Édouard Glissant en las Américas:
Por una Poética de la Relación

Claudio Gaete Briones

TESI DOCTORAL UPF / 2016

DIRECTOR DE LA TESIS:

Dr. Antonio Monegal Brancós

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

upf. Universitat Pompeu Fabra Barcelona

Agradecimientos

Quiero agradecer a Tiphaine Samoyault y Antonio Monegal por haberme orientado con lucidez crítica y por haberme motivado durante las dos principales etapas de la investigación, que comienza con una memoria de Máster en Literatura Comparada en la Universidad de París 8, y luego se amplía y desarrolla en esta tesis doctoral. No alcanzaría a nombrar a todas las personas y contextos sin las cuales no habría podido llegar hasta aquí: el ámbito universitario, el debate con compañeros, las lecturas y los diálogos, pero también la vivencia concreta de los traslados y las residencias que han ido dando forma a la perspectiva de este trabajo. Por todo ello me gustaría agradecer especialmente al programa de Becas Chile de Conicyt, que es el que me permitió llevar a cabo el conjunto de la investigación, en el máster y en el doctorado.

Resumen

Se analiza la *poética de la relación* concebida por Édouard Glissant a lo largo de su recorrido poético, narrativo, ensayístico y político, y a partir de esta lectura se va estableciendo un diálogo entre su obra y las de otros cinco creadores y críticos americanos: Lorenzo Aillapán, Kamau Brathwaite, Violeta Parra, Haroldo de Campos, Patrick Chamoiseau, con quienes comparte la orientación hacia una ecología cultural y lingüística caracterizada por la reconstrucción de la memoria colectiva y la descentralización literaria, el multilingüismo y la traducción transcreadora, la creolización y la oralización. Desde una perspectiva sincrónica supranacional, la tesis realiza un itinerario temático y dialéctico a través de obras que presentan variadas cualidades discursivas y formales –poemas, novelas, cantos, canciones, ensayo literario y filosófico, historia, traducción, análisis psicosocial–, las cuales describen una intención poética de carácter descolonial, al mismo tiempo que promueven, desde la heterogeneidad de cada área cultural, una conciencia de lo diverso en el mundo.

Résumé

L'objectif de la thèse est d'analyser la *poétique de la relation* développée par Édouard Glissant au long de son parcours littéraire (poésie, roman, essai) et politique, afin d'établir un dialogue entre son œuvre et celles de cinq poètes de l'Amérique latine et la Caraïbe: Lorenzo Aillapán, Kamau Brathwaite, Violeta Parra, Haroldo de Campos, Patrick Chamoiseau. Les auteurs de cette anthologie s'orientent vers une écologie culturelle et linguistique qui se caractérise par la reconstruction de la mémoire collective et le décentrement littéraire, le multilinguisme et la traduction comme création et critique, la créolisation et l'oralisation de l'écriture. Depuis une perspective sincronique et supranationale, la thèse réalise un itinéraire thématique et dialectique a travers des œuvres qui présentent différents discours et formes: poèmes, romans, chants, chansons, essai littéraire et philosophique, histoire, traduction, analyse psicosociale. Elles décrivent une intention poétique décoloniale en même temps qu'elles promeuvent, à partir de l'hétérogénéité de chaque aire culturelle, une conscience du divers dans le monde.

Introducción

La presente investigación se propone analizar el recorrido poético, narrativo y ensayístico de Édouard Glissant, y a partir de esta lectura ir estableciendo un diálogo entre su obra y las de otros cinco poetas americanos: Lorenzo Aillapán, Kamau Brathwaite, Violeta Parra, Haroldo de Campos, Patrick Chamoiseau, con quienes comparte un horizonte histórico y geográfico que se manifiesta en numerosos rasgos comunes, el primero de los cuales lo constituye la heterogeneidad de las sociedades antillanas y sudamericanas, considerando aquí particularmente los elementos indígenas, europeos y africanos. También convergen en el vector descolonial que trazan sus prácticas artísticas, en las que la autotraducción, la investigación histórica, el registro y la reconstrucción de canciones populares, la traducción como creación y crítica, o el relato como invención y testimonio, son todas vías que funden ética y estética en una acción concreta: la de la obra y la del sentido mayor, individual y colectivo a la vez, singular y múltiple, de los recorridos que describen la intención poética.

La idea de desarrollar una lectura de Glissant en el contexto de las Américas me la sugirió uno de sus últimos libros, la antología de fragmentos literarios y orales procedentes de veintiocho lenguas que tituló *La terre le feu l'eau et les vents. Une anthologie de la poésie du Tout-monde* (2010), donde precisamente invita al lector a imaginar otras vías; de un modo similar, en su novela *Tout-Monde* (1993) reivindica para el comentario el derecho de creación. Teniendo presente, como sostenía Glissant, que también en los fenómenos culturales es posible reconocer ciertas trazas de fractalidad, mi intención ha sido focalizar una parte de ese archipiélago poético y estudiar las obras como lugar de relación, asumiendo sus variadas cualidades discursivas y formales –poemas, novelas, cantos, canciones, pensamiento poético-filosófico, análisis psicosocial, historia, traducción–, pero reconociendo en ellas afinidades tanto en la valoración de la huella oral y la memoria sumergida, como en la configuración de un imaginario multilingüe que llama a resituar la literatura, y especialmente la poesía, sobre el fondo histórico de una diversidad objetivamente amenazada, la diversidad de las culturas y de todo lo viviente.

La poética de la relación que propone Édouard Glissant se orienta hacia una copresencia de las lenguas y de los lenguajes que las intercomunican, en una referencia a la totalidad sin exclusiones. Su concepción de obra es por lo tanto utópica y abierta, es decir, inconclusa.

