

La literatura caribeña al cierre del siglo

Margarita Mateo Palmer

Profesora. Universidad de La Habana.

*It is not pressure of the past which torments great
poets, but the weight of the present.*

Dereck Walcott
«The Muse of History»

El Caribe ha producido, sin la menor duda posible, una literatura regional marcada por una singular complejidad en su orientación y desarrollo, que ha incidido —muy a menudo negativamente— en la valoración crítica de sus realizaciones. Entre los factores que han marcado la evolución literaria de este espacio sociocultural hay algunos que mantienen todavía, en esta última década del siglo xx, un peso importante, que obliga a tenerlos siempre en cuenta. Son, por ejemplo, la pluralidad lingüística; la convergencia de diferentes etnias, y el consiguiente y variadísimo proceso de transculturación; el desfase cronológico en la evolución literaria de las distintas áreas culturales del Caribe, y, por este y otros factores, la no sincronía del discurso literario caribeño; el hecho de la muy escalonada obtención de la independencia política, que se vincula, además, con importantes diferencias en las interrelaciones metrópoli-colonia o excolonia. Si a eso se añaden las limitaciones en cuanto a valoraciones histórico-literarias de conjunto, podría decirse que, si

bien el primer contacto cultural Europa-América se produjo precisamente en el Caribe en 1492, medio milenio después, paradójicamente, la literatura caribeña, en tanto sistema regional de valores y direcciones estéticas, sigue siendo un mundo por descubrir.

Pero en el cierre del siglo xx, el más elemental examen evidencia un importante cambio cuantitativo y cualitativo frente a los primeros tanteos y la fragmentación cultural observables, digamos, hace un siglo. De hecho, la literatura caribeña exhibe actualmente una madurez y una vitalidad tales, que más parecería obcecación que simple ignorancia o desinterés seguir desconociendo sus realizaciones. Puede resultar asombroso, por ejemplo, para quienes no han estado al tanto de la evolución literaria del área, el hecho de que el Caribe de colonización inglesa o francesa —para excluir, con toda intención, la literatura del Caribe español, que en general ha contado con una mejor difusión y recepción críticas— haya recibido varios galardones de los más prestigiados en el mundo intelectual: Dereck Walcott, de Santa Lucía, el Premio Nobel; Raphaël Confiant, de Martinica, un Premio Noviembre de la prensa de París; y Patrick Chamoiseau, también de Martinica, el Premio Goncourt 1992.¹ Por otra parte, no debe olvidarse el hecho poco comentado

En el cierre del siglo xx, el más elemental examen evidencia un importante cambio cuantitativo y cualitativo frente a los primeros tanteos y la fragmentación cultural observables, digamos, hace un siglo. De hecho, la literatura caribeña exhibe actualmente una madurez y una vitalidad tales, que más parecería obcecación que simple ignorancia o desinterés seguir desconociendo sus realizaciones.

de que en los últimos treinta años esta área insular del Caribe ha obtenido en tres ocasiones el Premio Nobel y en dos de ellas ha sido otorgado a intelectuales de la pequeña isla de Santa Lucía, cuya población es solo de alrededor de 130 000 habitantes. Como ha afirmado el crítico dominicano Pablo A. Maríñez:

Dos Premios Nobel para un mismo país del Caribe en apenas algo más que una década, es mérito suficiente como para cuestionar los prejuicios eurocentristas que tratan de negar toda importancia a la región, ni siquiera para que merezca ser estudiada.²

Las reflexiones que seguirán a continuación no aspiran a realizar un balance de exhaustiva valoración académica. Sentado ya el hecho de que el Caribe ha venido proyectándose —sobre sí mismo y sobre el mundo— como concierto de voces de suficiente estatura literaria y cultural, conviene asumir una perspectiva crítica que sea, en su actitud, radicalmente distinta al vacío y desinterés con que se han enfrentado las voces regionales. En efecto, cien años atrás el Caribe no existía como valor literario. Entiéndase: hubo grandes figuras, bien que poco numerosas; pero no eran vistas en el trasfondo de la región sociocultural a que pertenecían, sino, todo lo más, enmarcadas rígidamente —y a veces todavía lo son— en el ámbito de sus naciones respectivas. Pero en el cierre de este siglo el Caribe existe y una de las modalidades más vitales de esa existencia es la creación literaria.

Es verdad que, desde el punto de vista del estudio de la literatura, no se ha logrado un verdadero enfoque que abarque la región en sus más claras esencias de personalidad, de indagación temática y estilística, de difusión dinámica entre el artista y su público.³ Sin embargo, no sería atinado seguir aguardando la aparición de estudios definitivos sobre el decursar de la literatura caribeña hasta el momento. Se impone, cada vez con más fuerza, la consideración prospectiva acerca de las direcciones artístico-estilísticas que en esta literatura —cuya evolución ha sido notablemente acelerada en los últimos cincuenta años—, vienen cobrando fuerza y hacen sentir su impronta desde la década del 60. Así pues, la proposición que aquí se presenta es la de examinar siquiera algunas de esas vertientes ya advertibles en la fase final del presente siglo.

Pero el Caribe, en la relativamente limitada extensión de sus islas —marinas y continentales— se despliega en

una enorme variedad y riqueza cultural. Es por ello que se impone una selección de esferas, de manera que se pueda ensayar consideraciones del mayor peso posible. Si de lo que se trata es de enfrentar la energía ascendente de la región en las décadas señaladas, resulta más elocuente, por paradójico que ello pueda parecer, el centrar la atención, no en el Caribe de habla española, donde existen literaturas nacionales tiempo ha consolidadas para sí y para el ámbito continental. Por el contrario, la producción literaria de Barbados, Guadalupe, Surinam, Trinidad y Tobago, Curazao, Guayana francesa, Santa Lucía, Martinica, Guyana, etcétera, puede ser un apoyo inestimable en el trazado de las coordenadas literarias de los 70 y los 80, sin que ello implique —al menos en los puntos de vista que aquí se sustentarán—, que el Caribe de habla hispana esté excluido de los fenómenos que ahora serán comentados en términos de tónicas generales de la región.

Hay que partir de una observación obvia, pero imprescindible: los 70 y los 80 no constituyen un período autónomo; antes bien, son el resultado de un largo proceso evolutivo. Perfilar sus características entraña tomar en cuenta constantes literarias del resto del siglo xx. En el Caribe, durante las décadas precedentes a 1970 puede identificarse un rasgo —de actitud artística, temático y aun estilístico— dominante en buena parte de la creación literaria: el problema de la identidad sociocultural, proyectada también sobre el plano individual.⁴ La presencia sostenida de la identidad, ya sea como tema, ya como polémica explícita o implícita, respondía no solamente a la voluntad artística de los escritores, sino también, desde luego, a una problemática de hondas, complejas y torturadas raíces histórico-sociológicas. Es importante, pues, tener sabido que la literatura caribeña, desde muy temprano, concedió vital importancia a un qué somos, pregunta que se ramificó en variantes sutiles: cómo ser, dónde serlo, por qué medios, con qué finalidad, con quiénes integrar la búsqueda socio-ontológica de la región. Es en esta línea donde se inscribieron, en su día, obras aparentemente tan disímiles como *Banana Bottom* (1933), *Tuntún de pasa y grifería* (1937), *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), *Hay un país en el mundo* (1949), *Compère Général Soleil* (1955) o *Wide Sargasso Sea* (1966), por solo mencionar algunas.

