los blancos manicomios*,<sup>2</sup> la fragilidad de los opuestos razón/sinrazón constituye un eje temático central pues los personajes femeninos de las tres novelas, bajo licencia de sus creadoras, pertenecen al reino de la locura. La finalidad de esa intención contestataria se basa en presentar la realidad desde la óptica del otro: el otro lado de la Historia. A través de la construcción de los personajes Antoinette, Cathy y Gelsomina, tres alucinadas atadas al *fatum* de lo ya escrito, se establece una correspondencia entre demencia y literatura, como si la insania implicara examinar la realidad desde una visión alternativa, emitir un mensaje cuestionador de la percepción de lo que se considera como cuerdo o socialmente correcto.

La singularidad de estas tres obras radica, a la vez, en la intensidad de las relaciones intertextuales, las cuales se visualizan a través de un juego especular donde la escritura se construye como secuencia de imágenes reflejadas en dos planos fundamentales: uno sustentado en una relación hipertextual con un texto literario

2 Los dos primeros textos son conocidos en su traducción al español como *El vasto mar de los sargazos* y *Barlovento*. Para este artículo trabajo con la traducción de *Migration...* realizada por Richard Philcox, la cual se publicó bajo el título *Windward Heights*.

precedente y otro donde, a través de las analogías y paralelismos entre dichas novelas, se descubre un experimento narrativo pleno de irradiaciones identitarias caribeñas. Este discurso identitario se nos presenta no solo a través de la revisión personal de un tema tan universal en las letras como el de la locura, en este caso femenina, sino también por medio del acierto y sensibilidad con que se abordan aristas esenciales de la identidad caribeña tales como la Historia, la hibridez, la insularidad, las lenguas, los viajes, la música, los mitos y el componente neobarroco de nuestra cultura.

La lectura comparada de estas novelas nos lleva a preguntarnos de inicio sobre las motivaciones que movieron a estas tres escritoras tan dispares a reescribir textos literarios precedentes: ¿ansiedad de la influencia o atracción por el modelo? ¿Ambos motivos a la vez? Me parecen banales tales argumentos. Prefiero creer que detrás de tan osado proyecto de intertextualidad convergen dos móviles de mayor envergadura: el deseo vehemente de validar una escritura arraigada a un contexto cultural tantas veces marginado y una voluntad autoral de autorreconocimiento en la ficción, toda vez que son perceptibles elementos autobiográficos de sus creadoras en el relato novelesco de estos tres textos.

Para Jean Rhys, la chispa desencadenante lo constituyó la palabra negada a Bertha Mason, la loca antillana encerrada en el frío ático de la campiña inglesa en *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë. De cierta manera Rhys fue también una caribeña incomprendida y discriminada en una metrópoli en la que sufrió frío desarraigo. Los motivos de Maryse Condé, según confiesa a Elizabeth Nunez Harrel (2000), surgen de experiencias personales que dejaron en ella huella profunda. El hecho de haber perdido a su madre en la infancia la indujo a buscar alguna forma de restablecer contacto con ella, incluso en la naturaleza. Por ello al leer *Cumbres borrascosas* sintió que la novela había sido escrita para su situación y encontró mayor identificación con Heathcliff, en su obsesivo intento de reencontrar a Cathy más allá de la muerte. Por último, al tratar de penetrar en las motivaciones de Margarita Mateo Palmer para reescribir el personaje de Gelsomina, encontraremos, entre otras posibles razones, la relación espiritual con una dulce payasita a la que dedicó el bardo Raúl Hernández Novás los bellos *Sonetos a Gelsomina*, inspirados a su vez en el célebre personaje de la película *La strada*, de Federico Fellini.

El relato en estas novelas abarca momentos trascendentales de la historia del Caribe en diferentes espacios y tiempos: Jamaica a partir de la década del treinta del siglo XIX, Guadalupe de fines del XVIII y principios del XIX, y Cuba en los años noventa del siglo XX. Los respectivos momentos históricos son recreados para contextualizar los conflictos profundos que sacuden a los personajes protagónicos: Antoinette, Cathy y Gelsomina. Ellas, como una sola mujer, se ven asediadas por prejuicios raciales, genéricos y de clase.

En *Wide Sargasso Sea*, a partir de la reescritura de la alienada Bertha Mason se hacen evidentes los prejuicios con que fue construido este personaje en *Jane Eyre*.

Pero, como se verá, Charlotte Brontë refleja estar a tono con los conceptos generales de la psiquiatría de su época, si bien desde los criterios más estrechos. Para poder comprender la visión de la locura dada por la escritora inglesa, podemos partir de sus palabras:

The character is shocking, but I know that it is but too natural. There is a phase of insanity which may be called moral madness, in which all that is good or even human seems to disappear from the mind, and a fiend-nature replaces it. [...]

Mrs. Rochester, indeed, lived a sinful life before she was insane, but sin is itself a species of insanity. (citado por Solá Perera, 2005: 290-291)

Como si fuera poco, durante la época victoriana se tenía la creencia de que los climas templados ejercían una influencia nociva en la salud, sobre todo de la mujer, y que esto podía desencadenar un tipo de demencia conocida como *folie antillaise*. No fueron pocas las jóvenes desposadas antillanas, aplastadas bajo el peso de sus dotes, tildadas de locas y desaparecidas misteriosamente en las metrópolis. Así es que en Bertha no se economizaron razones para convertirla en uno de los cuadros más floridos de demencia que haya existido en la literatura; todo ello acompañado de una atmósfera gótica. No es de asombrar, entonces, el rechazo que todavía hoy suscita el personaje.

No pasaron inadvertidos para Rhys, por haberlos padecido muy de cerca, los prejuicios sociales enmascarados en el texto de Charlotte Brontë. Por ello, en carta a su editora y amiga, Diana Athill, expresaría:

Of course Charlotte Bronte makes her own world, of course she convinces you, and makes the poor Creole lunatic all the more dreadful. I remember being quite shocked, and when I re-read it rather annoyed. "That's only one side—the English side" sort of thing.

