

## Viajeros en el Caribe de Derek Walcott\*

*Claudia Caisso*

Universidad Nacional de Rosario, Argentina  
ccaisso@hotmail.com

RESUMEN: El artículo explora el lugar estratégico que conquistan los viajeros en la construcción identitaria del Caribe, abierta por la poética de Derek Walcott en los ensayos “Las Antillas: fragmentos de una memoria épica” (1992), en “El Caribe: ¿cultura o imitación?” (1974) y en algunos poemas narrativos del autor. Considera el valor singularizador que abre la diferenciación entre los nativos y los viajeros así como también la lectura de la figura de Robinson Crusoe. Caracteriza la emergencia de una respuesta descolonial y describe la afirmación de lo local en su irrupción oposicional respecto de imaginarios eurocentrados construidos por el historiador James Anthony Froude en el siglo XIX que fueron continuados por Vidia Naipaul en la contemporaneidad.

PALABRAS CLAVE: construcción identitaria, memoria, pensamiento fronterizo, racismo.

### TRAVELLERS IN DEREK WALCOTT'S CARIBBEAN

ABSTRACT: This work deals with the strategic place that travellers occupy in the construction of a Caribbean identity deployed in Derek Walcott's poetic in essays such as “The Antilles: Fragments Of An Epic Memory”

\* Agradezco a David Solodkow la discusión de este trabajo.

(1992), “The Caribbean: Culture or Mimicry?” (1974) and in a few narrative poems by Walcott. The article considers singularity as a value on account of differences between natives and travellers as well as in the commentary on Robinson Crusoe as a figure. In order to describe the affirmation of the local in opposition to the Eurocentric imaginaries constructed by James Anthony Froude during the 19th century, which has been continued by Vidia Naipaul in more recent times, the emergence of a decolonial response is also characterized.

KEYWORDS: identity construction, memory, border thinking, racism.

### POESÍA Y SUPERVIVENCIA EN EL “NUEVO EGEO”

En 1992, el mismo año en que se celebraba el quinto centenario del mal llamado “descubrimiento” de América (Mignolo, *La idea* 29), la Academia Sueca le otorgaba el Nobel de Literatura a Derek Walcott, poeta y dramaturgo del Caribe anglófono, nacido en Castries, capital de la isla de Santa Lucía. En el discurso de recepción del premio, el autor de *Omeros* insistía sobre los vectores integradores del Caribe a la luz de sucesos que habían generado un espacio fragmentado por la acción colonial con el exterminio de las poblaciones originarias y las africanas, sometidas por la racialización y la trata. Así, en “Las Antillas: fragmentos de una memoria épica” (*La voz* 87) afirmaba el valor del mestizaje antes poetizado en *Omeros* y en otros textos, entre los que se cuenta el emblemático poema narrativo “La goleta El Vuelo”, en el que el marinero mulato Shabine representa un momento relevante de la hibridez identitaria del área.

El autor situaba al Caribe como un umbral donde leer una frontera para el mundo a expensas de una perspectiva religadora capaz de revertir hasta la conflictiva coexistencia de los afrodescendientes con los hindúes o “coolíes”, llevados a las Antillas como trabajadores contratados en el siglo XIX (Pizarro 24; Puri 65).

El ensayo “Las Antillas: fragmentos de una memoria épica” comienza con una escena en la que el escritor santaluciano contempla una performance del *Ramleela*<sup>1</sup>. La ciudad de Felicity a orillas de la llanura de Caroni reabre

<sup>1</sup> El *Ramleela* es una fiesta religiosa de origen hindú que consiste en la representación popular de una de las partes del antiguo poema épico *Ramayana* (aprox. III A.C.).

a propósito de la ceremonia hindú, una bordadura que el autor había explorado en virtud de la búsqueda de un teatro para la identidad caribeña que evitara caer en el folclorismo exotizante entre los rituales del carnaval, la religión y la política<sup>2</sup>. Al mismo tiempo, actualiza valoraciones positivas que Walcott había trazado dos décadas antes en “El Caribe: ¿cultura o imitación?” (citado en Hamner 51) para diferenciarse de las perspectivas nihilistas del escritor trinitense Vidia Naipaul. “Las Antillas...” acentúa la capacidad de la región de generar respuestas creativas, mientras describe una serie de motivos que insistentemente atraviesan la poética walcottiana, tales como la diferenciación entre nativos y viajeros<sup>3</sup>, el cuestionamiento de las perspectivas desplegadas por los viajeros victorianos del siglo XIX y sus continuadores en el siglo XX; la enfatización del rumbo seminal que existe en las culturas antillanas a propósito de la interacción fecunda entre lenguas vernáculas e imperiales; la superficialidad que caracteriza

<sup>2</sup> En particular, mientras dirigió el Trinidad Theatre Workshop (TTW 1959-1976) en el marco del cual produjo la representación de una serie de obras de autores europeos, africanos, americanos y caribeños. En ese marco, Walcott compuso un conjunto de piezas teatrales estimulado por el proyecto de fundación y posterior fracaso de la Federación de las Antillas anglófonas entre 1959 y 1962. Articulado con un proceso de emergencia del nacionalismo del Caribe anglófono –opositor respecto del imperialismo moderno en su excavación de las marcas de alienación de la identidad caribeña–, el trayecto de construcción del Taller de Teatro en Trinidad es marcado, entre otros, en particular por el teatro nacional irlandés. Walcott revisó la experiencia de ese proceso en el ensayo “La voz del crepúsculo” (1970), texto que originalmente funcionó como prólogo a una antología de cuatro de sus obras teatrales (*La voz* 90).

<sup>3</sup> El contrapunto entre nativos y viajeros aparece insistentemente en la escritura poética de Walcott. Por ejemplo, en los juegos abiertos entre Aquiles y Helena –personajes nativos– y la figura del viajero europeo Plunkett, en *Omeros*. Otro momento emblemático de la contraposición entre nativos y viajeros aparece en el poema “La luz del mundo” (*El testamento* 59-63) en el que la mirada sobre Castries se construye a partir del desplazamiento por la ciudad en un pequeño ómnibus donde se escucha uno de los temas de *Kaya* de Bob Marley. Walcott crea allí un lugar común o de cruce entre el viajero y los habitantes del lugar, puesto que los lugareños están viajando con él, así como magníficos paralelismos entre los que se encuentran las descripciones de una mujer negra cuya belleza le recuerda la imagen de la libertad guiando al pueblo en el célebre cuadro de Delacroix, una mujer ya anciana que habla en creole sobre el camino para implorarle al conductor del vehículo que no la deje mientras invoca el rechazo a recibir la tierra como herencia y un coro de mujeres que han caído víctimas del alcoholismo en un bar.

a los turistas, la potencia del paisaje como cantera donde yacen furia y proporción de lo innombrable y la afirmación de la poesía como fuerza que amalgama el presente y el pasado. En uno de los pasajes del discurso antes mencionado es posible leer:

El invierno confiere hondura y oscuridad tanto a la vida como a la literatura, y en el interminable verano de los trópicos ni siquiera la pobreza o la poesía —en las Antillas la pobreza, *poverty*, se diferencia de la poesía, *poetry*, apenas por una V, *une vie* (una vida), una condición vital además de imaginativa— parecen capaces de ser profundas, porque la naturaleza es tan exultante, tan decididamente extática como su música. Una cultura basada en la dicha es necesariamente superficial. Para venderse, el Caribe fomenta tristemente los placeres de la banalidad, de una brillante vacuidad, en tanto lugar donde no sólo es posible huir del invierno, sino también de la seriedad que provoca una cultura con sus cuatro estaciones. ¿Puede haber aquí un pueblo, en el auténtico sentido de la palabra? (Walcott, *La voz* 95).