La primera variación de importancia fundamental que se advierte como tónica en los 70 y los 80 consiste

en que el tema de la identidad, que sigue siendo de suma importancia en la producción literaria de estos años, ya no se enfoca desde la perspectiva del autodescubrimiento o del reconocimiento —inmediato, deslumbrado, sorprendido, pero también en ocasiones, agónicamente asumido— de las esencias caribeñas. Por el contrario, en la medida en que el creador alcanza, a través de una angustiosa etapa de búsqueda precedente, una mayor integración de los fragmentos que componen su entorno cultural e histórico, asume arduamente su otredad, ya no para lamentar la diferencia o detenerse estérilmente ante ella, sino para afirmarse en esa conciencia de que se es distinto. De este modo la literatura caribeña de las últimas décadas ha convertido su alteridad en un gesto creador y fecundo que se vuelca, enriquecido, hacia el universo. Para estas fechas, aunque no todo el camino ha sido andado en profundidad, existe ya una conciencia más sosegada y segura de los perfiles propios. En efecto, estas dos décadas propician una literatura que está bregando menos con el color local, el costumbrismo, la asunción inmediata del folklore y las peculiaridades lingüísticas, y, en fin, con el arsenal pintoresquista que también utilizó con fuerza la literatura latinoamericana continental en el siglo XIX y en las cuatro primeras décadas del XX. Mas debe advertirse que, en lo esencial, los escritores no se apartan de sus fuentes culturales; lo que ocurre es una decantación de superfluidades a nivel temático y estilístico. Pudiera decirse que, en términos de composición del discurso, se atenúa el descriptivismo precedente, la organización «sociologizante» de la materia literaria, de manera que el texto no es organizado *solo* con la finalidad de elaborar una modelación literaria de la identidad, sino que la necesidad de reflejar la identidad propia, no solo coexiste, además dinamiza las finalidades artísticas de la obra.

La indagación en la historia, ya como trasfondo o como arista temática central del mundo representado, fue una de las modalidades que con mayor frecuencia adoptó la búsqueda de identidad en la primera mitad de este siglo. En la medida en que las huellas del pasado parecían haber sido borradas por el largo olvido de la sociedad colonial o por un conocimiento histórico que respondía a intereses ajenos y aun hostiles, el artista caribeño volcó su atención sobre aquellos eventos de ayer que le permitían asumir más diáfananamente un presente en el que las resonancias de la tradición se mantenían vivas. Clásicos de la literatura caribeña como *El negrero* (1933) de Lino Novás Calvo, *New Day* (1949) de Vic Reid, o más recientemente, *Land of the Living* (1961) de John Hearne y *Le Quatrième Siècle* (1964) de Edouard Glissant son momentos importantes de este reconocimiento del devenir histórico que se orienta hacia una imagen abarcadora del mismo.

Es precisamente la década del 60 la que permite una transición en la que la historia comienza a ser remodelada con más libertad. Los creadores, antes detenidos ante el dato histórico —la fecha, el evento, la fuente bibliográfica— se orientan hacia una mayor ficcionalización, que incorpora el mito y la tradición

como sustratos importantes de la representación histórica. En esa ficcionalización se tiende ya a conformar arquetipos regionales, lo cual representa un movimiento definido hacia la aprehensión de una esencia que rebase los marcos nacionales en busca de una mayor universalidad.

A partir de los 70 se produce una indagación más firme en este rumbo. Por una parte, se advierte un mayor interés, no solo por temáticas y problemas de alcance más general, sino además, el ámbito mismo de la indagación histórica —sus coordenadas espaciales— tiende a expandirse en un movimiento que abarca ahora las más diversas latitudes. No solo África, zona tradicionalmente privilegiada por el artista caribeño, como se verá más adelante, sino otras regiones de Europa, Asia, el resto de América Latina o los Estados Unidos, pasan a ser el escenario donde se despliega, en muchas ocasiones, el mundo ficcional del escritor.⁵ Es decir, no solo desde el punto de vista de la problemática ideológica que se debate en los textos, sino también desde la más elemental perspectiva de su ubicación espacial, la literatura caribeña de las dos últimas décadas, aun cuando aparentemente retorna a un plano de mayor particularidad, debido al nivel de concentración del plano espacial —en un movimiento que parece contradictorio con los arquetipos cronotópicos de los 60— alcanza una universalidad mayor a través de esta peculiar focalización que amplía sus fronteras.

El escritor jamaicano John Hearne, por ejemplo, cuyo interés por la historia es notable en su amplia obra narrativa —«History is the angel with whom all we Caribbeans Jacobs have to wrestle sooner or later if we hope for a blessing» [«la historia es el ángel con el cual todos los jacobos caribeños, tarde o temprano, tenemos que luchar, si aspiramos a una bendición»], afirmó decididamente el autor en 1976⁶— abandona en *The Sure Salvation* (1981) el espacio inventado de Cayuna, la isla que fue escenario de varios de sus textos anteriores, para en un gesto que lo acerca a otra temática reiterada en la literatura caribeña —el viaje—, situar la acción a fines del siglo XIX en un barco inglés que transporta ilegalmente esclavos a América.

En una dirección similar a la universalidad de los temas abordados, a través de la indagación histórica se mueven las novelas de la guadalupeña Maryse Condé, y en particular, *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem* (1986), un texto en el que la protagonista, una esclava ya conocida como hechicera en las islas del Caribe, es acusada y perseguida por participar en algunos de los hechos ocurridos durante la cacería de brujas de Salem en 1692.⁷

No obstante, más significativa —y me animaría a afirmar que más representativa como tendencia de las nuevas búsquedas ideológicas de la región— resulta la reafirmación, cada vez más perceptible, de aquellas estrategias en las que la historia se deconstruye para ser reconfigurada en una modelación muy especial, donde se dinamitan las fronteras, ya confundidas en la década del 60, entre historia y ficción. Esta tendencia se verifica a través de la pulsación de un espectro de posibilidades

En la medida en que el creador alcanza, a través de una angustiosa etapa de búsqueda precedente, una mayor integración de los fragmentos que componen su entorno cultural e histórico, asume arduamente su otredad, ya no para lamentar la diferencia o detenerse estérilmente ante ella, sino para afirmarse en esa conciencia de que se es distinto.

formales mucho más amplio que, sin duda alguna, se integra al conjunto de rasgos que hoy la crítica literaria considera caracterizadores del posmodernismo. Piénsese por ejemplo, en procedimientos como la reevaluación de formas no canónicas del discurso, la problematización de la historia, la recuperación de lo ex-céntrico y lo fragmentario, la reivindicación de las voces de los vencidos o la inclinación a la autorreflexión, por solo mencionar algunos rasgos.⁸

Sin embargo, no debe olvidarse que en el Caribe —un espacio marginal dentro de la marginalidad, periférico en el borde mismo de la periferia y, por así decirlo, una de las últimas fronteras de un mundo subalterno— la relación con el devenir histórico a través del discurso literario siempre ha sido una relación tensa y problematizada, marcada por el cuestionamiento. El contrapunteo entre la historia oficial y la historia real, aquella cuyo rostro fue desdibujándose en el transcurso de un tiempo suspendido en un entorno colonial que perdía la memoria, y con ella, la posibilidad de fijar algunos hechos trascendentes, fue una de las formas presentes desde los inicios mismos de esta literatura, inclinada entonces a la reconstrucción fidedigna de los hechos históricos, escamoteados o tergiversados por la historiografía oficial. De este modo, no resulta extraño para aquellos que conocen la literatura del área, la presencia en ella de algunos de los códigos privilegiados ahora por la posmodernidad, aunque, desde luego, sea más notable y artísticamente depurada su resonancia en las letras de las dos últimas décadas.

Aunque, como se ha dicho, no se analizarán aquí los textos del Caribe español, no pueden dejar de mencionarse brevemente obras como *El arpa y la sombra* (1979), la última novela del cubano Alejo Carpentier, *La biografía difusa de Sombra Castañeda* (1980) del dominicano Marcio Veloz Maggiolo o *La noche oscura del Niño Avilés* (1984) del puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá, en las cuales la presencia de la metaficción historiográfica, el amplio uso de la intertextualidad y la autorreflexión podrían ilustrar cabalmente esta orientación. En textos como *Mère Solitude* (1983) del haitiano Emille Olivier, quien desde fines de la década del 70 había mostrado su interés por la indagación de tema histórico,⁹ puede advertirse una orientación similar.

El narrador James Carnegie, quien también había incursionado en el ensayo histórico,¹⁰ recupera una imagen del pasado jamaicano a través de una elaboración

anecdótica cuyos propios fundamentos tienden a quebrar las claves tradicionales de la representación histórica. En esta novela, cuya técnica narrativa actualizada se apoya en la fragmentación del texto y en los cambios del punto de vista, se recrea la sociedad esclavista a partir de una perspectiva que resulta inesperada y novedosa: la dinámica del intercambio sexual en la plantación de Bonavist, un motivo que oblicuamente reproduce la estructura de dominación y poder que predominó en el Caribe del siglo XIX. Al privilegiar una óptica tradicionalmente omitida en la representación de la historia y centrar su atención en hechos aparentemente intrascendentes —subestimados, considerados no dignos de ser registrados por la Historia— *Wages Paid* propone un modo diferente de recuperar el pasado, a través de las voces silenciadas, y de estructuras que, como la sexual, han sido discriminadas por el discurso y las fuentes historiográficas.

