

KAMAU BRATHWAITE: UNA ÉPICA DE LAS ASTILLAS

“El huracán no ruge en pentámetros”
Kamau Brathwaite, *History of the Voice*.

A pesar de la magnitud de la obra poética, crítica e historiográfica de Kamau Brathwaite (Barbados, 1930) y de ser él uno de los intelectuales más reconocidos del Caribe anglófono¹, apenas nos han llegado –fronteras de las lenguas imperiales mediante– unas pocas noticias de su extensa producción. Quizá la más significativa de ellas sea la del cubano Roberto Fernández Retamar en su fundamental ensayo “Caliban” (1971), cuando apunta las tres obras que por aquellos años leen/ reescriben *La Tempestad* de Shakespeare desde una mirada antillana y poscolonial: la suya propia, la obra teatral “Une tempête” del martiniqueño Aimé Césaire y el poema “Caliban” perteneciente al poemario *Islands* de Brathwaite, estas dos últimas publicadas en 1969. La mención es importante porque conecta a escritores de las Antillas de distintas lenguas (español, francés, inglés), y porque tanto Fernández Retamar como Brathwaite (como también Césaire) han sido verdaderos religadores de las islas caribeñas entre sí y de éstas con América Latina (y el resto del “tercer mundo”) en un esfuerzo sistemático por la descolonización cultural y la integración regional. El poema del barbadense le interesa a Retamar porque, según afirma, “está dedicado, significativamente, a Cuba”, y es así como se presta a una legitimación no solo de su propia asunción de la figura del esclavo de Shakespeare como sujeto revolucionario, sino también del papel de la Revolución como modelo de emancipación política, económica y cultural en la región. Retamar traduce del poema: “Era el dos de diciembre de mil novecientos cincuenta y seis./ Era el primero de agosto de mil ochocientos treinta y ocho./ Era el doce de octubre de mil cuatrocientos noventa y dos.// ¿Cuántos estampidos, cuántas revoluciones?”² Pero más allá de la visión teleológica de la historia que sustenta la lectura de Retamar (la abolición de la esclavitud en las plantaciones de las Antillas inglesas y el desembarco del Granma como antecedentes de la Revolución Cubana), en el poema gravitan una serie de cuestiones fundamentales para introducirnos en la obra de Brathwaite en nuestro intento por contextualizar –en las pocas páginas que siguen– los textos del barbadense que publicamos en este número de *Katatay*: la traducción de “Caribbean critics”, un ensayo crítico de Brathwaite del mismo año (1969) en que su poema “Caliban” se publicó en el poemario *Islands*, y que compondrá luego el volumen de ensayos *Roots* (Premio Casa de las Américas, 1986), y la selección de poesías gentilmente cedidas por el autor y cuya excelente traducción pertenece a Adriana González Mateos y Christopher Winks, heroicos editores de una antología de la poesía de Brathwaite de reciente aparición en México³, y cuya historia –que es la de las fronteras aún hoy persistentes entre el Caribe de otras lenguas y Latinoamérica–, es contada con el compromiso y la sensibilidad que caracterizan la escritura de la narradora mexicana Adriana González Mateos en “La telaraña de la traducción” (el ensayo que antecede a nuestra selección de la poesía de Brathwaite).

* Es Profesora en Letras y en Lengua y Literatura Inglesas de la Universidad Nacional de La Plata, donde trabaja como Profesora Auxiliar de Literatura Latinoamericana II. Su tesis de Doctorado aborda las reescrituras de *La Tempestad* de Shakespeare en la literatura latinoamericana y caribeña. Ha publicado artículos sobre José Martí, José Enrique Rodó, Rubén Darío, Fernández Retamar, Leopoldo Brizuela, etc.

¹ La obra de Brathwaite ha tenido un gran reconocimiento tanto en el Caribe como en Inglaterra y Estados Unidos, entre los principales premios que ha recibido se cuentan los siguientes: Neustadt International Prize for Literature, Premio Casa de las Américas (en poesía, por *Black + Blues* (1976) y en ensayo, por *Roots* (1986)), the Charity Randall Award, The Commonwealth Poetry Prize, así como becas Fulbright y Guggenheim.

² Fernández Retamar, Roberto. “Calibán” en *Todo Caliban*. Concepción (Chile), Editorial Aníbal Pinto, 1998. P. 24. La versión original del poema “Caliban” de Brathwaite se encuentra “Islands”, *The Arrivants. A New World Trilogy* (Oxford, Oxford University Press, 1973. Pp. 191-195). El pasaje en inglés citado por Retamar se encuentra en la página 192. De aquí en más cito y traduzco de esta edición de Oxford de 1973.