En el espacio donde hay solo dos estaciones en lugar de cuatro, la poesía es propuesta como un modo de vida que se condensa en el parecido que existe entre las palabras “poetry” y “poverty”, con la única excepción de la letra “v”. Se traza un juego asociativo entre las palabras en inglés que incluye al francés, eco del relevo de las metrópolis colonialistas tallado en las lenguas de las potencias imperiales que dominaron la isla de Santa Lucía cedida por Francia a Inglaterra después de la batalla de Todos los Santos<sup>4</sup>. Mediante ese movimiento se construye un poder erótico del lenguaje (Puri 89) que con singular energía cohesiona el espacio signado por una estética del fragmento. El discurso reivindica, así, el valor que gana el arte como esfuerzo y trabajo concebido en términos de quehacer artesanal que dignifica el montaje capaz de producir otra cosa con el detritus de las lenguas, los restos de civilizaciones y las ruinas del naufragio.

<sup>4</sup> La batalla de Todos los Santos tuvo lugar en 1782 y constituye la acción naval de mayor relieve en el siglo XVIII en el Caribe francés, donde los ingleses vencen a los franceses. Allí se enfrentaron la escuadra británica al mando de George Rodney y otra francesa que dirigía de Grasse. Es la única batalla aludida en *Omeros* (119), según destacan algunos críticos, cuando argumentan sobre el desvío del canon de la literatura épica clásica en el más largo poema narrativo del autor (Baugh, *Derek Walcott*).

“El arte antillano [escribe Walcott] es la restauración de nuestras historias rotas, nuestros fragmentos de vocabulario, y nuestro archipiélago se convierte en sinónimo de fragmentos desgajados de su continente original” (*La voz* 92). Más allá de la posibilidad de reparar lo que ha sido roto, de producir la juntura de restos que en la metáfora propuesta por la vasija que releva al “vaso roto” (92) deviene exaltación del Caribe como crisol de razas, se afirma la necesidad de reconocer un uso del lenguaje que es “obstinación espiritual” (98) y posición de júbilo ante el paisaje; cierto quehacer al que, de forma paradójica, se caracteriza oximóricamente como “sublime estupidez” y supervivencia (98), y que en la intervención apunta a diferenciar el lugar impuro e intersticial del escritor antillano, entre el nativo y el viajero, así como las diferencias que existen entre los viajeros metropolitanos colonialistas, los exiliados en las metrópolis que los continúan (100), y otros trotamundos en los que no se acentuaría tan acabadamente el gesto colonizador eurocéntrico. Mientras algunos viajeros representan la construcción de una mirada por la escritura que, según Walcott, proyecta melancolía y cinismo, puesto que registra la naturaleza en función de un título de dominio y nombra a las ciudades con irónico patetismo, como ocurre con el caso de Felicity<sup>5</sup>, otros en cambio, como es el caso de Crusoe, enarbolan la posibilidad de construirse los

<sup>5</sup> Son varios los pasajes en que Walcott insiste en “Las Antillas...” con el paralelismo entre escritores y viajeros. En principio ofrece una fuerte diferenciación de esas subjetividades respecto de la de los nativos –“amantes de un rincón de la tierra” (101), porque la permanencia les permite cultivar el eros por el lugar y el eros por el semejante en general–. A su turno, los viajeros no articulan una única constelación, por el contrario, conforman un conjunto “dividido” entre los que representan, defienden y argumentan sobre los hallazgos y grandes sucesos de Inglaterra que con Froude, Trollope y algunos exiliados antillanos contemporáneos han contribuido a la propagación del racismo, la negación del estatuto de pobladores de los habitantes de las fronteras del imperio británico, y otros viajeros europeos a quienes Walcott advierte en términos más “amables”, tales como Charles Kingsley, autor del que Walcott considera es el primer libro antillano “At Last” (Al fin) (101), a Ulises (88) soporte en Walcott del Caribe como una morada en tanto y en cuanto ha instrumentalizado al personaje homérico, en particular en la primera parte de *El reino del caimito*, que lleva por título “La goleta El Vuelo” como soporte del “regreso a casa” del marinero-viajero Shabine y a Robinson Crusoe a quien Walcott ha investido, según se sabe, con el valor emblemático del artista contemporáneo mediante la exaltación de la supervivencia y la artesanía (“el que construye sus propias herramientas, sus metáforas cada mañana”, (*Las Antillas* 93) en medio de la soledad a la que lo condena la racionalidad del mundo.

propios instrumentos de trabajo y crearse las propias, nuevas metáforas, “cada mañana” (93).

Por esas vías, la defensa de la hibridez como matriz intercultural irreductible del Caribe implica una reconstrucción de la conciencia agónicamente dividida del mulato que Walcott representa como sujeto<sup>6</sup>, así como también la reelaboración en un contexto neocolonial postnacionalista de máscaras identitarias que en las décadas del sesenta y setenta habían actuado intensamente en la construcción de una cultura resistencial frente a la colonialidad del poder (Puri 68-70).

Entre la dimensión marmórea de “la lengua de Ozymandyas” (Walcott, *La voz* 93)\* y la espontaneidad y frescura que ofrecen las lenguas vernaculares –interacción que precisa asumir un artista antillano para convertirse en portador de un mensaje integrador entre las lenguas imperiales y los dialectos–, Walcott abre la descripción del Caribe como un territorio que no admite ser concebido como continuidad ni deriva de otro. Al tiempo que reflexiona, una vez más, acerca de las cuestiones que, descentradas y fractalmente localizadas, permiten nombrar y habitar una experiencia que ha permanecido oculta porque ha sido excluida en ciertos usos del relato, tales como los de la historiografía y las crónicas de viajeros victorianos que fijaron la experiencia de ilegitimidad y desarraigo (90) con la que la mirada del Otro condenó a los caribeños.

\* La “lengua de Ozymandyas” remite al célebre soneto del poeta romántico inglés Shelley, cuyo título es precisamente el apodo de Ramsés el Grande, faraón de la decimonovena dinastía del antiguo Egipto. En el poema Shelley nombra la estatua caída y despedazada del “rey de reyes” hallada por un viajero para abordar la inevitable decadencia de todos los líderes y los imperios. Imagen que Walcott usa para cuestionar un concepto imperial del lenguaje, la defensa de la hegemonía de una lengua sobre otras y los variados mecanismos autoritarios y conservadores que intervienen en la búsqueda para él ilusoria de preservación de poder para el inglés, como lengua pura, eterna e incorruptible. Hace uso de la referencia en un fragmento del ensayo “Las Antillas...” en el que para argumentar sobre la escritura poética como labor de excavación, crítica y autodescubrimiento resguarda la necesaria intervención de las lenguas vernaculares (el créole).

<sup>6</sup> La experiencia de conciencia dividida, como efecto de la herida colonial teorizada, entre otros, por W.E.B. Du Bois, atraviesa numerosos momentos de la escritura walcottiana.

Cuando Walcott insiste en afirmar que los antillanos son un pueblo y que en las Antillas existe una imaginación cuya complejidad se expone en la pluralidad cultural capaz de generar respuesta, esa capacidad contrapuntística de las culturas antillanas es considerada a contracorriente del racismo y las falsas representaciones que ha producido la literatura metropolitana. En tal cuestionamiento, desplegado a lo largo de toda su obra, es preciso reconocer una polémica visceral: la respuesta crítica sembrada por Walcott respecto de los textos de James Anthony Froude, historiador y biógrafo, autor del libro *Los ingleses en las Indias Occidentales o el escudo de Ulises* (1888), en el que el escritor inglés hace una defensa del colonialismo cuya prolongación se conoce en inglés como “froudacity”. La “froudacidad” implica una forma de narrar amplificando las gestas imperialistas de la corona británica: cierta proyección que desde el viajero victoriano ha sostenido entre el siglo XIX y el XX la producción de relatos caracterizable por la búsqueda de reconocimiento para Inglaterra de grandes sucesos consagrados a demostrar el derecho a la supremacía global de aquella nación<sup>7</sup>.