Igualmente en *Natives of my Person* (1972) George Lamming había asumido la historia —en este caso la prestigiosa historia de una metrópoli europea colonizadora—, con un desenfado y una ironía notables.

Todos estos textos, a los que me he referido muy rápidamente, parecen responder a una concepción general de la historia que no desconoce el poder de la representación en la legitimación de algunas perspectivas ideológicas, y por ello mismo, no solo tiende a privilegiar un nuevo conocimiento, contestatario y en pugna con los intereses coloniales y neocoloniales, sino que, a partir de una autoconciencia de la ficcionalidad en la recreación histórica, se mueve con mayor soltura y creatividad en el plano estético.

En *Segou*, la gran saga histórica sobre el pasado africano, Maryse Condé lleva a cabo una ruptura con el África mítica, a la vez que recupera, como una de las coordenadas básicas de la elaboración del texto, algunas formas tradicionales de la narración oral —cantos, leyendas, proverbios— y estructura su mundo ficcional sobre antiguas tradiciones, como la creencia en la predestinación, la adivinación del futuro o la presencia del espíritu de los muertos en el presente.

Una de las formas que adoptó la búsqueda de identidad en la literatura caribeña de la primera mitad de este siglo fue la indagación en las raíces étnicas de los pueblos del Caribe y, principalmente, la representación de los conflictos del hombre negro, cuya presencia, amplia y marginada, es un denominador común en el variadísimo espectro de razas que integran la región.¹¹

Amplios movimientos de reivindicación de los descendientes de esclavos africanos y de sus tradiciones culturales dejaron su huella en la literatura de la primera mitad del siglo xx. Trátese de la obra de autores como el jamaicano Claude McKay, que se afirma en su lema «Black is beautiful», al calor de la lucha ideológica impulsada por el garveísmo; la del martiniqueño René Maran, que obtiene con su novela *Batonala* el Premio Goncourt de 1922; de movimientos más extendidos como la escuela indigenista haitiana —que recibe el legado de las investigaciones de Jean Price-Mars sobre el vodú—; del negrismo, que cuenta en el Caribe de habla hispana con autores de la talla de Luis Palés Matos, Alejo Carpentier, Manuel del Cabral o Nicolás Guillén; de los poetas de la negritud, entre cuyos gestores se encuentran el guayanés Léon Damas y el martiniqueño Aimé Césaire; lo cierto es que en esta diversidad de textos, escritos en distintas lenguas, puede apreciarse un mismo afán común: el de reivindicar la imagen del hombre negro y sus tradiciones como parte integral de un Caribe que no puede llegar a realizarse cabalmente sin asumir esa importante herencia. No es superfluo recordar —pues muy a menudo se olvida este aspecto y se tiende a valorar estos movimientos solamente desde una perspectiva ideológica— que estas expresiones literarias implicaron también, desde el punto de vista estrictamente formal, la incorporación de nuevas técnicas y procedimientos estilísticos que contribuyeron decisivamente al desarrollo de las vanguardias artísticas en la región.

En la década del 60 la literatura sobre el tema negro mantiene su vigencia. Incluso podría hablarse de una intensificación de esta temática al calor de los movimientos raciales que tienen lugar, digamos, en los Estados Unidos —Black Power, Black Panthers, etcétera—, o de la mayor difusión del movimiento Rastafari en Jamaica. África continúa siendo una región mítica, añorada, una suerte de espacio abierto a la utopía sobre el que algunos artistas vuelcan su mirada. No obstante, ya desde entonces, aparecen algunas tendencias que serán dominantes en las décadas posteriores. Por una parte, el énfasis en el aspecto racial comienza a diluirse en una concepción más amplia que abarca a otros grupos marginados, a la vez que hay un mayor interés por incorporar estéticamente la herencia cultural de origen africano. Obras como *Other Leopards* (1963), del guyanés Denis Williams, y más adelante *The Children of Sisyphus* (1964), del jamaicano Orlando Patterson, pueden ser consideradas representativas del vuelco que comienza a tener lugar en esa orientación a partir del agotamiento de una búsqueda, llevada hasta sus máximas consecuencias en ambos textos.¹²

África, aunque sigue siendo un polo de interés en los 70 y los 80, es abordada ahora desde una perspectiva que indaga más en su problemática actual, ya sea en las luchas sociales y políticas, o en los diversos conflictos surgidos después de la independencia. En novelas tan disímiles como *A Bend in the River* (1979) de V.S. Naipaul, *Un homme en trois morceaux* (1975) de Roger Dorsinville o *Heremakbonon* (1976) y *Une saison à Ribata*

(1981) de Maryse Condé, por ejemplo, puede advertirse cómo la visión utópica del espacio africano cede paso a una imagen desmitificada de ese continente.

La obra de René Depestre, *Bonjour et adieu à la négritude* (1980) representa un ajuste de cuentas con las disímiles tendencias que había promovido en el Caribe la búsqueda de reafirmaciones raciales. Este texto sella una polémica que, en sus anteriores formulaciones, parece ya clausurada a partir de los 70: en la medida en que el hombre negro, a través de un arduo período de luchas anteriores, ha logrado una mayor reafirmación de sí mismo, está en condiciones de abandonar también el lastre que los prejuicios y odios raciales le habían impuesto. Depestre, luego de un agudo balance crítico de los valores y desaciertos de la negritud, proclama una identidad «panhumana» que permita al hombre caribeño proyectarse más allá del estrecho cerco del castillo de su piel.

Es posible advertir, en la obra de este y otros intelectuales caribeños, que las preocupaciones estrictamente raciales tienden a diluirse en líneas de pensamiento más generales que, como la *antillanidad*, un concepto largamente elaborado por Edouard Glissant,¹³ la *insularidad*, que tiene una larga tradición regional —recuérdese, por ejemplo, el diálogo de José Lezama Lima y Juan Ramón Jiménez—¹⁴, la *creolidad*¹⁵ o la *caribeñidad* tienden a afianzar una apertura en la sensibilidad de la región. Un diapasón más amplio, que se proyecta hacia la síntesis de diversos legados —anunciada ya en «Balada de los dos abuelos» de Nicolás Guillén— va ganando fuerza, como tónica dominante, en el quehacer literario. Es en este sentido que debe entenderse el rechazo de Derek Walcott a un pasado histórico que deja como herencia «a literature of revenge, written by the descendant of slaves, and a literature of remorse, written by the descendants of the master» (una literatura de venganza, escrita por los descendientes de los esclavos, y una literatura de remordimiento, escrita por los descendientes del amo).¹⁶

Más es necesario advertir que no se trata del abandono de una temática que —en su doble vertiente, estética e ideológica— mantiene su vigencia en tanto no han desaparecido las condiciones económico-sociales que la originan. Por el contrario, poetas como Christian Rollé¹⁷ o Ellie Stephenson¹⁸ de Guayana francesa, han sido considerados, en esta dirección, seguidores de la obra de Léon Damas,¹⁹ aunque más inclinados hacia la *guyanité* ya proclamada por el viejo poeta de la negritud. Lasana Sekou,²⁰ nacido en Aruba, pero esencialmente vinculado a la isla de San Martín, se acerca reiteradamente en sus obras a la temática negra desde una perspectiva que hurga en sus tradiciones culturales —música, religiones de origen afro (entre ellas el rastafarianismo), ritmos, danzas—, pero a la vez insiste en la búsqueda de una identidad regional que también se proyecte hacia América Latina y la lucha de otros pueblos.