³ Brathwaite, Kamau, *Los danzantes del tiempo. Antología poética*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2009. Selección, introducción y entrevista Christopher Winks. Versión en español de Adriana González Mateos y Christopher Winks.

El poema “Caliban”, cuya primera sección probablemente esté dedicada a Cuba, pone en práctica en la segunda aquello que el símbolo del Caliban de Fernández Retamar solo apuntaba a través del énfasis en el *maldecir* del esclavo: que la lengua del colonizador puede transformarse en instrumento de liberación y resistencia, que se trata de apropiarse creativamente de las armas del imperio. El poema convoca los ritmos populares del calypso y de los carnavales de Trinidad: el sonido de las “steel bands” (bandas de acero) que con sus “pans” (cacerolas) subvierten el inglés del colonizador: “And/ Ban/ Ban/ Cal-/ iban/ like to play/ pan/ at the Car-/ nival;...” (p. 192). Brathwaite, que un año antes de la publicación de *Islands*, en 1968, había obtenido su doctorado en Historia por la Universidad de Sussex con una tesis sobre el desarrollo de la sociedad creole en Jamaica, donde se acerca al concepto de transculturación de Fernando Ortiz, afirmaba en uno de sus capítulos centrales: “Fue en la lengua donde quizá el amo aprisionó más exitosamente al esclavo, y fue en su (mal)uso de ésta donde quizá el esclavo se rebeló más efectivamente”⁴, una idea que, como explica en nota al pie, elaboró a partir de la lectura de *The Pleasures of Exile* –el ensayo de 1950 de su compatriota George Lamming–, *Une tempête* de Césaire, y el comentario crítico de Carlos Fuentes sobre la novela *The Confessions of Nat Turner* (1967) de William Styron. En estas obras está presente una visión mágica del lenguaje proveniente de la tradición popular de sociedades pre-letradas, pre-industriales, y central, como especificará Brathwaite en “The African Presence in Caribbean Literature” (1970) –otro ensayo clave de *Roots* y el único de Brathwaite que hasta hoy existía en traducción al español⁵– a la cosmovisión religiosa africana: el lenguaje como acto creativo en sí mismo, la palabra como portadora de poderes secretos. Es el concepto bantú del *nommo*: el poder del nombre que se muestra en la resistencia de los esclavos a ser bautizados, aculturados, en el Nuevo Mundo, y que mueve a Nicolás Guillén (a quien Brathwaite dedicó un extenso poema precisamente titulado “Word Making Man”, hacedor de palabras) a preguntarse por “El (otro) apellido”. Esta misma conciencia del *nommo* había llevado a Brathwaite durante su estadia en África (fue oficial de educación en Ghana de 1955 a 1962) a abandonar su nombre tan inglés de “Lawson Edward” y a adoptar, en una ceremonia en Kenya, el africano de Kamau bajo el cual publicaría el resto de sus obras a partir los años 70, pues, como Brathwaite afirmaba en el ensayo recién citado, “la gente [del Caribe] cree que un nombre es tan importante que un cambio de nombre puede transformar la vida de una persona.”⁶

Del mismo modo, la magia de la palabra puede convertir la lengua del esclavo en lengua rebelada, una lengua que en su rebelión revela el poder de una cultura que se mantuvo viviente y creativa a pesar del “Middle Passage”, esa experiencia traumática que acecha una y otra vez, como un fantasma, la escritura caribeña. Es el “limbo” del poema “Caliban” de Brathwaite, una palabra que evoca ese “entre-lugar” de la religión cristiana pero que en este poema es símbolo del entre-lugar desmembrado del esclavo y de su acriollamiento: legado del viaje de África a América, el limbo es el baile caribeño que surgió de la práctica terapéutica ejercida por los esclavos para que sus miembros no se entumecieran (“Y el palo del limbo es el silencio ante mi/ limbol/ limbol/ limbo igual a mi/ limbol/ limbo igual a mi// Larga noche oscura es el silencio ante mi/ limbol/ limbo igual a mi...”).⁷ Pero al igual que el ritmo de las bandas de acero y el Carnaval eran revalorizados en la segunda sección del poema, en la tercera el limbo se transforma positivamente en un medio de liberación: la contorsión del esclavo, ya con sus rodillas desplegadas [“knees spread wide”] lo transforma en una araña: así, una vez que ha bajado “down/ down/ down” a las aguas, se levantará con el clamor de tamboreros y “dioses mudos”, “up/ up/ up” y la música lo salvará [“and the music is saving me”].