Probablemente sea en “La musa de la Historia” (1974), donde Walcott interpela más abiertamente ese “recuerdo parcial de la raza [blanca]” (*La voz* 54) y al “cinismo metropolitano” (*La voz* 55) reconocible en la historiografía, mientras argumenta acerca del desinterés cotidiano en la región respecto de la historia y del pasado.

Nada debería importarle al Nuevo Mundo si el Viejo está otra vez a punto de estallar, pues la obsesión por el progreso no figura en la psique de los recientes esclavos. Ese es el amargo secreto de la manzana. La visión del progreso es la locura racional de la historia considerada como tiempo secuencial, la visión de un futuro dominado. Su imaginaria es absurda. En los libros de historia, el descubridor pisa una tierra virgen, se arrodilla mientras el salvaje también se arrodilla en la espesura, sobrecogido. Tales imágenes están grabadas en la memoria colonial; es la herejía de que el mundo se está volviendo sagrado desde que Crusoe dejó la huella de su pie o Colón la de su rodilla. Estas imágenes blasfemas se desdibujan, pues tales jeroglíficos del progreso resultan básicamente cómicos (*La voz* 59).

<sup>7</sup> Al respecto véanse, además, las agudas anotaciones hechas por Silvio Torres-Saillant en el ensayo “Conocimiento, legitimidad y el sueño de unidad caribeña” (32-33).

Giro de relativización que el jamaicano Edward Baugh leyó lúcidamente para comprender la construcción de una clave que testimonia la dificultad que existe en el Caribe anglófono en torno a la imposibilidad de narrar la “propia” historia. La dificultad remite tanto a la discontinuidad de la historia negra y a los traumas generados a propósito del genocidio, como a las sanciones que operan sobre la memoria. Desde Froude hasta el libro de viajes de Naipaul *The Middle Passage* (1962), que según Baugh continúa la “froudacidad” antes referida, se tiende el mandato de ocultamiento que la historiografía eurocéntrica impone, como forma de interpretar interesada y negativamente la inexistencia de población humana y cultura en la región (“The West Indian Writer”). Retórica que Walcott se encarga de revertir en varios momentos de sus ensayos. Tal como ocurre en el discurso de recepción del Nobel, cuando reaparece en otro contexto histórico la posibilidad de pensar la singularidad del área para afirmar, a propósito de contrapuntos opositivos y formas de representar la identidad caribeña, la existencia de una cultura que ya no necesita estar sujeta a los imaginarios del otro europeo ni a los artulugios de los escritores patricios fascinados por el Viejo Mundo, ni a los exaltadores de la negritud.

En la figura de la vasija por la que se hace referencia al barro en su maleabilidad para dar forma y albergar un diálogo intenso con el vacío, el Caribe cuenta con nuevo relato para representar la especificidad del área: su interacción y apertura al mundo. Tal efecto de la artesanía a su vez remite a la obra del escritor santaluciano donde se sostiene la posibilidad de abrir valiosos enigmas en torno de la carencia, por medio de los cuales la potencialidad del Caribe late en instancias a un tiempo seriadas y siderales.

#### TRAVESÍAS, RECREACIONES Y DISTORSIONES

Con juegos abiertos entre islas que se enhebran como fragmentos –sinécdoques de un espacio mayor compuesto por el archipiélago que a su vez entra en contrapunto con el espacio continental de las Américas y Europa– el Caribe walcottiano es un fragmento del Viejo Mundo compuesto por Europa, África y Asia. Configura un “Nuevo Egeo” donde no solo se señalan los efectos nocivos del turismo sino también los de la condición satélite de las islas próximas a la península estadounidense de Florida (*La voz* 106). En virtud de su articulación rememorativa ficcional, la



diferenciación entre nativos y viajeros permite visualizar allí una oposición en torno a la quietud y el desplazamiento; el amor y la imposibilidad de amar que permite establecer una relación más humana y genuina de los sujetos que habitan el lugar porque no lo instrumentalizan en función de ninguna racionalidad. Walcott escribe:

No son el viajero o el exiliado quienes deben medir sus proporciones; esto corresponde a su propia ciudadanía y a su arquitectura. Cuando te dicen que aún no eres una ciudad o una cultura, la respuesta ha de ser necesariamente ésta: No soy tu ciudad ni tu cultura. Después de eso tal vez habría menos *Tristes trópicos*.

Aquí sobre este estrado, suena la oleada de aplausos: nuestro paisaje, nuestra historia reconocidos “al fin”. *At last* (Al fin) es uno de los primeros libros caribeños. Fue escrito por el viajero victoriano Charles Kingsley. (...) El viajero no puede amar, porque el amor es estasis y el viaje es movimiento. Si regresa en busca de lo que amó en un paisaje para quedarse en él, entonces abandona su condición de viajero para pasar a la estasis y la concentración, se convierte en el amante de ese determinado rincón de la tierra, en un nativo (*La voz* 101).

En el párrafo citado aparece un homenaje al nativo: habitante del lugar que es “amante de [un] (...) rincón de la tierra”. No importa si escribe o no; menos aún el color de su piel. En una operación descriptiva que identifica por antítesis sin afirmar ninguna clasificación dura, Walcott dibuja zonas atentas a los afectos y sus destinos: conforman el “pueblo” antillano quienes guardan una relación material con el paisaje sin destruirlo ni consumirlo. Se trata de quienes todavía son convertidos por él, quienes básicamente se diferencian de los turistas o falsos viajeros y de los “viajeros amables” (escritores europeos), cuya superficialidad no permite producir ni transmitir la construcción de ninguna experiencia vivencial en diálogo con las huellas reales que ofrece el lugar.

Para Walcott, el Caribe ha estado desde siempre sometido al traslado de sus gentes y su paisaje y configura un palimpsesto que encuentra la soberanía de la imaginación en el espacio que trazan la pintura y la poesía<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> La importancia que Walcott le asigna a la pintura como cantera en la construcción de una mirada capaz de desocultar lo real (referente irreductible de su escritura poética)

Por esas vías se despliega una perspectiva arqueológica que se hace con materialidades múltiples: textos, lenguas diversas, culturas letradas y populares, estilos musicales, juegos entre la imitación y la improvisación, cuyos efectos son reconocidos, en particular, a propósito del tambor de la “steel-band”, los sutiles ritmos del calypso y el traje del carnaval (citado en Hamner 55). En consonancia con la percepción del entorno real que requiere la vida caribeña mediante la lectura de cierta tipicidad que irrumpe en figuras de iconicidad irreductible portada, en particular, por hombres y árboles. Puesto que es por ellos que, según el autor, se patentiza algo del orden de la reserva, lo invisible que perdura y requiere de algún quehacer artesanal para ser leído, desocultado, reconocido y a su vez diversificado. Son los nombres de los hombres y los árboles, además, los que en más de una ocasión son analizados para considerar los grados de opresión con que los sujetos han sido impedidos de vivir plenamente la dimensión real del lugar (Walcott, *El reino del caimito* 35; *Omeros* 193) y las vías de desocultamiento o libertad que confiere en cada caso la apuesta por intensificar la rememoración.