El martiniqueño Vincent Placol, autor de *La vie et la mort de Marcel Gonstran* (1971) y *L'eau-de-mort guildive* (1973), es considerado un *écrivain-charnière* que, en estos

Muy vinculado a la temática más general de la identidad aparece desde muy temprano en la literatura caribeña el tema del exilio, motivado principalmente por la experiencia, intensa y real, de la emigración económica, política o de búsqueda intelectual y artística.

textos, «va en quelque sorte clôturer les élans et les dérives de la Négritude. Dans le même temps, et d'une certaine manière, il va annoncer, invoquer le bouillonnement d'émergence d'une autre époque [«va de algún modo a cerrar los impulsos y las escaramuzas de la negritud. Al mismo tiempo, y de cierto modo, va a anunciar, a invocar la efervescencia del surgimiento de otra época»].²¹ Más recientemente Dany Laferrière, en *Comment faire l'amour à un nègre sans se fatiguer* (1985), con un fuerte apoyo intertextual en autores como Miller y Bukowski, aborda el problema de las relaciones sexuales interraciales desde una perspectiva que resulta polémica.²²

Un ejemplo de la universalidad alcanzada por la literatura de la región —que lejos de abandonar las tradiciones de origen africano, las incorpora a una cultura universal de la cual también es heredero el hombre caribeño— puede encontrarse en *X/Self* (1987), de Edward Kamau Brathwaite.²³

Muy vinculado a la temática más general de la identidad aparece desde muy temprano en la literatura caribeña el tema del exilio, motivado principalmente por la experiencia, intensa y real, de la emigración económica, política o de búsqueda intelectual y artística —realizar estudios superiores, entrar en contacto con casas editoriales o grandes centros de cultura, etcétera. Asociado con el motivo del viaje —pero con aristas ideológicas peculiares, que se acuñan a partir de las vivencias prolongadas en un nuevo espacio—, el exilio ha sido expresado de muy variadas formas. Como experiencia de conocimiento, este viajar a tierras extranjeras está vinculado al cronotopo del camino que, a su vez, guarda una estrecha relación con motivos literarios de muy antigua tradición, tales como la *separación*, la *huida*, el *encuentro*, el *hallazgo*, el *descubrimiento*, la *búsqueda*, etcétera.²⁴ Estos motivos, que por su naturaleza son cronotópicos, suelen estar definidos a partir del cambio del eje espacial, que a su vez se concreta en la oposición fundamental espacio conocido/espacio desconocido, que es importante en la imagen literaria que se ofrece del exilio.

En la primera mitad del siglo xx la experiencia de los escritores ante un nuevo entorno propició, principalmente, una nueva mirada sobre el espacio ya conocido y asumido hasta entonces como propio. La nostalgia, la recreación del paisaje añorado, la alienación del destierro, surgida del choque a veces brutal²⁵ con las viejas metrópolis, condujo al escritor caribeño a otras definiciones sobre sí mismo —«El viaje es apenas un

movimiento de la imaginación. El viaje es reconocer, reconocerse», había afirmado Lezama²⁶—, y acentuó la búsqueda de una identidad que se veía amenazada. Tanto la obra de Claude McKay²⁷ —recuérdense los poemas «The Tropics in New York», «I Shall Return», o el relato «Truants»—, como *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) de Aimé Césaire —ubicado en el umbral mismo de los dos planos espaciales contrapuestos—, pueden ser considerados textos representativos, en sus diversas elaboraciones formales, de esa mirada nostálgica sobre la región propia desde la perspectiva de un país ajeno.

En las décadas del 50 y del 60 el tratamiento de esta problemática se ve impulsado por el exilio, cada vez más común, de los escritores del área.²⁸ En el quehacer literario de estos años otros motivos van desplazando la añoranza y atenúan el tono nostálgico. Tiende a imponerse entonces, sobre esa rememoración, la ardua confrontación con el nuevo contexto, que demanda una dinámica de adecuaciones: de pérdidas, pero también de hallazgos, aunque estos aún estén privados de una perspectiva de futuro. Y es precisamente la ausencia de esa mirada prospectiva la que convierte la literatura de estos años en una verdadera literatura del desarraigo, situada entre dos aguas.

En la literatura de los 70 y los 80 la experiencia de aprendizaje que implica el exilio va conduciendo no solamente a un reajuste de valores, sino a una metamorfosis ineludible que, poco a poco, pone su énfasis en la apertura hacia el nuevo espacio cultural y humano. Si la nostalgia, la remembranza de la región natal, la despedida y el regreso, habían caracterizado esta temática en las décadas precedentes, ahora el énfasis recae en la dinámica de inserción en un nuevo contexto. En la medida en que el escritor se va integrando al nuevo espacio sociocultural que lo ha acogido, comienza a tener lugar un proceso de reajuste de los puntos de referencia que hasta entonces habían orientado su escritura. Si en las manifestaciones literarias del exilio de las décadas anteriores el mundo representado se había modelado principalmente sobre un centro básico —la patria real—, a partir del cual se definían los enfoques, las escalas de valores y los puntos de vista que permitían organizar la visión de países y culturas extrañas, ahora ese centro comienza a desplazarse hacia un nuevo registro que surge de la integración al espacio ajeno.²⁹

Desde esta perspectiva analiza Jean Joinaissant³⁰ la novelística de la diáspora haitiana, realizada en cuatro centros principales: África (Dakar), Canadá (Montreal), Estados Unidos (Nueva York), y Francia (París). Un ejemplo de la nueva problemática que enfrentan estos

escritores es la del narrador Gérard Etienne, quien siente que pertenece tanto a la comunidad haitiana como a la francocanadiense, y acoge en su obra múltiples lenguajes: el haitiano y el francés, pero también el *québécois*, en un intento por alcanzar al público lector de la comunidad donde vive actualmente. En su novela *Un ambassadeur macoute à Montréal* (1979), la sátira, el humor y la carnavalización — ejes centrales en la elaboración del texto — se asientan, en buena medida, sobre esa perspectiva *otra* que surge del desplazamiento de los puntos de referencia en el nuevo espacio del exilio.

Igualmente no parece casual que Marlene Nourbese Philip en «And Over Every Land and Sea» — primera parte de su poemario *She Tries Her Tongue; Her Silence Softly Breaks* (1988) —, asocie explícitamente la idea de la *transformación* a la búsqueda determinada por el peregrinaje en nuevos territorios. Las referencias al mito griego de Proserpina, basadas en un directo juego intertextual con la *Metamorfosis* de Ovidio, brindan un sugerente punto de apoyo para la expresión del sentimiento de pérdida y de identidad amenazada por la ausencia del país propio, a la vez que alude a la inevitable transformación del sujeto que participa de esa búsqueda. Según Bajtín «sobre la base de la metamorfosis se crea el tipo de representación de la totalidad de la vida humana en sus momentos cruciales y de crisis más importantes, cuando el hombre *se hace diferente*».³¹ Hacia la representación de esa diferencia y de la transformación inevitable del sujeto en un nuevo entorno, se mueven las expresiones literarias caribeñas asociadas al exilio, en los últimos años, sobre todo cuando la permanencia fuera del país natal —Cuba, Haití, Puerto Rico, por ejemplo— se convierte en una experiencia cotidiana y prolongada indefinidamente.

Sumamente complejo ha sido, a lo largo de la historia de la literatura caribeña, la elección de una lengua que permita al escritor expresarse en la medida de su vocación e inclinaciones estéticas. No se trata solamente del dilema general de todo creador en busca de un lenguaje artístico. En el caso del Caribe, la pluralidad lingüística de una región donde coexisten diferentes lenguas metropolitanas con aquellas que fueron surgiendo del intercambio con la palabra del conquistador,³² pone al escritor en contacto con una complejísima problemática que a veces se concreta en el más primario y elemental dilema sobre en qué lengua escribir.³³ No es superfluo recordar que esta opción está íntimamente vinculada con otros problemas de recepción de la obra literaria —el público al cual va dirigido el texto, la accesibilidad del lector a una u otra lengua, etcétera—, pero también a la no menos importante cuestión de la universalidad y las potencialidades estéticas de cada lenguaje. Ante esta extraordinaria gama de posibilidades, las preferencias de los creadores han sido, desde luego, diversas. Así, hay escritores como Derek Walcott o Jacques Stephen Alexis que se expresan principalmente en las lenguas de origen europeo; otros, como Claude McKay o Félix Morisseau-Leroy, escribieron tanto en las lenguas *créoles*³⁴ como en las metropolitanas; algunos, como Emile Roumer o Louise Bennet, asumen principalmente

el *créole*, y aun aquellos como Pierre Lauffer o Elis Juliana, que adoptan el bilingüismo y escriben tanto en papiamento como en holandés. Pero el espectro de posibilidades es mucho más amplio. Como expresa R.B. Le Page, en una afirmación que es igualmente válida para el Caribe anglófono:

The writer in the West Indies today similarly has to decide whether he is going to use dialect consistently throughout his book, or just for parts of it, and whether he is going to adopt every feature of the dialect or just some features in any particular sentence. There is range of options open to him.³⁵

(El escritor caribeño de hoy, asimismo, tiene que decidir si va a utilizar el dialecto consistentemente a través de todo su libro o si lo empleará solamente en algunas partes de este, y si va a incorporar cada rasgo del dialecto o solo algunas de sus características en una oración particular. Hay un amplio rango de opciones que se le ofrecen.)