(I think too that Charlotte had a "thing" about the West Indies being rather sinister places—because in another of her books "Villette" she drowns the hero. Professor Somebody, on the voyage to Guadaloupe, another very alien place—according to her.) (Wyndham y Melly, 1984: 296)<sup>3</sup>

El primer paso hacia la rehabilitación del personaje conllevó demostrar, con la aparente demencia de Antoinette y desde lo más profundo de las propias vivencias de Rhys, lo que algunos teóricos contemporáneos, como Foucault, ya habían

3 Se respeta la puntuación de la escritora.

postulado: la locura no es un fenómeno únicamente individual, sino social y cultural. Ese punto constituye la piedra angular para comprender las distancias entre los personajes de ambas novelas: la Bertha Mason de Charlotte Brontë es el resultado del pensamiento parcializado de su creadora y su época; mientras que Antoinette Cosway-Mason, la de Rhys, nace de la angustia y el desarraigo.

Del patrimonio cultural caribeño Rhys extrajo el mito que justifica el desvarío de Antoinette: la zombificación. Durante los largos años de la esclavitud en las Antillas, el concepto se tornó metáfora para designar el estado de sometimiento del esclavo al dueño. El trato humillante que recibe Antoinette de su esposo y el abuso de poder sobre ella surten en el personaje similar efecto. Reducida Antoinette a una condición infame de sometimiento, a pesar de ello no pierde su espíritu; conscientemente sabe a lo que la conducen, su voz lo expresa de manera clara en las siguientes palabras: «Bertha is not my name. You are trying to make me into someone else, calling me by another name. I know, that's obeah too» (Rhys, 1982: 147). Ese maleficio que se revirtió contra ella y la había zombificado, esclavizándola servilmente a un amo, desaparece con la acción redentora del fuego en la casa patriarcal.

Pero no es Antoinette una lunática incendiaria como se nos presenta en *Jane Eyre* a través del personaje de Bertha. Para Rhys, la heroína de *Wide Sargasso Sea* es una víctima de la incomprensión, de la incomunicación social o, en todo caso, una paciente consciente de sus síntomas de inadaptación cultural. Antoinette representa el compendio de vivencias de mujeres reales o ficcionales que, como ella han pagado muy caro el pecado del origen, el precio de la diferencia. Así, sin titubeos, podemos afirmar que Rhys desmonta a voluntad la tradicional paridad mujer/locura para añadir otras variables de trascendental incidencia, como cultura y sociedad.

En *Migration des coeurs*, Maryse Condé, mediante un despliegue de sus grandes dotes como narradora, pulsa de nuevo las cuerdas de situaciones inherentes a la formación identitaria y al despertar cultural de la región: desplazamiento y viajes, racismo y marginalidad, migración y diáspora, corrupción política y degradación social, transculturación y criollización. A pesar de la trasgresión simbólica que implica el personaje de Catherine Earnshaw en *Cumbres borrascosas*, este queda atrapado en el conflicto de conciliar su libertad y su sexualidad. La genial Emily Brontë, capaz de adelantarse a su tiempo al construir un personaje tan fuera de los arquetipos de lo femenino para la época victoriana, nos muestra una visión estrecha de las causas de la locura del personaje de Cathy, pues no va más allá de concebirla como consecuencia de un amor pecaminoso o del desequilibrio nervioso ante una pasión violenta. Este y otros conflictos son transferidos del hipotexto al hipertexto; por ejemplo, el espíritu libre de la heroína en armonía con el entorno natural; el temperamento sensual, desafiante de la época; la temprana orfandad y el rechazo familiar. La locura es consecuencia de la lucha desgarradora por encontrar una identidad o del acallamiento de una pasión voluptuosa y la muerte: Eros, una vez más, sucumbiendo ante Tánatos.

Así pues, el destino de Catherine Gagneur, la protagonista de *Migration des coeurs*, pertenece también al reino de la locura y la muerte. Pese a ello, las distancias entre los dos personajes –Earnshaw y Gagneur– se van haciendo visibles en la medida en que se abren paso los rasgos inherentes a su identidad: mujer mestiza, criolla, caribeña. Condé no intenta conscientemente construir una versión calibesca de su heroína, pues confiesa en la citada entrevista a Nunes (2000) su intención de demostrar los rasgos comunes entre estas mujeres más allá de su nacionalidad o cultura. Sin embargo, los contrastes entre estos personajes son evidentes y están marcados sobre todo por los sentidos añadidos al espacio literario donde se desenvuelven. El conflicto racial en un país colonial se torna barrera insalvable para la protagonista de *Migration des coeurs*: «It's as if there were two Cathys inside me and there always have been, ever since I was little. One Cathy who's come straight away from Africa, vices and all. The other Cathy who is the very image of her white ancestors, pure, dutiful, fond of order and moderation. But this second Cathy is seldom heard, and the first always gets the upper hand» (Condé, 1998: 40).

La sangre mestiza del personaje, marcada en su piel canela, es símbolo de un campo de batalla donde el blanco significa la pureza, lo socialmente aceptado; mientras que el negro representa las fuerzas salvajes y malignas, expresadas sobre todo en el personaje de Razyé. De allí que intente acallar las tendencias «malignas» de su corazón al negar el amor que siente por su compañero de infancia, Razyé, negro y de la más baja clase social. Para blanquear su estatus, su descendencia, acepta entonces casarse con un blanco *beké* y entrar así en la cúspide de la sociedad guadalupeña de la época. *Migration des coeurs* nos sitúa a África en el centro del discurso de otredad impuesto por el europeo y heredado por el criollo. En el personaje de Cathy también se representa simbólicamente la paradoja del desarraigo: locura antillana, sí, pero sin la connotación discriminatoria eurocéntrica y adaptada a la realidad de nuestro contexto caribeño. Tanto Antoinette como Cathy, dos hijas del Caribe, personifican un discurso bipolar, la lucha de opuestos que, como atinadamente afirma Mireya Fernández Merino (2005: 32), expresan la tensión entre ejes vitales en la construcción identitaria del caribeño: progenitor/descendiente, espacio de origen/nuevo espacio, espacio interior/espacio exterior, pureza/impureza, superior/inferior, propio/extranjero, aceptación/rechazo, identidad/hibridez, locura/cordura, civilización/barbarie.

En *Desde los blancos manicomios*, ópera prima de la ensayista y académica cubana Margarita Mateo Palmer, la locura de Gelsomina se nos refleja como la experiencia de alguien que ha perdido los ejes para relacionarse con su entorno, con su familia y con la realidad toda. Gelsomina se ha sumergido en un estado de visionaria poesía hacia los tortuosos caminos del subconsciente, donde la aleatoriedad de las asociaciones simbólicas hace confluír reminiscencias míticas que van desde la Antigüedad clásica hasta las prácticas sincréticas cubanas, fragmentos inconexos de innumerables lecturas, muchas de ellas de autores caribeños en remembranza y

meditación de las islas. Como en un elaborado collage se combinan en el texto el recuerdo de amigos o escenas familiares y la omnipresencia de El Suicida –alusión clara a Hernández Novás– que, como ancestro anclado en lo numinoso, vela todo el tiempo sobre Gelsomina; todo en un fluir donde el personaje se debate entre estos recuerdos y su experiencia de inmersión a lo profundo de la psiquis en busca de las coordenadas orientadoras para su regreso al mundo de los cuerdos.