Caliban se ha transformado en el arácnido espíritu africano que entreteje el ensayo de Adriana González Mateos, “Ananse”, el “seco pétreo hacedor de mundos rompedor de mundos/ creador” del poema con ese título que aquí incluimos, el que hila las historias que habitan la poesía de Brathwaite desde sus comienzos, tejiendo redes de sonidos y sentidos al infinito, en juegos a veces intraducibles (en “Ananse”, por ejemplo, *stares* evoca *stairs*). Porque es precisamente la revalorización de los símbolos, mitos y ritmos caribeños de origen africano, y la presencia de una verdadera épica afroantillana lo que distingue la poesía de Brathwaite

⁴ La tesis fue publicada en libro tres años más tarde: Brathwaite, Kamau, *The Development of Creole Society in Jamaica, 1770-1820*, Oxford, Oxford University Press, 1971. También en 1971 fue publicado separadamente en libro el capítulo al que nos referimos, “The “Folk” Culture of the Slaves” con el título *The Folk Culture of the Slaves in Jamaica*. London/Port of Spain, New Beacon Books, 1971. Reimpreso en 1974 y revisado para una nueva reimpression en 1981. La cita pertenece a esta última edición, p. 31 (mi traducción).

⁵ Se publica en español (aunque sin el primer apartado) con el título “Presencia africana en la literatura del Caribe” en el volumen *África en América Latina* editado por Manuel Moreno Fragnals. París, Unesco-Siglo XXI, 1987 [1977]. Segunda edición. Pp. 152-184.

⁶ Op. cit. P. 170.

⁷ En inglés: “And limbo stick is the silence in front of me/ limbol/ limbol/ limbo like me/ limbol/ limbo like me// long dark night is the silence in front of me/ limbol/ limbo like me...” (Op. cit. p. 194)

tanto de la mera experimentación fonética vanguardista como del negrismo primitivista anterior. “Caliban” pertenece, como dijimos, a *Islands* (1969), que conformaría la tercera parte de su trilogía *The Arrivants. A New World Trilogy* publicada en 1973 por Oxford University Press y cuyas dos primeras partes la integran los poemarios anteriores de Brathwaite: *Rights of Passage* (1967) y *Masks* (1968). Escrita a partir de su experiencia en África y entre sus estadías en el Caribe e Inglaterra, mientras desarrollaba el concepto de *creolization* en su investigación histórica sobre la cultura de los esclavos, esta trilogía es la obra más aclamada de Brathwaite, el testimonio personal de la experiencia del negro antillano que se reencuentra con su “otro” apellido y vuelve al Caribe para elevar su voz en un canto épico de la diáspora africana. Una visión comunitaria que no es, sin embargo, esencialista ni reduccionista ni celebratoria (negrismo y negritud superados): el epígrafe, en lengua creole de una “Reina Kumina” de Jamaica, no propone el regreso al África [“I doan belongs to Africa. I belongs to Jamaica. I born here”] sino una revalorización de la experiencia de los “arribantes” a partir del conocimiento de su historia y a pesar de la pobreza material y la desposesión que es el drama de las Antillas; los primeros versos de “Caliban” rezan: “Noventa y cinco por ciento de mi gente pobre/ noventa y cinco por ciento de mi gente negra/ noventa y cinco por ciento de mi gente muerta...” (p. 191). La poesía es para Brathwaite una búsqueda colectiva de identidad, una recuperación de la memoria de la comunidad en la tradición del *Griot*, verdadero guardián de la tradición oral, especie de bardo africano en que confluyen el cantante, el músico itinerante, el narrador, el poeta, y el historiador. Aquel que “canta”, “grita”, “gruñe” y “sueña” con “Polvo vidrio arena/ guijarros del desierto” como en el “Preludio” que abre *Rights of Passage* (y que integra nuestra selección) y que religará tiempos y espacios, la geografía y el clima de África, con los de las Antillas, trazando continuidades entre las culturas rurales africanas y el Caribe contemporáneo.