De hecho, en la primera mitad del siglo xx estas posibilidades fueron tanteadas por los escritores de la región. En un afán por asumir las raíces más populares de su cultura, con una orientación que no difiere básicamente de las tendencias predominantes en el resto de la literatura latinoamericana de entonces, el escritor caribeño trató de incorporar a su escritura el habla coloquial de su nación. Desde el punto de vista estilístico este intento condujo, primeramente, a contradicciones y rupturas en el seno de la propia escritura, que ya han sido ampliamente estudiadas. Es a partir de los años 50 y 60 —motivada por esa necesidad de incorporar las lenguas *créoles*, no como simples trasposiciones directas al texto, sino a partir de una ardua reelaboración estética de las mismas— que la literatura caribeña tienta un amplio espectro de posibilidades desde el punto de vista formal. Es esta una época de intensa experimentación, que se nutre ampliamente de los logros de las vanguardias artísticas, y produce hallazgos de gran importancia, por ejemplo, en la obra de Edouard Glissant. Este autor, a partir de los presupuestos de la «poética de la oralidad» enunciada por él, aprovecha creadoramente las posibilidades lingüísticas de su área para la modelación de su escritura. En *L'intention poétique* (1969) el escritor martiniqueño establece una clara diferenciación entre lengua y *lenguaje*, que valida implícitamente las diversas alternativas que en el plano de la expresión lingüística pueda hacer el artista, pues es este a quien se considera el verdadero creador de un lenguaje, más allá de la lengua en que se exprese.

No obstante, todavía en las décadas del 70 y del 80, se desarrollan intensas polémicas en torno al problema de la lengua. Incluso algunos autores, como el mismo Edouard Glissant, se pronuncian contra lo que entonces se denominó «el imperialismo lingüístico del *créole*»:

Si je m'élève contre l'impérialisme créoliste, c'est précisément au nom d'une disponibilité multilinguistique, qui me paraît être une des marques essentielles des civilisations à venir, et où toutes les langues et par conséquent, les créoles, auraient loisir de s'exercer.³⁶

[Si yo me pronuncio contra el imperialismo del creole es precisamente en nombre de una disponibilidad multilingüística, que parece ser una de las marcas esenciales de las generaciones por venir, y donde todas las lenguas y, por consiguiente, los creoles, tendrían la oportunidad de ejercitarse.]

Debe recordarse que en algunos países como Haití, estos debates sobre las alternativas lingüísticas de la escritura no pueden desvincularse del llamado «mal disglósico», que adopta caracteres particularmente dramáticos en una nación donde apenas el 5 % de la población habla francés, mientras que el 95 % restante, creolófono, no puede leer ni escribir en su lengua materna pues no está alfabetizado.³⁷ Esta problemática, desde luego, genera intensos dilemas de recepción del texto literario que pesan profundamente sobre las elecciones creativas del escritor.

No obstante, en los últimos años se advierte, en la literatura caribeña, una mayor madurez ante la gama de posibilidades, ciertamente compleja, que ofrece la pluralidad lingüística. Por una parte, hay escritores que continúan perfilando su propio lenguaje a través del creole, contribuyendo con ello a la dignidad literaria de una lengua que sigue siendo subestimada. A esta marginación debe añadirse el hecho, no menos importante, de que una de las principales vías de difusión de la literatura del área se realiza a través de casas editoras europeas, interesadas en mantener determinadas normas lingüísticas. Un ejemplo reciente de la problemática generada por estos mecanismos de difusión es la experiencia del escritor martiniqués Patrick Chamoiseau, quien tuvo que traducir del creole al francés cuarenta y siete expresiones de su novela *Chronique des sept misères* (1988) a instancias de la editora Gallimard.³⁸ Un acontecimiento de la mayor importancia para la literatura en creole tiene lugar en 1975 cuando se publica la primera novela escrita en lengua haitiana: *Dezafi*, del narrador Frankétienne. Solo después de casi cien años de haberse escrito en Haití el primer poema en creole —el difundido texto de Oswald Durand, *Choucoune* (1884)— un escritor accede a ese género de madurez que es la novelística a través de esa lengua. Y no se trata de un hecho que solamente tenga importancia desde el punto de vista de la evolución histórico-genética de la literatura del área. Por el contrario, *Dezafi*, más allá del indiscutible mérito que pueda poseer en tanto texto fundador de un género en creole, es ante todo una excelente novela que utiliza audazmente técnicas narrativas complejas y actualizadas, a la vez que lleva a cabo una ardua renovación, desde el punto de vista de las posibilidades del creole como lengua literaria escrita.³⁹

Paralelamente, en el resto del Caribe, continúan las búsquedas directamente relacionadas con las tesis lingüísticas, en una marcada tendencia a la reconciliación de lenguas tantas veces contrapuestas por razones de tipo ideológico. De esta difícil batalla que, desde luego, se desarrolla básicamente en el nivel de la escritura misma, pero no solo en ese plano, surgen importantes textos que enriquecen el acervo de posibilidades formales de la literatura del área. Uno de los ejemplos más

sobresalientes de este afán de conciliación de la dicotomía lenguas europeas/lenguas creoles es la fecunda obra de la escritora guadalupeña Simone Schwarz-Bart quien, en *Pluie et vent sur Tulumée Miracle* (1972), y más adelante en *Ti-Jean l'horizon* (1979) realiza una profunda renovación en el nivel lingüo-estilístico de su escritura, al incorporar al francés la originalidad y riqueza propias del creole.

A través de estas nuevas estrategias ante el problema de la lengua, que no olvidan el diálogo con las tradiciones ni el deseo de renovación, van surgiendo nuevas expresiones que más allá del modo en que puedan ser nombradas —literatura en «francés creolizado», en «francole» o «freole», o literatura en «spanglish» o en «nuyorican», por ejemplo—, son testimonio de una voluntad estética que tiende a la integración de lenguas y culturas: a la síntesis y fusión de lo diverso, que es, en última instancia, una de las mayores fuentes de originalidad de la cultura caribeña, consolidada a partir de intensos y sucesivos procesos de transculturación.

La presencia de los distintos creoles en la literatura de la región se vincula también a una problemática que cada vez adquiere mayor repercusión: la oralidad, forma tradicional de expresarse estos pueblos, y construir sus imaginarios culturales. No es casual, por ejemplo, que en el Caribe francófono Ernst Mirville haya acuñado el término *oraliture*, o que en el Caribe anglófono sea ya común la referencia a la *orature*, denominaciones que se diferencian del concepto tradicional de literatura oral. Como expresa el crítico haitiano Maximilien Laroche, estos nuevos vocablos no responden a un problema de simple terminología, sino a la necesidad de reformular, desde nuevas perspectivas, las expresiones artísticas vinculadas a la oralidad.

No debe perderse de vista que las distintas manifestaciones de la oralidad también ofrecen una amplia gama de posibilidades al escritor desde el punto de vista de su creatividad. Una de las formas que ha nutrido fuertemente la literatura caribeña, ha sido la música, expresión de extraordinaria vigencia y difusión en el área. En el Caribe español, por ejemplo, ya Nicolás Guillén había logrado en *Motivos de son* una apropiación y reelaboración estética de algunas de las características de este ritmo tradicional cubano en el plano de la escritura.⁴⁰ Más recientemente —piénsese en textos como *De dónde son los cantantes* (1967) de Severo Sarduy, *La guaracha del Macho Camacho* (1976) o *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988) de Luis Rafael Sánchez y *Solo cenizas hallarás* (1980) de Pedro Vergés— se hace evidente esa intención de recuperar las fuentes musicales caribeñas, a través de una compleja y ardua elaboración intertextual sobre géneros y formas diferentes de expresión artística.