María Mercedes Pilar de la Concepción, autodenominada Gelsomina, La 23, se construye, como bien expresa Luis Álvarez Álvarez al reseñar el libro, a través de un extraordinario juego de espejos. Según el ensayista, los apelativos que le son atribuidos constituyen otras «tantas máscaras de diversa sinceridad y desnudez» (Álvarez Álvarez, 2008: s. p). El personaje expresa la fragmentación ineludible de su psiquis, que sucumbe ante la realidad habanera de los años noventa del pasado siglo, donde, en su papel de intelectual y madre soltera, se debate por sobrevivir en una sociedad sacudida por contrastes socioeconómicos, raciales y genéricos.

Extenuada por el duro oficio de vivir y por no encontrar en las noches descanso a causa de los «delirios prolongados en las insomnes madrugadas» (Mateo Palmer, 2008: 8), Gelsomina escapa simbólicamente de su cuerpo descentrado y se aventura en el caos de lo ignoto. Su espacio se confunde, lo ajeno o propio se desvanece, la ciudad amada le es extraña. Desorientada, con la débil conciencia remanente, arrastrando su cuerpo exánime y, en esfuerzo sobrehumano, busca la ayuda necesaria para intentar una vez más «ver con ojos dulces la miseria a su alrededor» (Mateo Palmer, 2008: 8). Ya en las primeras páginas, recibe la sabia advertencia de la trinidad benefactora, encarnada en sarnosos perros, sobre el peligro de tener su imagen por siempre «confundida hasta el infinito en lejanos espejos» (Mateo Palmer, 2008: 9).

La metáfora de la imagen diversa, una y múltiple a la vez, es transpuesta y desarrollada *in extenso* por Mateo Palmer a lo largo de su novela y es clave para apreciar el drama de la crisis de identidad de la protagonista. Atendiendo a la secuencia de paralelos y a las referencias intertextuales, se llega a componer las cadenas de rostros en los que se desdobra y transmuta el personaje, como paralelismos existenciales o representaciones contestatarias de la femineidad: Gelsomina, con su cabello de Medusa, es una loca, una bruja, una madre soltera, el pilar económico de una familia y, sobre todo, un espíritu libre.

La estancia de Gelsomina en el manicomio se nos presenta como un descenso órfico a los infiernos, con los clásicos canes y el viejo Caronte ante el pórtico abisal; es allí donde se pretende que ella alcance su Anábasis, su regreso al mundo de la razón. Pero esta locura visionaria es también un aislamiento, un vivir con la isla como destino permanente, a la deriva en el océano incontrolable de la realidad externa, con sus leyes y con normas que no se comprenden; una enajenación que es asimismo fruto de la incapacidad para adaptarse a un marco social hostil y cambiante, en el que Gelsomina es extranjera errante, con la constante nostalgia de una



plenitud, cultural y espiritual, que no se realiza nunca. Es un aislamiento como el de las islas antillanas, que pudieran ser remansos o paraísos, pero que en la experiencia del isleño también se tornan lo contrario: peñascos del desarraigo y la desmemoria, vivencias permanentes del absurdo donde la emigración, la huida hacia el mundo de la civilización y la cordura occidental es la solución modélica. Pero, como ya sabían los griegos, no se puede escapar del destino, porque este va con uno todo el tiempo, como el cuerpo: «la isla es un arrastre que te persigue por donde quiera que vayas, un *endless nightmare*» (Mateo Palmer, 2008: 144).

Finalmente, después de esta temporada en las tinieblas, Gelsomina descubre que solo reconciliando sus dos mitades, la racional y la poética, la luz y la oscuridad, podría aclararse el camino de retorno. Únicamente de esa forma el tenebroso abismo de la desintegración psíquica se podría conjurar, pues una mitad no se salva sin la otra. Y así la vida, el mundo cotidiano, perdería su aura de pesadilla alucinante o sueño incomprensible. Entonces, también la isla errante de su conciencia inicia su avistamiento de tierra firme, de regreso desde lo profundo de sí misma, desde la profundidad de esos blancos manicomios en que se había sumergido hacia la claridad serena de la razón, en la aceptación de su integración al gran archipiélago que son los otros seres y el mundo.

La escritura se nos refleja en este texto como meditación y también como cuestionamiento; en relación intertextual con su propia obra ensayística, la escritora se plantea angustiosas interrogantes sobre los modos de representación del sujeto femenino: «¿Podría, efectivamente, establecerse una relación directa entre el sufrimiento y la vocación de bruja? ¿Podría conducir el dolor y la angustia sostenidas, no ya a los altos manicomios, sino al inefable vuelo sobre la escoba? ¿Existiría una relación entre la mujer y la locura? ¿Entre lo femenino y el camino diabólico?» (Mateo Palmer, 2008: 121).

Como ya hemos visto, no es pionera la cubana en cuestionarse los límites de lo estipulado como «normal» en el comportamiento femenino. En diálogo estrecho con Rhys y Condé –entre muchas otras–, ella también trastoca los significados tradicionales otorgados a la locura al cuestionar lo «normal o lúcido» como aceptación total, de antemano, de las normas establecidas por los círculos de poder en la sociedad. En consonancia con sus predecesoras, le otorga a la locura una connotación liberadora, en tanto significa una ruptura con las distinciones socialmente establecidas entre lo real e irreal, entre el yo y los otros. Así en *Desde los blancos manicomios* la magia del espejo, léase la intertextualidad, nos refleja en la escritura el rostro de la Gelsomina cubana, replicado en muchos otros, como el de Bertha o el de Kathy. Reminiscencias y fragmentos imprecisos de Ofelias, Juanas, incontables nexos a locas visionarias de la historia y los libros, todas rebeldes y endemoniadas, pero siempre desafiantes del *statu quo* y, por eso, incomprensidas y rechazadas.