Mediante ese movimiento, el mar es tomado varias veces como un libro, como cuando por ejemplo en el poema “El mar es la Historia”, en referencia a la carencia de archivo que ha caracterizado a las poblaciones negras esclavizadas, se lee “pero el océano siguió pasando hojas en blanco” (*El reino* 71). O como cuando lo real del Caribe es lo que merece ser descifrado y reinscripto, como se lee en un pasaje del ensayo “Las Antillas...”:

Esto es lo que he leído a mi alrededor desde la infancia, desde los comienzos de la poesía: la gracia del esfuerzo. En la dura caoba de los grabadores: rostros, hombres resinosos, quemadores de carbón; (...) y también en los pescadores, en los criadores que viajan en camiones lanzando sus lamentos, todos ellos en su

---

debe ser vinculada, entre otros aspectos, con el hecho de que su padre Warwick Walcott, quien falleció por una mastoiditis cuando él era un niño de apenas un año y tres meses, era un hábil pintor de marinas. Por otra parte, como es posible advertir en *Another Life*, Walcott y su amigo Dunstan St Omer comenzaron a pintar bajo la guía de Harold Simmons, genuino líder espiritual, quien les enseñó a ambos los primeros pasos en el arte del paisajismo en su estudio en Castries, que ofició como segunda escuela luego de la formación que ambos recibían en St. Mary’s College (*Another Life* 154).

origen fragmentos de África, pero modelados y endurecidos y enraizados ahora en la vida de la isla, analfabetos en el sentido en que lo son las hojas; no leen, están ahí para ser leídas, y si se las lee correctamente crean su propia literatura (*La voz* 106).

Los seres que conforman el paisaje son los garantes de una actitud de reconstrucción en la literatura antillana que ahora los lee y escribe. Walcott trabaja con articulaciones que enfatizan el efecto de un *continuum* entre lectura y escritura o entre literatura y paisaje, como cuando en el poema “Archipiélagos” que integra la sección “Mapa del Nuevo Mundo” en el libro *El viajero afortunado* (47) se lee “Al final de esta frase comenzará a llover/ En el filo de la lluvia, una vela”, en una suerte de trasvasamiento entre el verso que se escribe y la vida que nace o comienza.

Así, puede afirmarse que existe un guión en la poética walcottiana por medio del cual el mar es un libro y el Caribe un libro de libros, mientras el escritor deviene hacedor de trayectos y se transforma en peregrino, puesto que se desplaza efectivamente en el espacio transformándose en el viajero de la imaginación. Es el que plasma espacios de visibilidad y desocultamiento para capturar lo real más allá de los sucesos a secas y en particular de los grandes sucesos, en territorios donde los dioses por fin han caído (*Omeros* 15)<sup>9</sup>, los guerreros se transforman en rudos pescadores, y se vuelven a leer las regiones del mito que la colonialidad ha prohibido<sup>10</sup>.

Dentro de ese marco, la celebración de la diversidad implica construir un bastión de defensa respecto del racismo y el resguardo de pilares que habían actuado décadas antes en función de la construcción de un imaginario nacional (Puri 68). La poesía es una isla que se desprende del continente, donde lo impuro se inviste de belleza y donde la historia en tanto “historia del mundo” es “una crónica de desgarros tribales, de limpiezas étnicas” (Walcott, *La voz* 102). Vital por su capacidad para producir imaginarios, la escritura poética genera otra imagen del paisaje, de los perfiles y acentos que ofrecen la luz y las ciudades, que aparecen como

<sup>9</sup> Son numerosos los momentos en que aparece el tema de la muerte de Dios en la poesía de Walcott.

<sup>10</sup> Como ocurre, por ejemplo, en el libro *Omeros*, con la región de Iounalao, o tierra de la iguana, en el pasado primordial (mítico) de la isla de Santa Lucía donde habrían convivido los arahuacos y las poblaciones diaspóricas africanas antes de la llegada de los europeos (13).

productoras de cultura y son presentadas, a veces, en términos de utopías o ciudades ideales. Hasta que Walcott afirma que la poesía se “enamora del mundo a pesar de la Historia” (*La voz* 103) y que Puerto España es Atenas (*La voz* 98). Así como también es la capital de Trinidad, que ofrece mixturas y lazos transversales a contrapelo de las estructuras severas que atraviesan a la sociedad. Entonces Puerto España se transforma en una cita con el júbilo que genera el reconocimiento de la convivialidad o de lo que puede coexistir como relevo intenso de la estratificación con la que la colonialidad del poder estructuró el área. En ese movimiento de revitalización del humanismo no son menores las marcas que requieren considerar que si bien no existe un enfrentamiento pleno al eurocentrismo, como es posible reconocer en la poesía de la negritud de Césaire o en la poesía del barbadense Edward Kamau Brathwaite, tampoco existe en el Caribe de Walcott una continuidad entre el Mediterráneo europeo y el estuario de las Américas. Por el contrario, la literatura walcottiana cuestiona, según se intenta señalar, la veneración acrítica del Caribe como espacio meramente reproductivo de otra realidad. De tal modo y con tal intensidad que la poesía es asumida como restitución simbólica a contracorriente de los procesos de aculturación regidos por la “racionalidad” occidental. De allí que la traducción de los personajes y episodios de la épica clásica en “clave” caribeña, en particular en los trabajos que integran el período que se extiende entre el libro *Another Life (Otra vida 1973)* y *Omeros (1990)*, afirman las decisivas matrices poéticas que constituyen el “retorno a casa” y el Caribe como morada. A contracorriente de la nostalgia por el África, discutida por Walcott en varios momentos de su obra<sup>11</sup>, en particular en el ensayo “La musa de la historia” ya mencionado (*La voz* 78), la variación o “indigenización” de la épica griega restituye espacios simbólicos del mito y del relato que Occidente sancionó en las culturas de las poblaciones diaspóricas africanas para sostener la construcción de su propia hegemonía. En la vasta operación analógica o de puente sostenida por la escritura poética por medio de la cual se comparan y transforman sujetos y mitos, irrumpen los nativos o lugareños, que pueden portar

<sup>11</sup> Un momento de discusión relevante de la “pastoral africana” (deseo de retorno al África o nostalgia por el África) que según el autor padecen los caribeños y les impide asumir y transformar su realidad actual, tiene lugar en la obra *Dream on Monkey Mountain (1967)*, representada por la compañía del Taller de Teatro de Trinidad (TTW) que Walcott dirigió, según ya ha sido señalado antes.

como Ulises y otros personajes homéricos ciertos rasgos pero que sin embargo no coinciden con los de aquéllos. En esas “fisuras” o disimetrías, la escritura poética walcottiana enfatiza a lo largo y a lo ancho de un proceso creativo prolongado el valor de lo local. No se trata sin embargo del regreso a alguna raíz o de la reposición de un origen, por el contrario se trata de la transformación, de la variación expuesta en una multiplicidad de huellas materiales que en el siglo XX es capaz de abrir el Caribe en su dimensión multilingüe y multicultural. Así, el acento puesto en la fuerza de supervivencia que existe en los archipiélagos en términos de “rincón” y orilla devuelven a la globalidad totalitaria del “sistema mundo” que busca imponerse sin afuera (Mignolo, *Historias locales* 356-357), márgenes y representaciones de un nuevo humanismo. Ofrece riveras que epifánicamente irrumpen, a veces, a propósito de los valores expresivos de la lengua, que para Walcott patentizan ciertas formas de entonar el inglés en Irlanda en la lectura que hace de poetas fuertes como Yeats (Fumagalli, “Una conversación” 90). O que otras veces encuentra rastros de mayor fuerza expresiva en las lenguas vernaculares antes que en el inglés, cuando reconoce que existen nombres “más flexibles, más verdes, nombres que experimentan la agitación de la mañana más que el inglés como los valles de los que hablan los árboles” (*La voz* 105). Esos márgenes ofrecen, a su vez, tal como ya se ha señalado, los rastros del “regreso a casa” que en el Caribe del autor santaluciano transforman paulatinamente a los héroes de la épica odiseica en tipos humanos cotidianos.