El poeta César Vallejo decía que la más alta y sincera poesía es hija de la pobreza: en culturas ágrafas, desposeídas, en las que el régimen de trabajo esclavo no permite el manejo de instrumentos para la pervivencia de otras artes, la riqueza del esclavo son sus creencias, su voz, su aliento, su movimiento, porque la única materia disponible es el cuerpo, o, a lo sumo, aquellos granos y harinas con las que dibujar *vèvè*. La diáspora africana construye su historia y su hogar en el lenguaje, en la música, en la poesía, en la narración oral, en la danza (todas son formas de la religión), antes que en el suelo nacional. Ésa es su riqueza. Y Brathwaite—en su poesía al igual que en su trabajo historiográfico, crítico y teórico—demanda una toma de conciencia de ese legado. Los esclavos tuvieron cultura, afirma Brathwaite en “Críticos caribeños”, y un ejemplo de ésta es el calypso y el carnaval de Trinidad (algo que para ese entonces no parecía tan obvio, a juzgar por las opiniones de V. S. Naipaul que Brathwaite discute). Caliban, entonces, se apropia del poco material a disposición: una cacerola de acero, su propio cuerpo y el poder de su palabra y de su voz bastarán para conformar “una *alternativa* a su condición impuesta y heredada”. Y para que el escritor se convierta en verdadero “ángel” o “agente de su sociedad” (agente transculturador, diría Ángel Rama) solo se necesitan, según el primer poemario de Brathwaite, *Rights of Passage*, tantos los religiosos *rites de passage* como el reclamo de los seculares *rights* avasallados por el Middle Passage. El escritor, como individuo de una comunidad, debe no solo tomar responsabilidad con respecto a su tradición y a sus ancestros (*Ancestors* es el título de la segunda trilogía de Brathwaite⁸), sino reclamar el uso de las herramientas de Próspero para su provecho: *right* también es *write*, y la escritura, treta del débil en *Légitime Défense*—el reclamo de la revista de 1932 que fue el germen de la negritud—, se tomará licencias para transportar lo que más convenga a su objetivo de descolonización: tanto las creencias que perviven bajo el sistema jurídico secular, como los instrumentos metropolitanos que sirvan a la liberación. Lo licencioso es también lo que distingue al calypso, y toda la poesía de Brathwaite es una toma de licencias para calibanizar el inglés de Próspero.

En su discurso de aceptación del Nobel en 1992, Derek Walcott afirmó que la tarea y el dolor de las Antillas es la recolección de los fragmentos; el arte antillano es la restauración de historias hechas añicos, “nuestro archipiélago como sinónimo de pedazos desprendidos del continente originario”.⁹ Es esta visión de las Antillas-astillas (una resonancia que sería cara a Brathwaite y sólo funciona en español), un reclamo de la historia común de las islas que

⁸ Compuesta por los poemarios *Mother Poem* (1977), *Sun Poem* (1982), and *X/Self* (1987), y publicada en un único volumen recién en el 2001, en el que se revisan, expanden, y “reinventan” los poemas anteriores, profundizando la práctica de reescritura característica de Brathwaite y el uso del “sycorax video-style”, el cual complejiza y expande las posibilidades de su anterior poesía en “nation language” (ver lo que sigue).

⁹ Walcott, Derek, “The Antilles: Fragments of Epic Memory” (Conferencia de aceptación del Premio Nobel, 7-12-1992), http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1992/walcott-lecture.html. (Mi traducción)

Brathwaite comparte con Walcott. El primero afirmó que “la unidad es submarina” y el segundo que “el mar es historia”. En la trilogía *The Arrivants* (y la mayoría de los poemas que hemos seleccionado provienen de allí), Brathwaite asienta las bases de su poética: una poética del agua, ésta vista heraclitianamente, antillanamente, como historia y destrucción, un mar que es visión (sea-see) e implica una búsqueda a través de los vestigios y signos efímeros de los esclavos: los *vèvè*, esos dibujos trazados en el suelo en los rituales vudú, para convocar a los dioses. Como se verá en el poema “*Vèvè*” de *Islands*, la palabra sólo así recupera su sacralidad, es “otra vez un dios y anda entre nosotros;” es Legba (Elegua en Cuba, Exu en Brasil), el dios de las encrucijadas y el maestro de todas las lenguas, el primero que se invoca en el ritual: mensajero del destino que anda en muletas pero vence todos los obstáculos “en esta quebrantada tierra”.