Este fenómeno —que es general para toda la región⁴¹— se ha desarrollado recientemente con mucha vitalidad en el Caribe anglófono. La gran creatividad musical de esta área —por ejemplo el *reggae* o el *calypso*, por solo mencionar dos ritmos que han alcanzado una

mayor difusión internacional— ha tenido una influencia directa sobre algunos autores.

En las dos últimas décadas el espectro de posibilidades formales en que se incursiona a través de la música ha extendido su rango. Predomina en estos textos un amplio nivel de experimentación, desde el punto de vista estético, que tiene como base la difuminación de las fronteras entre los géneros y entre la «alta» y la «baja» culturas. Expresiones como los Sound Poets de Trinidad —Brother Resistance y el grupo Network, por ejemplo—, o el *dub poetry* —surgido en Jamaica, pero ya difundido en otras islas—, pueden dar una idea del extraordinario movimiento de renovación que está teniendo lugar actualmente en la poesía de la región a partir de este fecundo contacto con la música popular. Michael Smith, Abdul Malik, Linton Kwesi Johnson y otros *dub poets* han explorado ampliamente las posibilidades de obtener un apoyo peculiar para su poesía en algunas sonoridades musicales, a través de un gesto —muy cercano a los *deejay performers*—, que remeda viejas tradiciones afrocaribeñas. Que la vocación por la palabra es el afán principal de estos artistas se advierte claramente cuando Linton Kwesi Johnson —el poeta que acuña el término *dub poetry*— expresa en una entrevista:

if I am performing in a musical context [...] I always do a couple of poems, two or three poems always, without musical accompaniment, to remind my audience that that is what I am about: poetry. [...] I think people should remember that poetry is much wider than dub poetry. To talk dub poetry alone or to call yourself a dub poet is a limitation [...] I think when asked how would you describe yourself you should say that you are a poet [...]⁴²

[si yo estoy haciendo un performance en un contexto musical [...], siempre hago un par de poemas, dos o tres poemas siempre, sin acompañamiento de música, para recordarle a mi auditorio que eso es justamente lo que yo hago: poesía [...]. Yo creo que la gente debe recordar que la poesía es mucho más amplia que el *dub poetry*. Hablar del *dub poetry* o llamarte a tí mismo *dub poet* es una limitación [...]. Yo creo que lo que uno debe responder cuando le preguntan cómo se describiría a sí mismo, es afirmar que uno es un poeta...]

Un ejemplo de la depurada elaboración estética que es posible alcanzar a partir de los diversos contactos entre música y poesía puede hallarse en *Man to Pan* (1982), del guyanés John Agard, un texto concebido para ser ejecutado directamente ante el público. A partir de una poderosa imagen central que alude a la unidad y diversidad de los pueblos del Caribe —las islas como fragmentos del *pan* del *steelband*—, se modelan otras metáforas. Las asociaciones que se establecen a través de los atributos de algunos orishas como Shangó y Oggún —el rayo, el hierro; «and the only gun/ah carrying/is O/gun/dream of iron/on new ground» [«y la única pistola/ que estoy cargando/ es O/ gun/ sueño de hierro/ en una nueva tierra»]⁴³—; la presencia de Anancy —el hombre araña, figura del *trickster* caribeño—; los diversos ritmos y lenguajes que se

integran creadoramente a la escritura, son una muestra representativa de cómo el artista del área incorpora a su quehacer intelectual las expresiones populares del imaginario colectivo.

De que este no es un fenómeno exclusivo del ámbito de la poesía dan fe otros textos como *The Dragon Can't Dance* (1979), la conocida novela del narrador trinitario Earl Lovelace, que recrea toda una tradición carnavalesca y musical como punto de partida para penetrar el vasto mundo social de su país. En su obra Lovelace pone en juego diversos procedimientos vinculados a la tradición popular: el baile de enmascarados, la representación de personajes mitológicos en las fiestas, el sentido de subversión y de «mundo al revés» que permite el carnaval.

En general, los escritores caribeños de los 70 y los 80 han continuado recreando en su escritura la fuerte tradición mitológica característica del área, a través de muy disímiles modalidades. En décadas anteriores la incorporación del mito al texto literario se tradujo en verdaderas adquisiciones estéticas en obras como *Compère Général Soleil* (1955), *Palace of the Peacock* (1960) o *Paradiso* (1966). No es casual, de otro lado, que aparte del papel privilegiado que, en sus textos, concedieron al plano mítico dos escritores caribeños —Alejo Carpentier y Jacques Stephen Alexis— igualmente llevaran a cabo una teorización acerca de nuevos métodos de configuración artística donde la recreación mitológica y el elemento maravilloso desempeñaban un papel importantísimo.⁴⁴ Como continuadores de esta tradición, los escritores de las últimas décadas integran a sus textos, con toda naturalidad, algunas de las muestras y procedimientos propios de una visión mágico-religiosa del mundo, que aún mantiene una inusitada vigencia. No obstante, si en años anteriores era necesario legitimar estos esfuerzos haciendo explícita la poética que los sustentaba, en la actualidad el escritor maneja con mayor confianza estos elementos, cada vez más difundidos y reivindicados como parte importante de su cultura. Este último proceso de difusión abarca también al receptor de la obra literaria, lo cual permite al escritor prescindir de algunas referencias que antes contribuían a la legibilidad del texto, e influye notablemente en el desenfado con que estos elementos son manejados en la actualidad. A su vez, la mayor familiaridad —del lector y el artista— con manifestaciones que habían sido severamente reprimidas, contribuye a la liberación del signo mítico, antes subordinado a un referente más restringido y ahora utilizado, cada vez más frecuentemente, en función de nuevas significaciones, e insertado muchas veces en una peculiar dinámica de desmitificación.⁴⁵ Esta última tendencia, si bien no había sido ajena a la literatura anterior, se perfila con mayor nitidez en las últimas décadas y está integrada a una orientación más general de la escritura a la difuminación del aura y la desacralización de algunos mitos contemporáneos.

Como se ha tratado de ir mostrando hasta ahora, los 70 y los 80, aunque no son períodos autónomos, sino que responden a un complejo proceso evolutivo

La pluralidad lingüística de una región donde coexisten diferentes lenguas metropolitanas con aquellas que fueron surgiendo del intercambio con la palabra del conquistador, pone al escritor en contacto con una complejísima problemática que a veces se concreta en el más primario y elemental dilema sobre en qué lengua escribir.

imposible de obviar, presentan una especificidad que, en más de un sentido, los distingue claramente del quehacer literario anterior. Si bien la literatura caribeña de las décadas precedentes había dado muestras importantes de una calidad estética que se iba haciendo cada vez más extendida entre los escritores del área, ya la indiscutible madurez de muchos de los textos publicados en las últimas décadas —cuyo valor sobresale no solo en el ámbito regional o continental, sino en esferas más amplias de confrontación literaria— es un testimonio convincente de la fuerza y originalidad de esta literatura.

En estos años, escritores cuya obra ya había alcanzado un reconocimiento anterior —Martin Carter, Wilson Harris, V.S. Naipaul, Derek Walcott, Jan Carew, Edward Brathwaite, Edouard Glissant, René Depestre, Jean Métellus, Paul Laraque, Anthony Phelps, Robin Dobrú, entre otros— han continuado su labor de creación, en la mayor parte de los casos a través de una línea ascendente y sumamente fecunda. Por otra parte, un nutrido grupo de escritores se ha sumado con una creciente fuerza al quehacer literario del área. Algunos de ellos, como Mervyn Morris, Dennis Scott, Garth St. Omor, Alfred Melon, Simone Schwarz-Bart, Michael Slory, aunque ya eran conocidos en años anteriores, realizan su obra principal en las últimas décadas. Otros, como Kendel Hippolyte, Lorna Goodison, John Robert Lee, David Dabydeen, Maryse Condé, Henri Corbin, Raphaël Confiant, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Jean Claude Charles o Ernest Pépin, irrumpen repentinamente en el panorama literario reciente.