La experiencia demencial de estas tres heroínas –Bertha, Cathy y Gelsomina– revela un denominador común en la desolación y el aislamiento en que se ven inmersas. Y la problemática de sus situaciones, sus relaciones con el entorno caribeño

traspasando el tiempo y el espacio, patentizan la compleja urdimbre de valores en pugna que caracterizan la vida, en particular de la mujer, en el Caribe. Por otra parte, sus autoras, al asumir y revertir los modelos canónicos de las protagonistas de las novelas precedentes, implementando andamiajes intertextuales de altísimo nivel, manifiestan la angustia y el sentir del ser caribeño en las islas, entendiendo estas últimas en su doble condición de islas terrenales e islas existenciales, en un contexto geográfico y humano en gran medida aún inexplorado e incomprendido, donde las contradicciones y las antípodas de todas partes van de la mano. □

### Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, LUIS (2008): «Desde los blancos manicomios», *Cuba Literaria*, <<http://www.cubaliteraria.com/articuloc.php?idarticulo=9247&idcolumna=32>> [11-2011].
- BAKER JOSEPH, KELLY (2013): *Disturbers of the Peace: Representations of Madness in Anglophone Caribbean Literature*, University of Virginia Press, Charlottesville.
- BOICE, DAVIS y SAVORY ELAYNE (1990): *Out of the Kumbia: Caribbean Women and Literature*, Africa World Press Trenton, New Jersey.
- CONDÉ, MARYSE (1998): *Windward Heights*, Soho Press, New York.
- FERNÁNDEZ MERINO, MIREYA (2004): *Escrituras híbridas. Juego intertextual y ficción en García Márquez y Jean Rhys*, Comisión de Estudios de Posgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- FOUCAULT, MICHEL (1986): *Historia de la locura en la época clásica*, Fondo de Cultura Económica, México D. F.
- GILBERT, SANDRA y SUSAN GUBAR (2000): *The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination* (2<sup>nd</sup> Edition), Yale University Press, New Haven / London.
- HERNÁNDEZ HORMILLA, HELEN (2015): «Mirta Yánez. Feminista de actitud y pensamiento», *La Jiribilla*, no. 754, 14-20 de noviembre, <<http://epoca2.lajiribilla.cu/>> [14-10-2017].
- LAGARDE, MARCELA (2003): *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM, México D. F.
- MATEO PALMER, MARGARITA (2008): *Desde los blancos manicomios*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- MILDORF, JARMILA (2007): «Mad intertextuality», en Margarete Rubik y Mettinger-Schartmann (eds.), *A Breath of Fresh Air. Intertextual and Intermedial Reworkings of Jane Eyre*, Editions Rodopi, New York, pp. 347-362.
- NUNEZ HARREL, ELIZABETH (2000): «Maryse Condé, una gran señora de la literatura caribeña», *The UNESCO Courier*, vol. 53, no. 11, <[http://www.unesco.org/courier/2000\\_11/sp/dires.htm#e1](http://www.unesco.org/courier/2000_11/sp/dires.htm#e1)> [8-12-2013].

- SOLÁ PERERA, DAFNE (2005): «En busca de un discurso identitario y canónico: la reescritura de Rhys y Coetzee en *Wide Sargasso Sea* y *Foe*», tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.
- RHYS, JEAN (1982): *Wide Sargasso Sea*, Norton & Co., New York.
- RODRÍGUEZ, ILEANA (1994): *House, Garden, Nation. Space, Gender and Ethnicity in Postcolonial Latin American Literature by Women*, Duke University Press, London.
- SHOWALTER, ELAINE (1985): *The Female Malady (Women Madness and English Culture, 1830-1980)*, Pantheon Books, New York.
- WYNDHAM, FRANCIS y DIANA MELLY (eds.): *The Letters of Jean Rhys*, Viking, New York.

# Space, Place and the Art of Self-Authoring and Creative Revisionism in Selected Afro-Cuban and Afro-Mexican Poetry

*The Caribbean, in particular, has emerged as a key site from and through which to theorize the relationship between identity and place.*

SARAH PHILLIPS CASTEEL, *Landscape and Belonging in Contemporary Writing of the Americas* (2007)

*las luciérnagas iluminan las islas  
(glowworms light up the islands).*

JESÚS COS CAUSSE, *Las islas y las luciérnagas* (1981)

The Caribbean is known for its many outstanding poets, although perhaps some Anglophone Caribbean ones, such as the highly celebrated Nobel Laureate Derek Walcott, as well as Edward Brathwaite and Lorna Goodison, are more well-known than many of their Francophone and Hispanic counterparts. Some of these poets are recognised for their insistent focus on Caribbean contexts and issues, and their attempt to privilege a particular discourse about the multi-faceted and complex experiences, past and present, of the Caribbean.

This essay will give attention to the poetry of selected Afro-Hispanic poets, to highlight the ways in which many of them, like their Anglophone counterparts, give centrality to place and space as being integral to the process of becoming, self-definition and creative revisionism.

The first part of this essay gives attention to the work of the Afro-Cuban poet Jesús Cos Causse, to underline how he exhibits an understanding of the intricate ways in which his island is linked to other Caribbean islands, particularly in relation to history and the connections to a broader global

Paulette A. Ramsay (Jamaica). PhD Professor of Afro-Hispanic Literatures and Cultures, University of the West Indies, Mona Campus. She has published both poetry and prose. Her book *Afro-Mexican Constructions of Diaspora, Gender, Identity and Nation* provides sharp analyses of Afro-Mexican communities on the Pacific coast of Mexico. [paulette.ramsay@uwimona.edu](mailto:paulette.ramsay@uwimona.edu)

African diaspora. His poetry, moreover, celebrates the natural environment/landscape of the Cuban island and the Caribbean Sea for their enchanting beauty and for the possibilities they offer to Caribbean people in answering questions about who they are.

The discussions will be located within broad post-colonial theories, especially as they relate to ideas of subjectivity and place as advanced by Ashcroft *et al.* (2005) who claim: “a major feature of post-colonial literatures is the concern with either developing or recovering an appropriate identifying relationship between self and place because it is precisely within the parameters of place and its separateness that the process of subjectivity can be conducted” (346).

Jesús Cos Causse is an Afro-Cuban of Haitian descent, from Santiago de Cuba, part of an area to which many Caribbean people migrated in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century. He served his country as a diplomat in Jamaica and also worked as a journalist, as well as a writer of essays and poetry, which won many important literary awards in Cuba. Cos Causse’s focus on island spaces/places and realities creates a heightened awareness of the flora, fauna, the undeniable presence of the Caribbean Sea and his fascination with the journey of his ancestors from Africa to Haiti and from Haiti to Cuba.