Brathwaite intentará en toda su obra de revertir el signo de destrucción (*destruction, distraction*, dirá luego)¹⁰ y bucear en las corrientes submarinas los lazos de continuidad que posibiliten la asunción de una voz y de un lugar de enunciación desde las islas. Se trata precisamente de una geopolítica de la mirada, de revertir un “modo de ver” colonizado, como enuncia la voz poética del poema “*Islands*” (de *Islands*) que abre nuestra selección: “Al mirar un mapa/ de las islas, ves/ la lección de la historia:/ si se astilla/ la esperanza, si trozos/ de vidrio yacen/ al sol,/ si sola reina la lujuria/ en la noche, si no/ se barre el polvo/ de las casas,/ si son los hombres/ más ruidosos que el mar,/ la soga jamás/ desatará/ sus nudos, jamás/ se extinguirá/ el errante ardor del hierro/ al marcarnos su lección/ de dolor...” . Todo lo cual, claro está, no solo implica la preocupación por una poesía local y situada, sino una nueva filosofía de la historia: la idea que Brathwaite desarrollará más tarde mediante su poderoso neologismo de “*tidalectics*” (“*marealéctica*”) en oposición a la dialéctica hegeliana y su supuesto de una progresión histórica, lineal y teleológica. Nuevamente el tropo del mar le servirá a Brathwaite para referirse al Caribe, religándolo con otros intelectuales caribeños, pues la marea no solo privilegia lo cíclico, repetitivo e indeterminado (la isla que se repite según Benítez Rojo) por sobre lo lineal, progresivo y preciso, sino también lo transversal, las contracorrientes submarinas de plurales direcciones, las rutas rizomáticas de la “poética de la relación” de Glissant, el movimiento que se efectúa, como se expresa en “*Islands*”, cuando se barren las casas y el polvo vuelve, una y otra vez, como la marea, a recordarnos que es ésta una tarea propia de Sísifo, pero que la esperanza en las Antillas *no debe astillarse*.

Una apreciación cabal de la cultura caribeña solo existe a partir de una filosofía “creole” de la historia. Es ésta la idea que subyace en el ensayo “Críticos caribeños”, donde Brathwaite refuta el concepto de la falta de historia en las Antillas, sostenido, entre otros, por Naipaul. En Brathwaite, teoría cultural, historia y poesía forman un todo coherente y fuertemente programático. Ya en uno de sus primeros ensayos críticos, “*Sir Galahad and the Islands*”, de 1957, Brathwaite, siguiendo a Lamming (*The Pleasures of Exile*) definía el problema de la literatura antillana como aquel del exilio y de la migración (real o metafórica) producidos por un sentimiento de pobreza no solo material sino también cultural. Allí, mientras cuestionaba la “partida”, la desesperanza presente, por ejemplo, en la novela *The Emigrants* (1954) de Lamming o en el poema “*Testament of Poverty*” de Walcott, proponía una salida mediante la aceptación de la herencia popular de la tradición campesina y de las subculturas urbanas del Caribe y demandaba a su generación el uso creativo de la riqueza de la sociedad antillana a partir de “un contexto y una definición cultural” que requerían, además del talento individual de escritores como Walcott, “todo el sostén viviente de una tradición propia”.¹¹ Sin tal sostén, el escritor seguiría sufriendo el síndrome de Galahad, el personaje de la novela *The Lonely Londoners* (1956) de Sam Selvon, un exiliado, un excéntrico sin sentido de comunidad, pues “El escritor emigrante es como un chico que ha dejado su casa y ha llegado a un gran circo, y que trata de mantener el equilibrio sobre los trapecios”¹², un equilibrio quizá sólo alcanzable una vez superada en danza la prueba del *limbo* por el llamado de los tambores nativos. Se trata de lo que también demandará a los “críticos caribeños”: la aceptación de la cultura antillana en tanto acriollamiento de variadas tradiciones que se abren camino “desde una base extensamente ex-africana” en la sociedad popular.¹³ En relación con la literatura antillana,

¹⁰ En “*Metaphors of Underdevelopment: A Proem for Hernan Cortez*.” (*New England Review and Bread Loaf Quarterly*, 7:4 (1985), p. 456). También Brathwaite escribirá *illands (ill + lands)* en lugar de *islands*, para aludir a la enfermedad/ aislamiento compartidos por las islas (En “*I Cristobal Colon*”, *Wasafiri*, Otoño 1993).

¹¹ Brathwaite, E. K., “*Sir Galahad and the Islands*”, *Roots*, Habana: Casa de las Américas, 1986. P. 19 (mi traducción).

¹² Brathwaite, E. K., op. cit., p. 25 (mi traducción).

¹³ A pesar de que Brathwaite ha analizado la antillanidad en términos predominantemente afrocéntricos, no ha dejado de destacar el significado cultural de lo asiático (ver su ensayo “*Roots*”, 1963) o lo amerindio (ver “*Timehri*”, 1970). En “*Caribbean critics*” define la cultura antillana en relación con “la tradición de África, Asia y los amerindios, transformada pero todavía muy real y esencialmente no europea”.