El surgimiento de una importante literatura escrita por mujeres es otro de los fenómenos que se advierte últimamente con mayor nitidez. Como se ha podido apreciar aquí, no es posible estudiar la literatura caribeña actual sin tomar en consideración textos que, más allá de la marca genérica que pueda distinguirlos, sobresalen por su propio valor estético y su universalidad. No obstante, sería injusto dejar de mencionar que una de las líneas que se perfilan con fuerza en las últimas décadas es la de una escritura femenina que denuncia las falsas hegemonías y tiende a socavar —a partir de entronizar como sujeto de la representación voces tradicionalmente subordinadas—, los códigos literarios que responden a una estructura de poder patriarcal, centrada en lo masculino. Esta perspectiva, sin embargo, no se circunscribe únicamente al problema de lo femenino, sino que —como había sucedido anteriormente con la excelente escritura de Jean Rhys—, se proyecta hacia

otras esferas culturales y sociales que tradicionalmente han recabado la atención del artista caribeño. Las nuevas estrategias de estos textos —que de hecho implican una recuperación de las voces ex-céntricas— van dirigidas, en última instancia, contra un sistema de poder que ha legitimado ciertos tipos de representación, a la vez que subestima otros.

Entre las voces que se han hecho sentir en los últimos años pueden ser mencionadas, entre otras, Erna Brodber, (Jamaica), Jamaica Kincaid (Antigua), Zee Edgell (Belice), Pamela Mordecai (Jamaica), Myriam Viera (Guadalupe), Jacqueline Manicom (Guadalupe), Liliane Dévieux (Haití), Marie Chauvet (Haití), Astrid Kroemer (Surinam), Nidia Ecury (Aruba), Jocelyne Clemencia (Curazao) y otras.

Paralelamente, en los 70 y los 80 se advierte una mayor madurez ante el hecho artístico, un mayor oficio y decantación estética: algunas expresiones que habían tenido un peso desmesurado se equilibran y hallan cauces artísticamente más depurados para su expresión. No se trata, sin embargo, de que algunas de las orientaciones básicas de la literatura regional —su vocación social, por ejemplo— hayan perdido vigencia. Por el contrario, una comprensión más cabal y lúcida del entorno colonial o neocolonial —surgida de la sostenida confrontación con los graves problemas sociales y políticos del área— parece regir soterradamente la más serena expresión de estas inquietudes en el texto literario. Un ejemplo de ello es el modo en que han sido tratados, como tónica general, los problemas raciales: expandiendo su resonancia hacia otras manifestaciones de desigualdad social, que trascienden el color de la piel y abarcan otros sectores, para reclamar un ideal de justicia y delinear un humanismo más completo y esencial.

La realización de una nueva poética, madura, multifacética, que en muchos casos ya venía anunciándose desde antes, es otro de los rasgos que se advierte con más claridad cuando se lanza una mirada abarcadora sobre el quehacer literario más reciente. Algunos de los dilemas que debía enfrentar el escritor para la realización de su obra —y no solo dilemas, incluso serios obstáculos, como los analizados en torno a la lengua—, se han venido sorteando, y además es posible afirmar que en el enfrentamiento audaz y creativo a la compleja problemática cultural de la región, ha hallado la literatura caribeña de las dos últimas décadas una de las mayores fuentes de originalidad y riqueza que la caracterizan actualmente.

Sumamente amplio es el espectro de posibilidades formales que se han venido tanteando a través de una búsqueda que, lejos de desconocer las tradiciones esenciales de los pueblos del Caribe, las integra eficazmente a su escritura. Trátese de los paradigmas propios de la oralidad, de ritmos y gestualidades expandidos por la música o la danza, de los mitos de orishas desangrados de amor y de celos, o de esa larga vocación para la parodia, la burla camuflada y mordaz del original, la simulación o el encubrimiento tras la mascarada y el carnaval de un mundo que siempre ha parecido estar al revés; lo cierto es que la literatura caribeña, en su largo devenir, ha venido integrando fecundamente a su quehacer las resonancias de una tradición viva, que hoy constituye una de sus más preciosas fuentes de originalidad. Como se ha podido apreciar aquí, muy diversa ha sido la respuesta de los escritores a estos retos y motivaciones, tan diversa y abigarrada como la propia cultura de una de las regiones del mundo donde más intenso ha sido el proceso de transculturación.

Cabría preguntarse, por último, hasta qué punto la perspectiva crítico-valorativa que ha primado en este acercamiento a la literatura caribeña de los 70 y los 80 responde aún, en alguna medida, a las coordenadas que en el plano de la exégesis fue modelando una praxis literaria anterior. De cualquier modo, el ajuste de cuentas con viejos tópicos y modalidades de la literatura regional —que, en muchos casos, mantienen su vigencia bajo formas y apariencias diferentes—, es una de las tantas maneras de acercarse a lo nuevo a través del necesario deslinde de un pasado que, sin embargo, también está contenido en el presente.

Notas

1. Pedro Ureñarib, «Hijos de la violación y el miedo reinventaron el francés», *El Gallo Ilustrado*, México, D.F.: domingo 6 de diciembre de 1992.
2. Pablo Maríñez, «Piel negra, máscara blanca», *El Gallo Ilustrado*.
3. Se han venido dando pasos de importancia para alcanzar una ponderación integradora, tanto desde el punto de vista literario como histórico-cultural, entre otros: Henry Bangou, «Ensayo de definición de las culturas caribeñas», *Anales del Caribe*, La Habana, (1), 1981: 234-46; Ileana Rodríguez y Marc Zimmerman, eds., *Process of Unity in Caribbean Society*, Minnesota, 1983; Ana Pizarro, «La noción de la literatura latinoamericana y del Caribe como problema historiográfico»; y Angel Rama, «Algunas sugerencias para una aventura intelectual de integración», ambos en *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires: 1985; Edward Brathwaite: *Roots* La Habana, 1986; y Emilio Jorge Rodríguez, *Literatura caribeña. Bojeo y cuaderno de bitácora*, La Habana, 1989.
4. Sobre este concepto pueden consultarse, entre otros: Fernando Ainsa, «Universalidad de la identidad cultural latinoamericana», en *Culturas, diálogo entre los pueblos*, París: 1986; Jacques Lafaye, «¿Identidad literaria o alteridad cultural?»; y Raúl Dorra, «Identidad y literatura. Notas para un examen crítico», ambos en *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid: 1986; Nara Araújo, «Apuntes sobre el valor y

significado de la identidad cultural», *Unión*, La Habana, (8), octubre-diciembre, 1989.

5. No debe olvidarse que a ello ha contribuido decisivamente la experiencia del exilio.

6. John Hearne: *Carifesta Forum: An Anthology of Twenty Caribbean Voices*, Kingston: Institute of Jamaica, 1976: vii.

7. En esta novela Maryse Condé parte de la verdadera historia de este singular personaje, tomada de los archivos del condado de Essex. Sumamente interesante resulta el análisis de esta obra desde el punto de vista de la triple subalternidad (clase, raza, género) de la protagonista. (Nara Araújo, «La otra bruja de Salem», *Revolución y Cultura*, La Habana, (6), noviembre-diciembre, 1992.

8. Linda Hutcheon, *The Politic of postmodernism*, Londres/Nueva York: Routledge, 1989.

9. Recuérdese, por ejemplo, su ensayo *Haiti, quel développement* (1975), escrito en colaboración con Charles Manigat y Claude Mose, o su novela, *Paysage de l'aveugle* (1977), de tema histórico.

10. James Carnegie, *Some Aspects of Jamaica's Politics. 1918-1938*, Kingston: Institute of Jamaica, 1973.

11. Entre los grupos étnicos más sobresalientes del área pueden identificarse blancos, negros, aborígenes, indios, chinos, javaneses, y desde luego, mestizos de los más variados tipos y procedencias. En la literatura caribeña también se ha hecho sentir la presencia de estos grupos aunque en menor medida.