### **The Island and its Sea**

Cos Causse’s lyrical language derives its very essence from the intrinsic beauty, value, diversity and uniqueness of island flora and fauna, distinctive environmental features, landforms and the Caribbean Sea. His work is imbued with diction involving specific and general terms related to Caribbean spaces and places, figurative expressions, comparisons and contrasts, all drawn from and designed to create a distinctive picture of island life, history and culture that are all uniquely Cuban and Caribbean.

In numerous poems, Cos Causse’s poetic voice invokes the word *isla* (island)—*esta isla* (this island), *esta misma isla*—as if to underline the island status of his country. Similarly, *el mar* (the sea) is repeatedly infused in poems to create an image of the sea as a powerful and constant presence, which is often visible from different angles on the islands. Indeed, his poetry seems to take its magical language from the sea: in the poem “De las aguas azules y las cenizas” (“From Blue Waters and Grey Ashes”) the phrase “blue waters” is repeated eight times to unveil a particular consciousness of the Caribbean Sea and its centrality to life on Caribbean islands, the linking of the archipelago and its awe-inspiring shades of blue, the colour of stability, depth and calmness. Blue also connotes open spaces, freedom and inspiration, which seem to be qualities the poet brings to focus with his emphasis on “blue waters.” A hint of the general placidity of the Caribbean Sea and its reliable presence is created. The very first line projects this thought: “las aguas del Caribe son aguas sagradas” (“Caribbean waters are sacred waters”), forcefully foregrounding the

poetic persona's deep admiration of and reverence for the sea, specifically the Caribbean Sea, which seems unavoidable in Caribbean spaces.

Besides suggesting that the expansive Caribbean Sea is a reminder of how his own island exists on its own, but is also linked to a larger chain of islands, Cos Causse uses his poetry to traverse the islands to underscore their historical, cultural and geographical links, seemingly in the effort to establish a common regional Caribbean identity, but also his own personal and individual identity. For instance, through various poems, Cos Causse reminds us of the unique Caribbeanness of the achievements of cultural and political icons such as Aimé Césaire, Palés Matos, Frank Collymore, Nicolás Guillén, Toussaint L'Ouverture, Marcus Garvey and Jacques Roumain to suggest that the experiences of the Caribbean islands have produced individuals whose marks on the world are directly related to their island history, cultures and geography. A sense of the separateness, but connectedness, of Caribbean islands is strongly conveyed in the summative verse of the poem "Leyenda del arcoiris" ("Legend of the Rainbow"), which metaphorizes Caribbean island identities and their interconnectedness through the colours of the rainbow:

*Pero lo que sí es cierto es que existe un sólo arcoiris en el Caribe y en mi recuerdo  
—y que vamos unidos a conquistar esos colores*

*But what is certain is that there is only one rainbow in the Caribbean and in my  
memory—and that we are united to conquer those colours*

(Cos Causse, 1981: 37)

Indeed, the islands are different, but are connected in many ways. They share one rainbow, and each one, perhaps, is best represented by a different colour of the spectrum, but they are one and become one, as though they are without borders. The colours symbolize all that the islands produce, like their cultures and poetry, the challenges and triumphs of Caribbean people and the many contexts, which are simultaneously distinct, but similar.

### **The Sounds of the Earth**

"La tierra canta y tiene un rostro" ("The Earth Sings and Has a Face") is a strikingly poignant poem, whose title captures the poet's conceptualization of his island as a living being who produces sounds which merge into one melodious song. This island has a face which the persona is able to study to tell its story. The analysis of the face establishes its recall of history. Here, the earth or Caribbean spaces, represented by land, sea and sky, speaks audibly and in more resonant volumes than any scribe, depicting the face and voice of history in a dedicatory account, while the poet's observation of the oceanic expanse causes him to reflect on the history of his African ancestors. Distance and the immediate past are captured through the musicality of

the sea, while the earth conveys its messages on the history of African slavery in the Caribbean as a story that is eternal and unforgettable:

*Victoria a pesar del tiempo y los poetas y los trovadores  
el mar tiene esa nostalgia similar al amor y a la muerte.  
Por el mar llegaron desde África nuestros hermanos*

*Victorious, despite time and the poets and troubadours  
the sea has that nostalgia similar to love and death.  
On the sea arrived from Africa our brothers (Cos Causse, 1981: 66)*

It seems that nature has recorded events only to replay them at varying intervals throughout the course of time. The historical *zeitgeist* of African slavery is symbolized by the omnipresent sea-chronicler. The skillful use of language creates nuances of sentimental overtones and the aura from the sea is one of melancholy, as it evokes the visual, auditory and olfactory senses in conjuring up images of the horrible Middle Passage. In moving beyond the superficial veneer to the depths of the sea, the poetic persona re-enacts the journey through the Atlantic Ocean to the Caribbean.

The intriguing phrase “the sea carries that nostalgia” underscores the personal pervasion from one agent or entity to another, while conveying the human embodiment of the sea. The personification transcends the inherent life of the sea to the embedded dead in the sea whose voices cry so strongly and unceasingly from its depths that they penetrate the soul. The juxtaposition of two powerful and arresting forces—love and death—by the simile “that nostalgia similar to life and death” reinforces the full effect of the nostalgic ambience evoked by the sea and shows the connection between nature and history.

The setting of the Caribbean Sea *en route* to Cuba is depicted as the site of tragedy. Cos Causse’s appreciation of nature—the seascape and ecosystem—comes from a personal historical bond—the love story of his grandmother. Because of this umbilical attachment, the poet is more in touch with his natural surroundings. He uses this love tragedy to solidify the ambience of “nostalgia” evoked by the sea, as presented at the beginning. The sea carries the history of love, a love lost, in a tune of sadness and vulnerability. The title “The Earth Sings and Has a Face” becomes symbolic in the timeless music of the past being connected to actual people and events in the persona’s life. The poetic voice moves from recounting the distant history to a more intimate familiar, immediate history involving his grandmother:

*Conozco la leyenda de aquel músico haitiano, enamorado de abuela  
Que venía a buscarla y el barco se hundió entre las aguas del Caribe y abuela  
melancólica*

*recordaba cuando escuchaba una guitarra*

*I know the legend of the Haitian musician, in love with grandmother  
Who came to look for her and the boat sunken between the waters of the Carib-  
bean and grandmother sad remembered when  
she listened to a guitar (Cos Causse, 1981: 66)*