para Brathwaite el uso de la “materia prima local” conlleva, claro está –como afirmaba también en el ensayo “Roots” de 1963–, la creación de un *estilo*¹⁴ y una verdadera transculturación de técnicas. Es así como su trilogía *The Arrivants* explora la condición de los negros en América a través de variadas voces y registros: las más simbólicas de Caliban, Tom o los ancestros y dioses africanos (sobre todo en poemas como los que aquí se publican, “La construcción del tambor” y “Atumpan” de *Masks*, poemario que testimonia el impacto de la experiencia de África sobre la escritura de Kamau y su maestría del lenguaje y el ritual Akan) pero también las voces de cimarrones, esclavos, gente del pueblo y la ciudad, rastafaris, cantantes de calypso y trompetistas de jazz, como en “Jah”, de *Islands* (un poema en que la trompeta se vuelve trompa de elefante africano en la cosmópolis moderna, genial yuxtaposición de tiempos y espacios al modo surrealista). La unidad de *The Arrivants* se logra a través de una sensibilidad musical que se apropia de las canciones de trabajo, el gospel y el blues, el ritmo de los tambores rituales, el calypso y el polirritmo del jazz. Un posterior poemario de Brathwaite, *Jah Music* (1986) estará completamente dedicado a los ritmos afro, y de allí provienen los poemas “Blues” y “Clock” (dedicados respectivamente a Billie Holiday y Albert Ayler) de nuestra selección, donde además de las imágenes audaces (un saxo que es vallejianamente tanto cáliz como cuna y útero), se acentúan los juegos con el significante, la grafía y el espacio de la página, algo que Brathwaite profundizará en su poesía más reciente (sobre todo desde los 90) mediante lo que denominó “sycorax video-style”.

El estilo “video” es de hecho la última propuesta de Brathwaite en relación con su programa nunca abandonado de construir una *alter-nativa* a los modelos impuestos y heredados. Si en su fundamental ensayo “Jazz and the West Indian Novel” (1967) el jazz era, en tanto arquetipo de la “protesta creativa” y popular del negro del Nuevo Mundo, un modelo estético para el Caribe (y la novela antillana)¹⁵, hacia el final de “Críticos caribeños” Brathwaite se referirá, entre otras “formas alternativas”, al uso del dialecto, y es ciertamente en torno al uso de la lengua que el barbadense ofrecerá sus mejores teorizaciones en los siguientes años. En “The African Presence in Caribbean Literature” (1970) delinea el programa de una estética creole: la expresión en un “intransigente no-inglés”, una forma de habla africana en tono, estructura, imágenes y ritmo, que denomina “nation-language”.¹⁶ Pero la verdadera *sociología* de este lenguaje se ofrecerá en el ensayo quizá más importante de Brathwaite: *History of the Voice* (1984), un texto clave para la estética caribeña y el desarrollo de la “poesía dub” y “performance” relacionado con el movimiento del reggae.

“Nation language” es la expresión inventada por Brathwaite (para quien nombrar y crear taxonomías será cada vez más central a su estética creole) con el fin de sustituir a la de *dialecto*, la cual “tiene una larga historia que viene de la plantación, donde la dignidad de la gente es distorsionada a través del lenguaje y de las descripciones que el dialecto le otorgó”.¹⁷ Pero además del sentido peyorativo que así se evita, el uso de la expresión “lenguaje nación”, es índice de la voluntad religadora de Brathwaite, pues el lenguaje al que se refiere no es el de Barbados ni el de ninguna nación burguesa, sino el de las “naciones” o etnias del África occidental (Ashanti, Congo, Yoruba) transportadas al Caribe. Estas lenguas, que compartían una misma estructura lingüística, una misma forma estilística y semántica, tuvieron, sin embargo, que *sumergirse*:

porque oficialmente los pueblos conquistadores –los españoles, los ingleses, los franceses, y los holandeses– insistieron en que la lengua del discurso público y de la conversación, de la obediencia, el mando y el concepto debía ser el inglés, el francés, el español o el holandés. No querían oír a la gente hablar Ashanti ni ninguna de las lenguas congoleas. Por lo tanto hubo una sumersión de esta lengua importada. Su estatus devino uno de inferioridad. De modo similar, sus hablantes fueron esclavos. Concebidos como inferiores –no-humanos, de hecho. Pero esta misma sumersión sirvió a un propósito interculturador interesante, porque aunque la gente siguió hablando el inglés del modo en que se hablaba en la época isabelina y luego en los períodos romántico y victoriano, ese inglés era, no obstante, influido por el lenguaje

¹⁴ Brathwaite, E. K., “Roots”, *Roots*, Habana: Casa de las Américas, 1986. P. 52.