En el libro *Another Life* (1973), Walcott plasma un proceso de transformación o “pasaje”, entre los personajes de la literatura homérica y los habitantes de Castries que funciona en más de un sentido como umbral de lectura de *Omeros*. En función de “otra vida”, o la vida nueva que el libro invoca<sup>12</sup>, se afirma la existencia de los “hombres heráldicos” antes que de los “héroes”<sup>13</sup> para hablar de un porvenir situado a nivel de la

<sup>12</sup> Edward Baugh ha destacado en las notas a la edición de 2004 del libro que el horizonte de otra vida de Walcott está vinculado con el concepto de “vida nueva” de Dante Alighieri.

<sup>13</sup> En el capítulo 3 del libro se abre un valioso contrapunto entre los héroes de las batallas, las acciones y los atributos de algunos animales en episodios homéricos y los habitantes de Castries. Más adelante, en el capítulo 12 es posible leer: “To change the marble sweat which pebbled/ the wave-blow of stone brows/ for this sweat-drop on the cedar plank, / for a future without heroes, / to make out of these foresters and fishermen/ heraldic

vida cotidiana, de cierta indagación de lo verdadero que al presente trae la vida plena en el sentido de lo no heroico, o de lo que es orientado por las fuerzas transversales de un Caribe heterogéneo.

De tal modo que puede afirmarse que, a lo largo de la obra creativa, emergen puentes analógicos y disimetrías entre archipiélagos, retorno de textos y figuras clásicas de la cultura occidental que proponen impregnaciones y transformaciones relevantes entre el Egeo y el Caribe, así como entre los viajeros y los escritores, hasta que las Antillas devienen una morada.

#### ROBINSON: UN NÁUFRAGO PROTEICO

Hacia el Caribe de la “autoexcavación” —que es una utopía y simultáneamente el efecto concreto de la autorreflexión que expone la obra walcottiana luego de un largo proceso de traducción e “indigenización” de la cultura europea (Ismond 78)— Walcott interpela el consumo de exotismo que impide el acceso a otras dimensiones, entre las que se puede mencionar la dimensión de la luz y la vivencia del tiempo transformados en custodios de lo real local. Así, en un pasaje de “Las Antillas” referido a la capacidad con que la poesía puede amalgamar el tiempo del pasado con el presente, anota:

---

*men*” [“por un futuro sin héroes/ para crear entre esos guardabosques y pescadores/ hombres heráldicos”] (Walcott 75). Las cursivas son nuestras. La mirada poética genera ese horizonte: hombres heráldicos o portadores del traslado, podría decirse, desde un orden visible a regiones que son aún más reales aunque no tan evidentes. Son los que emblemizan un modo de ser profundamente antillano sin cerco ni aislamiento. Son pescadores en el mar de Santa Lucía, habitan una región extendida. Los hombres heráldicos aparecen como portadores de un modo de actuar que por marginal es absolutamente relevante porque revelador de otra realidad. Félix Houbain, por ejemplo, en la obra *Dream on Monkey Mountain* [*Sueño sobre la montaña del mono*] es un sujeto heráldico: sostiene cierta tipicidad que se constituye en genuina herramienta de crítica y transgresión respecto de la alienación de los nativos así como de las falsas formas y legalidades de las instituciones de la llamada “civilización” occidental. Esa tipicidad se abre a un mundo de referencias compartidas colectivamente en la calle, los rituales, los modos de imaginar. Y remite a su vez a una serie de arquetipos que circulan entre la cultura letrada y la cultura popular antillana. Algunas observaciones valiosas al respecto aparecen en el ensayo *La voz del crepúsculo* (34).

Privadas de su lengua original, las tribus esclavizadas y obligadas a trabajar crean sus propios fragmentos de un vocabulario antiguo, épico, desde Asia y desde África, pero con este vocabulario generan en la sangre un ritmo ancestral y extático que ni la esclavitud ni el trabajo forzado consiguen domeñar (...) La lengua original se diluye desde el agotamiento de la distancia como la niebla que intenta surcar el océano, pero este proceso de renombrar, de encontrar nuevas metáforas, es el mismo al que el poeta se enfrenta cada mañana de su vida laboral, *construyendo sus propias herramientas como Crusoe*, reuniendo fragmentos a partir de la necesidad, a partir de Felicity, incluso renombrándose a sí mismo (93)<sup>14</sup>.

Walcott exalta en la reivindicación de un nuevo humanismo las herramientas de autoconocimiento. Vuelve a proponer (*La voz* 13, 53) que la cultura de la región no se deriva mecánicamente de la cultura europea porque en ella late la posibilidad de señalar una localización compleja en términos de frontera donde los hábitos imperiales se revelan y relevan. Tal operación, ligada a la función reparadora que se le asigna al trabajo artístico, como ya ha sido señalado, merece ser ligada, además, a un trabajo de deconstrucción con el que se disuelve la ilusión de raíz única, la confianza en el origen y el privilegio del juego entre original y copia. Paul Jay ha señalado respecto de *Omeros* que antes que iniciar una fase odiseica en la obra de Walcott, la culmina. Afirma que existe una “política de la imitación” (Jay 4) que requiere ser reconocida para comprender cabalmente las operaciones de desestructuración que su trabajo postula para releer el pasado, reasumiendo la transformación de los gestos anatematizadores propuestos por el narrador Naipaul<sup>15</sup>, y disolviendo insistentemente la

<sup>14</sup> Las cursivas son mías.

<sup>15</sup> Al hacer alusión al decisivo ensayo de Walcott “The Caribbean: Culture or Mimicry?”, Jay expone una intensa argumentación sobre la potencialidad cultural del Caribe a propósito de la imitación o de la instrumentalización del espejo. Walcott afirma la existencia de cultura caribeña allí donde la cultura caribeña imita a otra y en ese proceso abre, según Jay, el reconocimiento de que el origen y la idea del origen y el original están irremisiblemente perdidos. Aunque tal cuestión se sustenta en principio a propósito del lenguaje del cual son portadores los antillanos, la reivindicación de la imitación por la que se revierte la percepción absolutamente disfórica ofrecida por Naipaul en sus textos de la década del sesenta se sostiene en la múltiple disposición a imitar que es posible reconocer en la naturaleza. Walcott afirma a propósito del extraordinario valor creativo que exponen los seres vivos (por ejemplo, los pájaros y otros animales de la

relación entre la cultura caribeña como una cultura subsidiaria en relación con otra que debiera asumirse como original<sup>16</sup>.

---

zona en variadas estrategias de “camuflaje” defensivo, diseño y señuelo), que existe un valor irreductible en ciertas formas del arte popular antillano para las que no cuenta el valor de la originalidad que es posible reconocer en ciertas estéticas occidentales. En tal sentido, es relevante señalar que, porque carecen de esa veneración de la originalidad, pueden afirmar el rol extraordinario e irreprimible de la invención en y desde otro lugar. En particular menciona la irrupción del arte de la “steel pan” que traza escalas musicales dúctiles por medio de la instrumentalización de los tachos de lata cuya escala sonora –según el autor– se sutaliza y enriquece año a año, y se genera con la prohibición del uso del tambor (Citado en Hamner 54-55). Construcción que, como ocurre con el calypso y el ceremonial del carnaval, nacen de la imitación. Walcott marca que esas expresiones que irrumpen a propósito de la imitación nunca dejan de exponer el cruce de dos acciones irreductibles: imitan y crean simultáneamente porque pueden apelar al uso del poderoso recurso de la improvisación (Citado en Hamner 51-58).