### **Rejecting the Landscape of Empire**

Cos Causse also presents himself as a serious Caribbean island poet in his treatment of the Cuban landscape, in a manner that goes beyond drawing from the related language, unique vocabulary and scenery, to signalling the rejection of the “landscape of empire” that has also been evident in the works of notable Caribbean writers such as Derek Walcott, Jamaica Kincaid and Wilson Harris. In this commitment to the privileging of the Cuban/Caribbean landscape, Cos Causse departs from former “pastoral modes of addressing landscape” to focus on his own natural environment and “pursue less European modes of landscape representation” (Phillips Casteel, 2007: 13). He may thus be regarded as projecting his natural island landscape or space as a “site of diasporic emplacement” (Phillips Casteel, 2007: 16). In consonance with Édouard Glissant’s position that the engagement with the island landscape by Caribbean writers must simultaneously be a process of becoming and self-definition, Cos Causse explores the history of his island, that is also bound up with the land. In this way, he gives credence to DeLoughrey’s (2005) assertion that Caribbean “landscape is its own monument: its meaning can only be traced on the underside. It is all history” (11).

From poem to poem, the poetic persona seems to be in no hurry to escape this mesmerizing island landscape on which the history of Cuba, and in particular Afro-Cuban history, seems to be inscribed. The poem “Leyenda del esclavo” (“Legend of the Slave”) explores the history of slavery and its inhumanity is reflected through nature which was present to witness the events as they unfolded. Indeed, many horrors occurred on plantations, in the fields, with the trees and birds and other aspects of nature being the only eyes that observed them. Many events were often not witnessed by human eyes, but tropical island night creatures like fireflies and glow worms that illuminated the truth, penetrating the darkness of slavery:

*Los cocuyos, las tojosas, los murciélagos y las luciérnagas  
son los ojos de los esclavos que murieron ahorcados  
y huyendo del látigo,  
y dónde esté una palma muy alta y un volcán y estalle: ahí murió un esclavo.  
Los cañaverales son testigos: por las raíces atraviesa su sangre, la miel fue un  
sueño y el tallo que termina en una corona de espina  
fue su último golpe al enemigo, sus dientes amenazantes, sus uñas futuras.*



*Fireflies, wild pigeons, bats and glowworms,  
are the eyes of the slaves who died, hanging  
running away from the whip,  
and wherever there is a very tall palm tree and a volcano which erupts: there  
died a slave.*

*The sugarcane plantations are witnesses: his blood runs across its roots, honey  
was his dream and the stalk that ends in a crown of thorns  
was his final blow to the enemy, his menacing teeth, his future nails.*

(Cos Causse, 1981: 38)

Scenes of brutality against slaves are recreated in the poem to show how the land still carries the evidence through the blood that was spilled and the palm tree which represents the height from which the hanging of slaves took place. The tumultuous nature of the violence that was unleashed on the slaves is metaphorically presented through the explosive eruption of the volcano and the image of the flow of hot lava which further intimates the scenes of torture, the burning of flesh and the concurrent destruction of human beings and nature.

Sugarcane, that eternal symbol of the plantation system, and its unbridled exploitation of the islands or Caribbean lands, is now reversioned as a potential weapon and a metaphor of resistance or oppression—"the stalk that ends in a crown of thorns." This island feature is now used to reject European/capitalist approaches to Caribbean islands. The blood-stained roots of the sugarcane permanently bear the rejection and cruelty that colonization and slavery unleashed on people and the land in Caribbean islands. These blood stains reveal the lament and pain, but simultaneously highlight the ongoing presence of the land which carries the history of Afro-Cubans through some of the sounds that are replayed through movements on the land. Among these are echoes of sounds that are reminiscent of calls for rebellion by different slaves that were carried across the Caribbean Sea, from island to island:

*Los navegantes han escuchado, de noche, entre las islas y las aguas que llaman  
a los esclavos por sus nombres y la voz de Cuffy, que responde desde Guyana y  
la voz de Nanny que responde desde Jamaica y ruidos de cadenas destruidas de  
pronto y de campanas coléricas. Porque volverán en otros hombres que abrirán  
de par en par las puertas de África y el Caribe.*

*At night, between the islands and the seas, sailors have heard slaves being  
called by their names and the voice of Cuffy, who answers from Guyana, and  
the voice of Nanny, who answers from Jamaica, and suddenly the noise of bro-  
ken chains and angry bells. Because they will return in other men, who will  
open wide the doors of Africa and the Caribbean. (Cos Causse, 1981: 38)*

## Traversing the Island

The poem “La rebelión de Morant Bay” (“The Morant Bay Rebellion”) prefigures the poet’s metaphorical traversing of other Caribbean islands through the re-enactment of the historic Morant Bay rebellion, during the early colonial period, in Jamaica. Cos Causse’s creativity in recalling this event is skillfully demonstrated on the tapestry of nature. The natural space is more than cosmetic to this crucial event—there is a centralization of its aesthetic utility as a natural resource. Firstly, Cos Causse shows how critical the landscape was to the success of the Morant Bay Rebellion, and for the protection and security of the people who had previously toiled on the land. It is presented as a picturesque background to the Rebellion in the descriptions of the scenery, rich in its verdant vegetation, which offers a screen and camouflage for the black fighters, poised, in insurgent readiness and militancy. In this sense, nature and place are cast as conspirators with the fighters in the rebellion as they move to contend for and assert their freedom. Place is not treated as an isolation in history, but is important in creating a natural niche for the record and capture of a memorable event. Island space is a precursor to the birth of history, and the landscape a ready page upon which to write. Eurocentric thinking on floral beauty is overshadowed by that which is Caribbean and Cos Causse shows that elements of the landscape and natural surroundings become symbols of local and ethnic identity, and banners of spatial geographic ownership.

Patriotism is depicted in metaphoric representation of the flag in the branches they use to shield themselves. The metaphoric comparison of the flag to flowers speaks volumes and becomes a tribute which invokes Africa, a eulogy of worship and praise to the Motherland. Suggestive in the placement of Africa with the Caribbean is a fusion or enjoining of both worlds, the displaced land with the replaced land. Whereas Africa occupies the seat of origins for Africans, the Caribbean island becomes an extension, a continuity of that place, aggrandizing its glorification above colonial domination.