¹⁵ Dice Brathwaite: “una alternativa a la tradición romántico/victoriana inglesa que aún opera entre y sobre nosotros”, “Jazz and the West Indian Novel”, en *Roots* (Habana: Casa de las Américas, 1986), p.73 (mi traducción). Para Brathwaite, *Brother Man*, de Roger Mais, es el mejor ejemplo de lo que denomina “novela-jazz” antillana.

¹⁶ Ver la referencia bibliográfica a la traducción de este ensayo al español, en nota 5.

¹⁷ “History of the Voice” (originalmente una conferencia dictada en Harvard en 1979), es el último ensayo que se incluye en el ya citado volumen *Roots*. Fue publicado separadamente, y con una extensa bibliografía, con el título *History of the Voice. The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*. (London/Port of Spain: New Beacon Books, 1984). La cita se

subterráneo, el lenguaje sumergido que los esclavos habían traído. Y ese mismo lenguaje subterráneo estaba constantemente transformándose en nuevas formas. (History of the Voice, p. 7)

Es precisamente ese complejo proceso de “interculturación” y transformación el que para Brathwaite había comenzado a emerger en la música popular (el calypso, el ska, el reggae) y en la literatura caribeña, abriendo un campo de posibilidades que él mismo exploraría en su escritura desde aquellos años. *Nation language* es, de hecho, una lengua artificial, artística, una respuesta creativa a la tiranía de los modelos que intenta captar la “inteligencia silábica” apropiada a la experiencia propia, que es la de los huracanes y no la de la nieve cuya forma de expresión es el pentámetro inglés (“el huracán no ruge en pentámetros” es el dictum más aclamado de Brathwaite). Pero en *History of the Voice* Brathwaite tampoco dejaba de destacar la importancia igualmente valiosa que para su generación habían tenido ciertas voces metropolitanas heterodoxas como la de T. S. Eliot leyendo sus propios poemas en grabaciones (y hay mucho del poema extenso a lo Eliot en *The Arrivants*) o la de, por ejemplo, un comentarista deportivo de la BBC, John Arlott, quien deslumbraba:

con sus tropos rítmicos y cargados de imágenes, con su pronunciación regional, revolucionaria, de las erres de Hampshire, en un momento en que la BBC significaba Imperio y Modelos de Lealtad y la Voz de Nuestros Maestros: y el cricket, especialmente en contra de Inglaterra, era el juego de guerra nacional, nuestra ocasión colonial para la catarsis comunitaria. No sólo Arlott era “bueno” (todos nuestros imitadores trataban de copiarlo) sino que además subvirtió el Establishment con el modo y el lugar desde donde habló: como Eliot, como el Jazz... (p.31)

Al igual que los Rastafaris leyendo la Biblia a contrapelo (Babilonia no estaba en Egipto, sino en una Kingston corrompida por el capitalismo), al igual que –según se lee en “Críticos caribeños”– la prosa del siglo dieciséis de la Biblia de King James fue subvertida por el habla creole jamaicano, la crítica literaria del barbadense se vuelve contra la ciudad letrada del Imperio inglés. Así, en el ensayo que hemos traducido, Brathwaite se rebela contra la “visión de King/ James”, los editores de ese volumen de crítica antillana pero eurocéntrica, titulado *The Islands in Between*, y el azar de los apellidos de estos críticos le permite a Brathwaite, una vez más, calibanizar el inglés y aludir a la Biblia de Rey James como visión del Establishment que rige los análisis literarios coloniales del volumen.

El mismo Louis James, en un artículo sobre el importante Movimiento de Artistas Caribeños¹⁸ del que Brathwaite fue fundador (en Londres, 1966) y en el que James colaboró, se ha referido al contexto de publicación de *The Islands in Between*, cuando tanto él como Brathwaite trabajaban en la Universidad de las Antillas (UWI) en Mona, Jamaica. Brathwaite era profesor del Departamento de Historia y James del de Inglés, en un marco colonial dominado por los programas de literatura de la metrópolis. Por esos años, según relata, comenzaba el interés por la escritura antillana, y él mismo había recomendado invitar a Brathwaite a participar del volumen, pero el nombre del barbadense, que para ese entonces estudiaba la cultura popular caribeña, se había hecho especialmente odioso al área de Inglés. Brathwaite encarnaba el espíritu del Movimiento de Artistas Caribeños (la publicación de su revista, *Savacou*, comenzaría en 1970), cuyo fin, además de afianzar la *unidad submarina* de la cultura de las Antillas, era desafiar las normas eurocéntricas que construían a las naciones caribeñas ya poscoloniales (Barbados obtuvo su independencia en 1966, apenas un año antes de la publicación de *Rights of Passage* de Brathwaite). En este sentido, el desarrollo de una nueva crítica vernácula que asumiera la voz de la descolonización era un objetivo fundamental, y *The Islands in Between* demostró claramente no estar a la altura de esa demanda. James, entre culposo y auto-justificativo, recuerda el enfurecimiento de Brathwaite: “para él, mi escritura era resultado de una educación inglesa, yo no tenía idea de lo que significaba vivir en una sociedad en la que por generaciones se hubiera desdeñado y castigado el dialecto de los niños en la escuela por ser ‘habla de negros’”. Y luego agrega:

The Islands in Between era un volumen pequeño, pero era el primer libro de crítica sobre la escritura antillana en inglés, y apareció en un momento en que

encuentra en la pág. 13. De aquí en más cito y traduzco de esta edición.

¹⁸ Ver James, Louis, “The Caribbean Artists Movement” en Schwarz, Bill (ed.) *West Indian Intellectuals in Britain*. Manchester: Manchester University Press, 2003. (Pp. 209-227).

*los críticos caribeños radicales estaban buscando una pieza crujiente de escritura colonial en la cual clavar sus dientes.*¹⁹

Metáfora de Caliban mediante, la crítica de Brathwaite será un creciente clavarle los dientes a las normas y formas heredadas del Imperio. En sus ensayos posteriores a los 70 (y probablemente sea "Caribbean critics" uno de sus últimos artículos más convencionales) la calibanización del inglés invadirá, además de su propio nombre y su poesía, su discurso crítico y académico. Y mediante el *estilo video sycorax* de sus últimos años (que sólo es anticipado en los poemas que aquí publicamos, por ejemplo en "Noom") la madre de Caliban terminará habitando la computadora del poeta, herramienta de Próspero, para crear una escritura cada vez más transgenérica y que se pretende como una extensión de la oralidad, *oralitura* opuesta a la "maquinaria extranjera conocida como literatura" de la que hablara Derek Walcott en *Omeros*.

Brathwaite afirmará nuevamente una vocación transculturadora: ahondar en la tradición africana, una tradición oral que tiene un impacto visual pues la escultura, como explicará, es una especie de esqueleto de una canción (se esculpe y se canta, como propone su poesía). El lenguaje poético de Kamau, en sus últimas obras, se vuelve cada más intraducible e irreproducible (crea incluso sus propias tipografías), y se acerca a la estrategia del cimarroneo de Glissant: es una forma de resistencia que opaca ambas lenguas, la impuesta y el creole, intensificando sus densidades irreductibles. El *sycorax video-style* es un velo más en el permanente trabajo de reescritura que Brathwaite efectúa sobre su producción, en su búsqueda incansable de esa *métrica marítima*²⁰, acorde con la naturaleza marealéctica de sus Antillas.

Florencia Bonfiglio

Este Dossier está dedicado al escritor caribeño Kamau Brathwaite (Barbados, 1930). En "Kamau Brathwaite: una épica de las astillas", Florencia Bonfiglio ofrece un breve recorrido por su labor crítica, historiográfica y poética a fin de contextualizar los textos del autor que aquí se publican en traducción: el ensayo "Caribbean critics" (1969) y una selección de poemas, la cual es introducida por un ensayo escrito por la traductora de su poesía al español, Adriana González Mateos.

Palabras clave: Kamau Brathwaite- literatura antillana- Críticos caribeños- poesía caribeña anglófona

This Dossier is devoted to Caribbean writer Kamau Brathwaite (Barbados, 1930). In "Kamau Brathwaite: una épica de las astillas", Florencia Bonfiglio offers a brief outline of his critical, historiographical and poetical work in order to contextualize the author's texts which are here published in translation: the essay "Caribbean critics" (1969) and a selection of his poems, introduced by an essay written by Adriana González Mateos, the translator of Brathwaite's poetry into Spanish.

Key words: Kamau Brathwaite- West Indian literature- Caribbean critics- Anglophone Caribbean poetry

¹⁹ James, Louis, op. cit, p. 220. La respuesta de Brathwaite al volumen *The Islands in Between* no fue la única: Edward Baugh contestó con "Towards a West Indian Criticism" (*Caribbean Quarterly* 14, n° 1-2, 1968) y Sylvya Winter con "We Must Learn to Sit Down Together and Talk about a Little Culture: Reflections on West Indian Writing and Criticism". (Parts 1 and 2 *Jamaica Journal* 2 (Dec. 1968): 23-32 (March 1969): 27-42), ambos también demandaban el desarrollo de una crítica antillana.

²⁰ Citado en Brown, Steward, "Introduction", *Words need love too*. Cambridge, Salt Publishing, 2004, p. xiii.