<sup>16</sup> A mi entender, existen dos lecturas productivas acerca de las postulaciones walcottianas expuestas en “The Caribbean: Culture o Mimicry?” con diferentes alcances. Una es la ya aludida de Paul Jay que permite reconocer la fuerza deconstructiva de las posiciones walcottianas, a partir del análisis de la repetición en Walcott, particularmente en algunas zonas de *Omeros*. ¿Qué pasa y por qué en el Caribe cuando el Caribe repite otro mar? ¿Qué genealogías sostienen personajes como Plunkett y Aquiles? Otra, anterior, es la notable lectura de Edward Baugh, quien en “The West Indian Writer and his Quarrel with History” lee con notable agudeza los efectos de la negación de la relevancia de la historia sostenida por Walcott en el ensayo aludido. Puesto que Baugh interpreta que esa relativización del valor de la historia afirma la voluntad de liberarse de las cadenas del pasado que está en el imaginario de los antillanos así como las marcas de la dificultad de narrar que existe en el Caribe anglófono en función del racismo que atraviesa la historiografía británica. En su movimiento argumentativo el crítico y poeta jamaicano relaciona argumentos reflexivos desplegados en los ensayos de Walcott con momentos de sus poemas y los de otros poetas del Caribe; en particular, los relevantes Edward Kamau Brathwaite y Aimé Césaire (martiniqueño). Ambos autores, Jay y Baugh, leen el texto walcottiano como una respuesta a Naipaul a propósito de textos diferentes. Si Jay enfatiza que “The Caribbean: Culture or Mimicry?” emerge de la polémica con la novela *The Mimic Men* de Naipaul de 1967, Baugh, señala en cambio que el ensayo walcottiano surge de la polémica con el libro de viajes *The Middle Passage* de 1962, escrito a partir de un periplo de un año de duración a pedido de Eric Williams como testimonio “objetivo” de las realidades de la Guyana británica, Surinam, Martinica, Jamaica y Trinidad. Interesa reconocer, en todo caso, porque es valioso el dato, que Baugh lee en Naipaul a un continuador de Froude: historiador y viajero a quien recuerda Walcott como emblema del colonialismo racista en varios momentos de su obra (*Las Antillas* 99).



A horcajadas del contrapunto entre la isla y el archipiélago, y la serie por medio de la cual se interrelacionan esas partes, Walcott enfatiza la posibilidad de perforar la dura antinomia entre víctimas y victimarios, así como la carga de culpa y los intentos de expiación que son reconocibles en formas variadas de relatar/representar lo real. La escritura de poesía emerge, entonces, como el espacio de un vasto campo de resonancias donde no es la originalidad lo que cuenta sino más bien la posibilidad de desplegar el relato de una memoria crítica y curativa. Se trata de nombrar en el paso de recordar: apelar a los antiguos nombres cuando ya no es posible invocar la autoridad de una lengua original y/o cultura original; el origen de la lengua, la tierra original, la raíz, el relato homogéneo, los sujetos jerarquizables<sup>17</sup>. Así, cuando la poesía es una isla y abre, como las Antillas, un intervalo, aparece la alusión al diálogo entre la serie de islas y el espacio territorial continental con el acento puesto sobre Crusoe. El valor de esa figura de viajero creada por la novela de Daniel Defoe es ciertamente relevante en la poética walcottiana. Fue abordada en una conferencia de mediados de los sesenta denominada “La figura de Crusoe” (citado en Hamner 33) y en varios textos que componen *El naufrago y otros poemas* (1965) tales como el poema que lleva el mismo título que el del libro, “El diario de Crusoe” y “La isla de Crusoe” (*Pleno verano* 71, 83). Obviamente la reinscripción de la figura a los efectos de apuntalar la construcción y el valor de la literatura antillana remite a las “Imágenes para Crusoe” reunidas por Saint-John Perse en los *Elogios* (1911). El poeta de Guadalupe fue abordado varias veces por Walcott en sus ensayos (*La voz* 68, 73, 74, 96, 101, 102, etc.) y genera no pocos esfuerzos argumentativos por parte del autor para sustraerlo del enfrentamiento estético e ideológico en el marco del cual había sido leído, enfrentándolo a Césaire. Más allá de aquella tensión, lo cierto es que la figura de Crusoe le ofrece a Walcott, según declara en la mencionada conferencia, la posibilidad de abrir un giro transformador en la escritura poética, porque Crusoe le concede una máscara y una voz para decir su verdad, tal como anhelaba Yeats, en un tramo importante de su compromiso creativo (citado en Hamner 39). Sin embargo, según señala Walcott, el personaje no recrea estrictamente en su trabajo la perspectiva del protagonista de la novela de Defoe. Por un

<sup>17</sup> Al respecto véase mi artículo “La querrela por la memoria en Édouard Glissant y Derek Walcott”.

lado, porque Walcott multiplica el rostro del Robinson de Defoe con el de otros sujetos y, además, porque, según afirma allí, su Robinson requiere ser vinculado más estrechamente con la película que Luis Buñuel le dedicó al personaje (citado en Hamner 38) en el único trabajo que hizo para Hollywood, que a la novela clásica inglesa de aventuras del siglo XVIII en la que suele reconocerse una suerte de irrupción fundacional del género<sup>18</sup>.

La imagen walcottiana de Crusoe distorsiona los atributos canónicos del personaje a propósito del colonizador que en relación con Viernes es el dueño del conocimiento y del saber decir —en uno de los “célebres” dúos que representan la acción colonialista y la conversión religiosa— contra el telón de fondo de la tensión sostenida entre Próspero y Calibán<sup>19</sup>. Robinson, quien representa el conocimiento y la “superioridad” que permiten dominar al habitante local, es uno de los símbolos de la expansión británica. Sin embargo en la perspectiva walcottiana aparece humanizado.

<sup>18</sup> Recordemos que en ese film del cineasta español, el humanismo y la locura generada por la soledad que le impone la isla no son datos menores, sino que constituyen aspectos reconocibles en el protagonista y el ámbito invocados en “La isla de Crusoe”. Poema que patentiza una suerte de *ars poética* walcottiana en el marco de una profunda transformación de los registros poéticos de la voz, que según Patricia Ismond (80), requiere ser pensada en una fase en la que Walcott se concentra en producir una mirada nueva sobre el Caribe que se aparta del trascendentalismo anterior. La figura del náufrago como “segundo Adán” es decisiva en ese proceso, porque allí Walcott talla un horizonte artesanal profano para el arte mientras construye un soporte para la mirada más material y atento al entorno. Uno de los pasajes del extenso y valioso poema dice: “Sobre esta roca, el barbudo ermitaño construyó/ su Edén:/ cabras, cosecha de cereal, fuerte, parasol, jardín,/ biblia para el sabat, todos los regocijos/ menos uno/ que lo arrojó a aullar por una voz humana./ Exiliado por el sol ardiente./ La nuez pudriéndose, boleada en el oleaje/ devino su cerebro quebrado por la culpa/ del cielo sin su especie,/ enloquecido por esta calma paradisíaca/ la espina ensombrecida de una palma/ construyó nave y borda en su imaginación./ (...) Artesano y náufrago/ con todo el cielo en su cabeza,/ contempló la plegaria de su sombra /no por amar a Dios, sino por el amor humano” (Agradezco a Áurea María Sotomayor Miletto las generosas sugerencias con que me ayudó a producir una versión del poema).

<sup>19</sup> De hecho, el mismo Walcott se encarga de señalar que ha elegido correrse de las lecturas que Naipaul y, desde la vereda opuesta, Lamming hacen del pasado y del presente caribeño. Y que es una “tercera verdad” la que lo orienta, marcando un elegido distanciamiento tanto del privilegio de la figura de Próspero que aparece en *The Middle Passage* de Naipaul, como de la elección de la figura de Calibán que aparece en *The pleasures of exile* de George Lamming.

Walcott dice que creó un sujeto proteico y complejo donde pudieran converger otras figuras para poder representar mejor la diversidad de la vida caribeña.