Indeed, Cos Causse can never be accused of writing with that “blight on the mind” of which Derek Walcott once criticized some Caribbean writers. Walcott was critical of the devaluation of island landscapes by some Caribbean writers who portrayed the landscape as a carbon copy of England. He claimed:

*this was the blight on our minds, a speckled disease.  
In the convulsive olives of Van Gogh’s Arles,  
lime trees tried to be olives they could not become,  
not less real than reproductions in a book,  
but certainly less hallowed. Reality was riven  
by these reproductions, and that blight spread  
through every noun, even the names we were given,  
the paintings we studied, the books we loved to read* (Walcott, 2001: 92).

He cannot be accused of exhibiting these idealised visions of an island space that is not his own. Instead, Cos Causse is seen to fully embrace the beauty, contrast and contradictions of Caribbean island spaces, with language which feeds from island vocabulary—the island breeze, the sounds of night insects and the mysterious sound of the seashells washed up by the Caribbean Sea. All tell a unique story which when explored, reveals the unforgettable history of the Caribbean, but also how the islands become home to people because of all that they offer. At the same time, he suggests that they cannot just be celebrated for their beauty, but that every sound and every sight compels a deeper contemplation of engagement with the history of these Caribbean islands and inevitably reveals an undeniable Caribbean identity and sensibility.

### **Afro-Mexican Lyric Poetry**

The second part of this essay focuses on the writings of two Afro-Mexican lyric poets. I include Afro-Mexico in my study of Caribbean poets because of the strong historical and cultural connections between the Caribbean and Mexico. Moreover, Mexican lyric poetry can be located within broad Caribbean aesthetics because of the commonality in themes/issues and many of the artistic/creative features employed by the poets.

The last two decades have witnessed some small changes in the assessment of Afro-Mexicans and their perception of themselves as people of an Afro-derived heritage, following decades of neglect and unrecognition by successive Mexican governments. This new-found attempt toward self-authoring is due mainly to the research that has been conducted by scholars whose interactions with Afro-Mexican communities have helped to raise awareness of issues of ethnicity and identity among some African-derived persons in Mexico.

### **Lyric Poetry**

Although the larger body of literary production in Mexico comprises mainly oral poetry—*décimas* and *coplas*—, there are now a few lyric poets who have managed to have their poetry reproduced in print. Zárata Arango and Efraín Villegas Zapata are two exceptional Afro-Mexicans who have experienced remarkable consciousness-raising, as a result of their interactions with several persons who firmly believe in the fraternity of blacks across the African diaspora and who promote the acceptance of an Afro-centric identity. They have begun to produce lyric poetry in which they give expression to their love for their region, the Costa Chica, which is home to Mexico's largest black population. This love of land and their region also provides an opportunity for them to explore their cultural and racial heritage and their history<sup>1</sup>.

1 For more on the lyric poetry of both writers see Ramsay (2016: 125-134).

The interdisciplinary field of cultural studies furnishes useful theories for exploring and interrogating issues related to identity in this section. This is so because identity has been framed as a concept that figuratively combines the intimate or personal world with the collective space of cultural forms and social relations (Holland *et al.*, 2003: 5). The concept of the space of authoring is one such theory that will be invoked in the discussions of how racial consciousness and place in selected Afro-Mexican poems help to further firm positions about self-formation, issues of citizenship and belonging in Afro-Mexican communities on the Costa Chica. “Authoring” is denoted as the response of an individual or group to the world and situations they encounter. It is “a matter of orchestration, of arranging the identifiable social discourses/practices that are one’s resources in order to craft a response in time and space defined by others’ standpoints in activity” (Holland *et al.*, 2003: 275).

I also draw on Stephen Slemon’s view of a creative revisionism, which involves the sub-version of dominant discourses and “challenges the tenets both of an essentialist nationalism which sublimates or overlooks regional differences of an unconsidered multiculturalism (mis)appropriated for the purposes of enforced assimilation, rather than for the promulgation of cultural diversity” (Slemon, 1988: 157). This is, indeed, very applicable to the Mexican context, in which all considerations of multiculturalism are denied and the discourse of homogeneity promoted, without any regard for the variations and differences that Afro-Mexicans bring to Mexican life, even in their treatment of the landscape on the Costa Chica.

The lyric poems of Afro-Mexican poet Zárata Arango give attention to the role of place in identity formation and serve as a testament to Mexico’s multiculturalism. They reveal language that suggests the attachment of Afro-Mexicans to a particular region, cultural heritage and how poetry that is linked to a particular space/place identifies a group, along with its ethno-racial distinctions in Mexico. The poem “Canto a la costa mía” (“Song to My Coast”) gives vocalization that is powerful in soliciting its request. The palm is represented as a powerful communicative device between the land and its people. There is a specifically directed summons to the poetic persona who acts as the immediate oracle, evident from the ensuing verses, to chant songs to the land—Costa Chica, the region in Mexico’s Pacific Coast that is home to Mexico’s black population. The claim to the land shows intimacy and an attachment to it by its inhabitants. Place is undeniably linked to identity formation, and so the poet’s musical dedication is not only an expression, but also an extension of identity embodied in the kaleidoscopic fusion of land and people:

*El mar arrulló mis versos  
en sus olas cadenciosas  
a ti Costa Chica mía  
te dedico algunas coplas.*

*The sea whispered my verses  
in its rhythmic waves  
to you my Costa Chica  
I dedicate some verses.* (Torres Díaz and Larrea, 1999: 52)

Nature's involvement in broadcasting the tribute to the territory of Costa Chica lends unmistakable force to this poetic form: "The sea whispered my verses / in its rhythmic waves." The reverence palpable in the homage is conveyed in the gentleness of the sea's lull. In this sense, the poem serves to poetically fuel the recognition and praise of regionalism—Costa Chica is particularized to be canonized. The persona reveals space as a reinforcement of place, conveying the message of ownership and intimacy with the land and sea.

While the failure of Mexican authorities and governments to recognize the Afro-Mexican coastal zone and its people is forcefully underscored, the Afro-Mexican coastal flagship is unmistakably clear in drawing awareness to its own existence. The dedicatory lyrics point to the injustice of non-recognition and simultaneously accentuate the unmistakable pride of place and race. The rhythmic cadences and internal assonances of these lines join in the celebration of black selfhood to establish a unique nationalism and regionalism within the broader spectrum of Mexico's denied racial pluralism to reveal *mestizaje* as a denial of regional alignment and distinction.

Regional particularism is pervasive in "Canto a la costa mía," as defining features of towns and locales along the Costa Chica are given prominence. Racial pride is marked by reference to the impeccable bloodline of "los costeños" (people from Costa Chica). This conceptualization of pure *costeña* blood demystifies and debunks the latent underlying colonial stereotype of "mala raza" and "mala sangre" attached to black ethnicities. Without being intentionally antagonistic, the appreciation of beauty, visible in the region, speaks volumes to the differences in race in reality, against the backdrop of sameness in perceived reality.