12. En el Caribe francófono este proceso es más demorado, ya que, a pesar de haber sido enunciada en el período de entreguerras, no es hasta la década del 60 que la negritud alcanza mayor difusión al calor de los movimientos africanos de liberación. Sobre esta temática se publican durante esta década, entre otros: *Balles d'or* (1961) de Guy Tirolien; *A seuil d'un nouveau cri* (1963) de Bertène Juminer; *Les nègres servent d'exemple* (1964) y *Le Monde tel qu'il est* (1967) de Salvat Etchard, por no mencionar la obra, más conocida, de Aimé Césaire en estos años. Véase Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, «Le miroir noir brisé», *Lettres créoles. Tracés antillaises et continentales de la littérature 1635-1975*, París: Hatier, 1991.

13. Edouard Glissant, *Le discours antillais*, París, Editions du Seuil, 1981.

14. José Lezama Lima, «Coloquio con Juan Ramón Jiménez», en *Analeto del reloj*, La Habana: Orígenes, 1953: 40-61. Es interesante advertir cómo en estos momentos el poeta cubano considera que «las exigencias de una sensibilidad insular no tienen tangencias posibles con una solución de mestizaje artístico» y rechaza la poesía «cuyo principal hallazgo ha sido la incorporación de la sensibilidad negra y más frecuentemente la incorporación del vocablo onomatopéyico».

15. Raphaël Confiant y Patrick Chamoiseau (en colaboración con Jean Bernabé), *Eloge de la créolité*, Gallimard/Presses Universitaires Créoles, 1989.

16. Derek Walcott, «The Muse of History», *Carifesta*, 11.

17. *Le Nègoce*, París: Ed. Saint-Germain-des-Près, 1975 o *Saignote ma vie*, París: Debresse, 1982.

18. *Une flèche pour le pays à l'encan*, París: P.J. Oswald, 1975.

19. Maryse Condé, *La poésie antillaise*, Nancy: Fernand Nathan, 1977.

20. *For the Mighty Gods*, 1982; *Marrons Lives; for Granadian Freedom Fighters*, 1983; o *Born Here*, 1986.

21. Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, *Lettres créoles. Tracés antillaises et continentales de la littérature. 1635-1975*, París: Hatier, 1991: 153-4.

Margarita Mateo Palmer

22. Maximilien Laroche, «Dany Laferrière: *Comment faire l'amour à un nègre sans se fatiguer*», *Anales del Caribe*, La Habana, (7-8), 1987-1988: 436-43.
23. Edward Kamau Brathwaite, *X/Self* (Oxford-New York, Oxford University Press, 1987). Este es el último libro de una trilogía iniciada con *Mother Poem* (1977) y *Sun Poem* (1982).
24. Mijail M. Bajtín, «Formas del tiempo y del cronotopo en la novela (ensayos sobre poética histórica)», en *Problemas literarios y estéticos*, La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1986.
25. Recuérdese, por ejemplo, las experiencias narradas por Frantz Fanon en *Peau noire, Masques blancs*, 1952.
26. José Lezama Lima, *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana: Casa de las Américas, 1970: 30.
27. No debe olvidarse que, según Kenneth Ramchand, McKay «fue el primer novelista negro del Caribe anglófono y el primero de los exiliados; aunque la dirección escogida por los últimos escritores emigrados fue Inglaterra y no los Estados Unidos, McKay fue el primero de una larga fila». Kenneth Ramchand, *The West Indian Novel and Its Background*, Londres: Faber and Faber, 1970: 241.
28. A partir de la Segunda Guerra Mundial, tanto en el Caribe anglófono como en otras áreas —por ejemplo, Puerto Rico— se produce un *boom* migratorio que dejará sus huellas en la literatura.
29. Este fenómeno, desde luego, es particularmente notable entre los escritores que pertenecen a una segunda o tercera generación de emigrados. Un caso especialmente interesante es el de la literatura puertorriqueña en los Estados Unidos, que ha sido objeto de diversas aproximaciones y muestras. Véanse entre otros, Alfredo Matilla e Iván Silén, eds., *The Puerto Rican Poets/los poetas puertorriqueños*, Nueva York: Bantam Books, 1972; Efraín Barradas y Rafael Rodríguez, eds., *Herjes y mitificadores: muestra de la poesía puertorriqueña en los Estados Unidos*, Río Piedras: Ediciones Huracán, 1980; Miguel Algarín y Miguel Piñero, eds., *Nuyorican Poetry: An Anthology of Puerto Rican Words and Feelings*, Nueva York: William Morrow, 1975; Nina Menéndez, «En-clave cultural: la comunidad puertorriqueña en los Estados Unidos y su expresión poética», *Anales del Caribe*, La Habana, (3), 1983:187-228.
30. Jean Joinaissant, *Le Pouvoir des mots, les maux du pouvoir. Des romanciers haïtiens de l'exil*, París/Montréal: Ed. de l'Arcantère/Les Presses de l'Université de Montréal, 1986.
31. Mijail Bajtín, ob. cit.: 305.
32. El *créole* en el Caribe francófono, el *dialect* o *nation language* —como le denomina Edward Brathwaite— en el Caribe de habla inglesa, o el *sranantongo* y el *papiamentu* en el Caribe holandés. Debe advertirse, por otra parte, que hay zonas de una extrema pluralidad lingüística, como Surinam, donde se hablan actualmente dieciséis lenguas. Esta complejísima problemática ha llevado al surgimiento de una literatura multilingüe en países tan pequeños como Curazao; para no hablar de la problemática literaria del bilingüismo en zonas como Puerto Rico, o de la diglosia en países como Haití, donde hay críticos que consideran la existencia de dos literaturas diferentes, una en *créole* (o lengua haitiana) y otra en francés.
33. No debe olvidarse que hubo quienes consideraron que el único modo de afirmar una identidad nacional y mantener una postura descolonizadora era utilizando la lengua del oprimido, el *créole*, y por ello reclamaban a los escritores esa presencia en su obra. Si bien es cierto que algunas de estas tendencias se basaron en posiciones extremas y poco flexibles en torno a un problema tan delicado como el lenguaje del artista, no es menos cierto que hubo una subestimación bastante generalizada de las lenguas *créoles*. Un caso ilustrativo de este rechazo es el de Louise Bennet, cuya obra permaneció inédita durante años y solo a finales de la década del 60 comenzó a ser oficialmente aceptada. Mervyn Morris, «The Dialect Poetry of Louise Bennet», en Edward Baugh, *Critics on Caribbean Literature*, Londres: George Allen and Unwin, 1978.
34. En este trabajo se utilizará la denominación genérica de *créole/créoles* para hacer referencia a las diversas lenguas surgidas en el Caribe a partir del proceso de transculturación iniciado con la dominación europea.
35. R.B. Le Page, «Dialect in West Indian Literature», en Edward Baugh, *Critics on Caribbean Literature*, ob. cit.
36. Edouard Glissant, «Entrevista al Consejo de Redacción de CARE» en Silvia García-Sierra, «La problemática "lingüística" en la literatura del Caribe», *Temas* [primera época], La Habana, (20), 1990:145.
37. Jean Bernabé, *Fondal Natal*, París: L'Harmattan, 1983.
38. Silvia García-Sierra, ob. cit.: 129-56.
39. Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, 173-82.
40. Cintio Vitier, «Hallazgo del son», en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, La Habana: Casa de las Américas, 1974: 147-58.
41. Para el estudio de esta problemática en el Caribe francófono puede consultarse «Musique, Dance, Religion», en Maximilien Laroche, *La double scène*.
42. Esta entrevista fue publicada en *Jamaica Journal*: «Linton Kwesi Johnson Interviewed by Mervyn Morris». No puedo proporcionar más datos bibliográficos por no tener al alcance esa serie de revistas.
43. John Agard, *Man to Pan*, La Habana: Casa de las Américas, 1982: 62. Aquí el autor crea un juego de sentidos entre la palabra inglesa *gun* (pistola) y *Oggún*, deidad guerrera, dueña del hierro.
44. Me refiero a la teoría de lo «real maravilloso», formulada por Alejo Carpentier en 1949, y al «realismo maravilloso», fundamentado por Jacques Stephen Alexis en la ponencia presentada al Congreso de Escritores y Artistas Negros de 1956.
45. Maximilien Laroche ha estudiado este proceso en relación con el *zombi*, un mito de amplia significación en la cultura haitiana, a través del análisis comparatístico del texto «Mó vivan» (1978) de Fritz Champagne. Maximilien Laroche, *L'Avènement de la littérature haïtienne*, Québec: GRELCA, 1987.

© TEMAS, 1996.