Mi Crusoe entonces, es Adán, Cristóbal Colón, Dios, un misionero, un vagabundo, y su intérprete, Daniel Defoe. Él es Adán porque él es el primer habitante de un segundo paraíso. Él es Dios porque él se enseña a sí mismo a controlar su creación, regula el mundo que él ha hecho, y también, él es para Viernes, un concepto blanco de la divinidad. Él es un misionero porque instruye a Viernes en los usos de la religión; tiene pasión por la conversión. Es un vagabundo porque lo he imaginado como una de esas figuras de la literatura para adolescentes, algún detritus salido de Conrad o Stevenson, o Marryat (citado en Hamner 35-36)<sup>20</sup>.

Entre la acción demiúrgica y el desecho se fragua el lugar del poeta contemporáneo; se asocia al escritor de poesía con Crusoe en términos de un superviviente que, aislado, soporta la locura y el desierto, construye herramientas y la propia ley. Presenta una de las más claras figuras de artista para Walcott. Ha sido condenado al aislamiento por una catástrofe así como el artista contemporáneo debe soportar la carga de soledad en que debe hacer la obra en función de los avatares del mundo moderno<sup>21</sup>. Es un artesano, en el sentido de hacedor porque fabrica un poema como si se tratara de una cosa material, a la manera de un cubo de madera, cuya materialidad admite ser instrumentalizada para obtener algo o generar efectos. Crusoe emblematiza así un lugar de pasaje decisivo desde una concepción trascendentalista del paisaje hacia un despojamiento que se consume en el ceñimiento de la contemplación sostenida por el naufrago. Quien crea la observación de la vela de una nave, la mirada hambrienta sobre el horizonte del mar en cuyo fondo submarino oye crecer, con la potencia extraña de un demiurgo, al coral, la fauna-flora caribeña, el coral

<sup>20</sup> La traducción es mía.

<sup>21</sup> En varios lugares Walcott caracteriza al llamado “progreso” contemporáneo como una pesadilla de la Historia o el mal sueño de la Historia, citando directamente a Joyce o parafraseándolo. En el poema “La goleta El Vuelo” se refiere al progreso como una broma obscena de la historia. “Progress is history’s dirty joke” (*El reino* 40); línea que Álvaro Rodríguez Torres traduce como “el progreso es el chiste vulgar de la historia” (*El reino* 41).

osario de las víctimas de la esclavización que, como una metáfora testigo del “pasaje medio” [*Middle Passage*], insistentemente aparece en la poesía walcottiana. Crusoe, el náufrago, es un extraño hacedor que enfrenta la nada desértica hasta aniquilar lo divino. En el poema “El náufrago” se lee: “Como un dios,/ que aniquila lo divino, el arte/ y el yo, abandono/ muertas metáforas: el corazón, una hoja de almendro” (*Pleno verano* 71-73).

Es posible destacar, entonces, que en las derivas de la poética walcottiana se erige la descripción del Caribe a propósito de la defensa de su diversidad y la capacidad con que es capaz de responder tanto a las miradas esencializantes como a las consumistas y eurocentradas. En el prolongado proceso creativo del Caribe, Walcott comienza, a mediados de los sesenta, a transformar su percepción del espacio local y a construir una subjetividad poética diferente, con la emergencia de esta figura de viajero. El poemario *El náufrago* abre una percepción del mundo circundante radicalmente diferente respecto del trascendentalismo aprehendido por la construcción del paisaje en la poesía temprana de *Poemas (1948-1960)* y *En una noche verde*, marcada por la lectura de los poetas metafísicos ingleses (Ismond 43).

#### LAS RUTAS REMINISCENTES DE SHABINE

Shabine, cuyo nombre en patois significa “café con leche”, emblematisa la bastardía en “La goleta El Vuelo”, poema con el que se abre *El reino del caimito* (1977) que, al decir de Seamus Heaney, pone en escena una interacción valiosa entre el creole y la lengua inglesa. Patentiza la impureza de un sujeto marginal mestizo que decide retomar su camino; elección que para el protagonista implica asumir y sostener la pérdida. Entre las cosas perdidas se encuentra la renuncia a su amante María Concepción y una existencia próxima al delito en la isla de Trinidad. El texto narra, así, las peripecias de un caribeño que se “engancha” como marinero para volver a casa. Personaje que solo cuenta con un cuaderno de poemas en el que está escribiendo y cuyo viaje implica el trayecto de ir hacia atrás, a contracorriente de la linealidad occidental del progreso, desde su partida de Trinidad hasta Castries. Un curioso derrotero que, si a nivel espacial implica un tránsito limitado que se sob reimprime al del antiguo camino de los barcos negreros, desde el punto de vista temporal aparece, por el contrario, casi ilimitado en su extensión. En ese marco, los sueños, las

imágenes de la profundidad del mar y la escritura de poesía son la vía regia de acceso a lo real con una labor de lectura que se opone a la univocidad del “Libro de los sueños” de María Concepción signado por el sentido de la profecía (*El reino* 39-43). A contrapelo de la linealidad del progreso y de la profecía, Shabine decide nacer de nuevo a expensas del texto que como una red tendida sobre la oscuridad de la memoria prohibida del Caribe ausculta lo que ha sido silenciado. Es el campo de reminiscencias que abre la literatura en términos de memoria creativa, más estrictamente: la operación de rememoración abierta por la escritura poética la que posibilita habitar el Caribe como experiencia reveladora. En tanto y en cuanto el Caribe se despliega allí como una espacialidad donde se revierte la idea de reino en el sentido de monarquía como sistema político, para construir y situar, en cambio, la patria de la imaginación donde constelan y trabajan variadas fuerzas visionarias.

El Caribe más verdadero es del territorio de la imaginación y de la interacción entre lenguas metropolitanas y lenguas vernaculares (el creole como lenguaje-nación). Allí las huellas del pasado remoto grecolatino traídos al presente de otro mar mediante la superposición de Ulises sobre Shabine trabajada por Walcott son decisivas, así como la enumeración de varios sucesos ligados a los barcos negreros cuando abren la posibilidad de roturar la aventura hacia una realidad primordial.

Shabine es entonces un viajero que expone una crítica más que intensa del presente “si amar estas islas ha de ser mi cruz;/de la podredumbre mi alma remontará el vuelo;/pero habían empezado a envenenar mi alma/ con su casa grande, su carro grande, su gran jolgorio” (Walcott, *El reino* 15). El horizonte de su viaje, entonces, acontece a propósito de la renuncia a la desmesura para habitar un Caribe más real en las “barriadas del imperio” que han dejado de ser un paraíso natural investido por los artilugios de la fascinación. Su desplazamiento se transforma en un proceso de aprendizaje a expensas de los golpes de *aletheia* que, paso a paso, trae cada línea del poema. Entonces Shabine es Nadie y nadie: un eco del episodio en que Homero cuenta la sagacidad de Odiseo para burlar al cíclope y salvar su vida, y en tanto tal, nada más ni nada menos que un “hombre heráldico”. Vive en la indecibilidad que el mestizaje abre entre la nada y una singular, por momentos babélica, profusión de razas y naciones, en el gesto que se tiende hacia lo insignificante para que resuene algo del orden de la monstruosa seducción verbal con que transgredir todas y cada una de las maquinarias oficiosas de conquista genocida.

Conozco estas islas, de Monos a Nassau,  
 un marinero de cabeza oxidada y ojos verde mar  
 que ellos apodan Shabine, jerga para  
 cualquier negro pelirrojo, y yo, Shabine, vi  
 cuando estas barriadas de imperio eran el paraíso.  
 No soy más que un negro pelirrojo enamorado del mar,  
 recibí una sólida educación colonial,  
 de holandés, de negro y de inglés hay en mí,  
 de modo que o soy nadie o soy una nación (Walcott, *El reino* 15).