Racial consciousness is linked to place in the suggestion that the distinctiveness of Costa Chican women is attributable to their place of origin. Common and dominant along the coastal region is a gamut of beautiful women whose striking beauty is renowned and debunks the colonial stereotype of "mala raza" or "mala sangre" (Torres Díaz and Larrea, 1999: 52). Moreover, the coastal town of Cuajinicuilapa, the area with the largest numbers of Afro-derived people in Mexico, is seen as the birthplace and incubator of outstanding Afro-Mexicans. Black racial identity is endowed with fortitude, resulting from a place with a capacity to produce a special type of men and women.

Regional pride and nationhood are highlighted as signal features among Afro-Mexican coastal communities and place is extolled as the heartbeat of the people. Reverence and adoration are inspired solely by geographical affinity, so

there is a duality in identification of people and place. A sense of being is integrally embedded in place, while there seems to be no separateness between place and people—identity with nationhood becomes synonymous with identity with region. In other words, the geographical region evokes a distinctive identity and character in its people.

The coast is where their identity is conceived and lived, and an allegiance is forged that surpasses time and the ephemeral, and enters an almost spiritual realm where the natives' claim to the coastal region is pre-conditioned by the fact of their being Afro-Mexicans. This is voiced in the request and earnest desire not to be forgotten as a true and committed Mexican of African descent. The community and its identity are undoubtedly deeply rooted in the geographical locale:

*San Nicolás yo te pido  
como costeño que soy  
que no olvides lo que he sido  
moreno del corazón.*

*San Nicolás I ask you  
like the costeño that I am  
not to forget that I have been  
black at heart*

(Torres Díaz and Larrea, 1999: 52)

The affinity of Afro-Mexicans to coastal regions are emblematic of Afro-Mexican's ethnicity, and cultural identity seems evident in Efraín Villegas Zapata's "Costa" ("Coast"). The poem particularizes the region by identifying its unique feature, so that place is not just a geographical or spatial reference but an embodiment of human existence, codified by a collective genetic component, determinant of a people and a rich cultural heritage. An interconnection between the landscape and the people is immediately distinctive:

*Costa canción y caricia  
borrascosa como el mar  
donde vive sin matar  
la vida se desperdicia*

*Costa song and caress  
stormy like the sea  
where you can live without killing  
life just drifts along*

(Torres Díaz and Larrea, 1999: 53)

The spirit of the coast is consuming and possessive of its occupants, and a sense of cultural aliveness and inherent vibrancy underscores the *zeitgeist* of the coast to the extent that everyone is captivated by its irresistible magnetism:

*La costa es pasión que asfixia  
se entrega todo al amar  
tiene el vicio de bailar  
como una ingenua novicia.*

*The coast is a passion that suffocates  
it surrenders all when in love  
it has the vice of dancing  
like a naive novice. (Torres Díaz and Larrea, 1999: 53)*

“Costa” depicts a vivid picture of a region, luxuriant and diverse in resources, people and culture. Each place is distinguished by its particular feature, which is an eclectic blend of definitive racial characteristics that ultimately unite culture and people. Villegas Zapata celebrates each coastal region for a particular product for which it is known, suggesting that there are strong linkages between the land and the activities of the Afro-Mexicans:

*Pochutla huele a café  
y Puerto Ángel a marisco*

*Pochutla smells of coffee  
and Puerto Angel of seafood (Torres Díaz and Larrea, 1999: 53)*

Regional distinction is further embodied in the products of the land, such as coffee, which is aromatic, potent and black, reflective of the land and its people. Seafood evokes the arresting scent of the ocean and publicizes the dominant trade and skill of the region. The distinctions among the people of different areas are marked to disrupt stereotypical perceptions of them as one indistinguishable group, which lacks any specific and distinctive qualities, abilities or traits.

The regions predominantly inhabited by Afro-Mexicans are owned as “spaces of authoring” to allow a range of selected identities—“positional identities”—to be created for Afro-Mexicans to assert their own cultural and racial self-fashioning, debunk the myths about who they are, and unsettle erroneous accounts of their lack of contributions to the Mexican nation. The suggestions of harmony and connectivity between Afro-Mexicans and the land or region seem to imply the possibility of a similar type of unity and harmony between Afro-Mexicans and the rest of Mexican society.

Furthermore, the asserted identities serve to debunk the concept of *mestizaje* as defended by Mexico in its official definition of nation and provides ample support to Benítez Rojo's (1996) claim that "*mestizaje* is nothing more than a concentration of differences" (26).

The poems reveal an awareness of the link between the places occupied by Afro-Mexicans and their representation of themselves as being irrefutably Mexican, and Mexico as being a multicultural state. These then, may be characterized as rejecting and suppressing supremacist models which "otherize" Caribbean places, spaces and people, informed as they are by colonial ideology. All the poems by Cubans and Afro-Mexicans alike, show space and place as being integral to an establishment of self and identity, sense of belonging and understanding of the historical journeys and experiences which connect Caribbean people. □

## References

- ASHCROFT, BILL *et al.* (2005): *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge.
- BENÍTEZ ROJO, ANTONIO (1996): *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*, Duke University Press.
- COS CAUSSE, JESÚS (1981): *Las islas y las luciérnagas*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- DELOUGHREY, ELIZABETH M. *et al.* (2005): *Caribbean Literature and the Environment: Between Nature and Culture*, University of Virginia Press.
- HOLLAND, DOROTHY *et al.* (2003): *Identity and Agency in Cultural Worlds*, Harvard University Press.
- PHILLIPS CASTEEL, SARAH (2007): *Second Arrivals: Landscape and Belonging in Contemporary Writing of the Americas*, University of Virginia Press.
- RAMSAY, PAULETTE (2016): *Afro-Mexican Constructions of Diaspora, Gender, Identity and Nation*, The University of the West Indies Press.
- SLEMON, STEPHEN (1988): "Post-Colonial Allegory and the Transformation of History," *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 23, n.º 1, pp. 157-169.
- TORRES DÍAZ, ANGUSTIA and ISRAEL REYES LARREA (1999): *Alma cimarrona: versos costeños y poesía regional*, Oaxaca.
- WALCOTT, DEREK (2001): *Tiepolo's Hound*, Farrar, Straus and Giroux.