## CONCLUSIONES

En un nuevo contexto, el discurso de recepción del Nobel “Las Antillas: fragmentos de una memoria épica” de Derek Walcott, prolonga estrategias de representación identitaria que el escritor había trabajado en las décadas del setenta a propósito del diseño de un imaginario de comunidad antillana resistencial frente a la colonialidad. En ese marco, la afirmación del mestizaje responde a la posibilidad de trazar una utopía integradora de razas por la que se enfrenta al racismo eurocentrado. La diferenciación de los viajeros respecto de los nativos le permite construir un nuevo humanismo que sin posicionarse en la herencia del legado de la negritud de Césaire lo habilita a trazar fronteras respecto del mundo europeo en el Caribe, así como también oponerse a la literatura de viajes que negó la existencia del pueblo caribeño y de su cultura; unas perspectivas racistas expuestas en el siglo XIX por James Anthony Froude que fueron continuadas por el escritor Naipaul en la contemporaneidad. En tal sentido, el discurso en el que se responde críticamente a aquellas posiciones reflexiona sobre la propia obra mientras se le concede espesor real a la cultura caribeña.

A través de una “estética del fragmento”, la poética de Walcott reconstruye lo que la colonialidad del poder ha fragmentado mientras reposiciona las fuerzas de la rememoración que en “La voz del crepúsculo” el escritor había ensayado al revisar los intentos para producir un teatro antropológico de las Antillas y argumentar sobre la necesidad de crear una dramaturgia que fuera capaz de desalienar la vida en el Caribe. Por otra parte, con la teoría de la hibridez (por medio de la cual se celebra lo impuro), Walcott tramita en varios niveles la experiencia del sujeto racialmente dividido, el “divided child” invocado en particular en el Libro

I del decisivo poema *Another Life* (1973), y sostiene el ejercicio de mezclar y transversalizar lo que la Europa colonial ha racializado, jerarquizado y fragmentado. En ese marco distorsiona aspectos de figuras canónicas de la literatura europea y construye viajeros que son figuras clave en su obra, a los efectos de comprender el proceso de adentramiento en la representación del área, tales como Crusoe y Shabine.

Walcott transforma a Crusoe en la década del sesenta en una emblemática figura de poeta: es el náufrago artesano que soporta el apartamiento del mundo para poder reinventarlo y renombrarlo. La figura del colonizador blanco, puritano, ligado al trabajo con el cual genera un producto con efectos le sirve a Walcott para trazar, a partir de *El náufrago y otros poemas* (1965), una nueva descripción del paisaje que ya no responde a la poesía metafísica inglesa presente en libros como *En una noche verde* (1962). Robinson Crusoe representa el proteico Adán que vuelve a nombrar el mundo, sorprendido por el terror que le abre la exuberancia de la vegetación y el resplandor de la hoguera, cuya soledad es comparable a la que la modernidad le impone con sus ideales de “progreso” a los poetas (citado en Hamner 36).

En la década siguiente, la figura del mulato Shabine encarna el crisol de razas y el trabajo de calibanización de la lengua inglesa con el creole. Se trata de un viajero nativo que abandona el mundo del consumo para adentrarse en un mar en el que se nace mediante el reconocimiento del horroroso pasado. Shabine viaja a través de la nación de la imaginación (sostenida por las vías regias de lo real que abren la escritura de poesía, los sueños y la rememoración) y del “lenguaje nación” entrañablemente ligado a la experiencia africana.

El Caribe walcottiano expone la búsqueda de fuerzas emancipatorias de la cultura antillana a través del cuestionamiento de la exotización del color racial, la negritud como razón de enfrentamiento con Europa y como exaltación del retorno al África y de numerosos ejercicios experimentales del arte vanguardista europeo que, en sus rupturas, no cesa de exponer, para el autor, una búsqueda de expiación de la culpa que a Europa le ha generado el genocidio ejecutado en el Caribe (Walcott, *La voz* 16).

La polémica entre los textos de Walcott, de Froude y Naipaul produce un campo de argumentaciones donde se asume el rechazo a reproducir formas de ficcionalizar constitutivos del discurso racista. De tal manera y con tal intensidad, el Caribe irrumpe como espacio de coexistencia

interracial, en el que el mestizaje se usa en contra del racismo, se piensa como una manera de hacer coexistir lo heterogéneo que encuentra en las teorías e instrumentalizaciones del “bastardo” un punto de arribo de la palabra poética, por medio de la cual se ensaya una crítica profunda a la colonialidad del poder.

#### BIBLIOGRAFÍA

- DU BOIS, W. E. B. *The Souls of Black Folks*. Project Gutenberg. Consultado en febrero 2014. <http://www.gutenberg.org/files/408/408-h/408-h.htm>. Digital.
- BAUGH, EDWARD. *Derek Walcott*. Nueva York: Cambridge University Press, 2006. Impreso.
- \_\_\_\_\_. “The West Indian Writer and His Quarrel with History”. *Small Axe* 38 (julio 2012): 60-74. Impreso.
- CAISSO, CLAUDIA. “La querella por la memoria en Édouard Glissant y Derek Walcott”. *Culturas literarias del Caribe*. Córdoba: Alción-UNR Edit., 2013. 153-174. Impreso.
- FUMAGALLI, MARÍA CRISTINA. “Una conversación sobre Dante con Derek Walcott”. *Revista Cuadernos Hispanoamericanos* 666 (2005): 87-90. Impreso.
- HAMNER, ROBERT. *Critical perspectives on Derek Walcott*. Washington: Three Continent Press, 1993. Impreso.
- ISMOND, PATRICIA. *Abandoning Dead Metaphors. The Caribbean Phace of Derek Walcott's Poetry*. Trinidad: University Press of the West Indies, 2001. Impreso.
- JAY, PAUL. “Fated to Unoriginality. The Politics of Mimicry in Derek Walcott's *Omeros*”. *Callaloo* 29.2 (2006). Consultado en julio de 2014. <http://www.documbase.com/Fated-to-Unoriginality-the-Politics-of-Mimicry-in-derek-Walcott.pdf>. Digital.
- MIGNOLO, WALTER. *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007. Impreso.



- PIZARRO, ANA. *El archipiélago de fronteras externas. Culturas del Caribe hoy*. Santiago: Ediciones Universidad de Santiago de Chile, 2002. Impreso.
- PURI, SHALINI. *The Caribbean Postcolonial: Social Equality, Post/nationalism, and Cultural Hybridity*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2004. Impreso.
- TORRES-SAILLANT, SILVIO. “Conocimiento, legitimidad y el sueño de unidad caribeña”. *Cuadernos de literatura* 30 (julio 2011): 21-39. Digital. Consultado en abril de 2013. <http://www.revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/download/4114/3121>
- WALCOTT, DEREK. *El testamento de Arkansas*. Madrid: Visor, 1994. Impreso.
- \_\_\_\_\_ *Omeros*. Barcelona: Anagrama, 1994. Impreso.
- \_\_\_\_\_ *El reino del caimito*. Bogotá: Editorial Norma, 1996. Impreso.
- \_\_\_\_\_ *La voz del crepúsculo*. Madrid: Alianza editorial, 2000. Impreso.
- \_\_\_\_\_ *El viajero afortunado*. Madrid: Huerga y Fierro editores, 2003. Impreso.
- \_\_\_\_\_ *Another Life*. With a critical essay and comprehensive notes by Edward Baugh and Colbert Nepaulsingh. Boulder: Lynne Rienner Publishers, Inc. 2004. Impreso.
- \_\_\_\_\_ *Pleno verano*. Barcelona: Vaso roto, 2012. Impreso.

Recepción: 30.08.2014

Aceptación: 09.12.2014