La suya es una *weltliteratur* después de las descolonizaciones del siglo pasado, en la era de las comunicaciones globales. La poética de la relación realiza, por un lado, una crítica del pensamiento-raíz, o sea, de la epistemología de las estructuras de poder en el cuerpo social que sirve de fundamento a la modernidad-colonialidad; y por otro, expresa un devenir cultural mestizo y poliglósico que ha involucrado pueblos originarios, colonos y poblaciones deportadas, esclavizadas o subremuneradas. Constituye así una ecología cultural y lingüística, indivisible de la ecología a secas, que en el plano literario promueve la conexión múltiple y horizontal de diferentes regímenes de sentido, géneros o registros.

En el conjunto de conceptos y perceptos que configuran la poética de la relación, he distinguido seis temáticas principales; cada parte de la tesis vincula este itinerario temático a un itinerario dialéctico. Comienzo con la intención poética: desde esta perspectiva el libro viene a ser una especie de negativo del sentido global hacia el que se orienta la intención; el arco de la lectura también se abre, más allá del inconciente individual del autor, hacia la extensión manifiesta de un pueblo. Es un concepto que resulta indispensable para entender la simbolización de la diversidad social mapuche que Lorenzo Aillapán implica en el proceso de metamorfosis del lenguaje onomatopeyizante de aves, por el que el coyautufe y rulpafui, poeta y traductor, deviene Üñümche Hombre Pájaro, en un contexto de relación de violencia-resistencia, de historias confrontadas, de un país oficial y un país enterrado, como dice Chamoiseau.

En la segunda parte describo y analizo la *créolisation* –neologismo de Glissant para la creatividad del mestizaje cultural imprevisible–, estableciendo las confluencias y las diferencias con los estudios de Brathwaite sobre la *creolization* jamaicana, con su idea de un continuum sociocultural antillano presente en la imagen de la "unidad submarina", y con los puntos cruciales del debate sobre lo criollo en la historia y la literatura hispanoamericanas. Se subraya la superación de la dicotomía mental y social como clave del desarrollo de una tradición residencial autónoma.

En la tercera abordo los pasajes entre la voz y la letra concebidos desde la multiplicidad que rebasa la bilateralidad; intento aquí relacionar lo que Glissant desarrolla como pensamiento de la huella, para el cual la errancia introduce en lo diverso, con los recorridos que Violeta Parra realiza desde la transmisión y difusión del folclor rural chileno hasta la apertura y

ampliación de la tonalidad tradicional. Considero asimismo las oralizaciones literarias en su dimensión de poética *contrainte* –anti o contrapoética– ante una determinada situación de desposesión y bloqueo. Lo que dicen Glissant y Walcott de la poesía épica concierne plenamente a Violeta Parra que recoge los fragmentos de las tradiciones populares y reconstruye los cántaros de la memoria.

En la cuarta parte me detengo en el papel que juega la traducción en la dinamización de un campo literario así como en la elaboración de una poética sincrónica supranacional, procurando dimensionar desde diferentes ángulos la materialidad lingüística con que trabaja la traducción y de la cual derivan, insoslayablemente como sostenía Haroldo de Campos, tanto el potencial creativo como el ejercicio crítico inherentes a la traducción. El análisis se centra en los planteamientos teóricos de Glissant y Campos, y en algunos ejemplos de traducción en ambos autores.

La quinta parte está enfocada en la reelaboración narrativa de una memoria cultural tarjada cuyas huellas sin embargo subsisten en la memoria del presente. Édouard Glissant y Patrick Chamoiseau coinciden en esta aventura épica que, desde el punto de vista del relato psicológico, transforma la sobrevivencia al trauma histórico en una forma de conocimiento y un referente moral, y desde el punto de vista de la lengua de ese relato, convierte la agonía diglósica en un modo de interpenetrabilidad lingüística que se encuentra a la base de la cultura créole martiniqueña.

Por último, en la sexta parte analizo los procesos de descentramiento y heterogenización del espacio literario mundial, y la interacción entre visión y ceguera que todo espacio de inclusión supone, como sostiene Said. La intuición de las humanidades en el Todo-Mundo corresponde a una descompartimentalización de las sendas entre totalidades no totalitarias. La conciencia de lo diverso aparece asociada a la extraterritorialidad y la paralaje poética. No obstante, el multilingüismo diverge de la competencia de y en un cierto número de lenguas, ya que es más bien una conciencia de la heterogeneidad misma de la lengua, y por tanto, una conciencia que problematiza los límites e impulsa mezclas potencialmente emancipadoras en el seno de la lengua cotidiana.

A lo largo del ensayo el corpus lo constituye esta breve antología de seis poetas americanos, pero la aproximación al sentido, la significación y el contexto de sus obras exige extender las referencias a otros autores de las mismas áreas o de otras culturalmente próximas, con énfasis en las literaturas del último siglo. El carácter exploratorio de la investigación estriba en la relación que propone establecer entre poetas cuyas lenguas de expresión son el francés, el créole, el mapudungún, el inglés, el portugués y el castellano. Pero es igualmente cierto que dicha relación se encuentra articulada previamente por la poética misma de Glissant, quien desde su particularidad como poeta-filósofo promovió la integración regional en el archipiélago de las Américas. Él viene a ser aquí como el anfitrión en una reunión de poetas americanos en un lugar sin fronteras, el lugar de la literatura.

Cabe anticipar, sin ser exhaustivo, algunas de las referencias críticas, históricas y téoricas que han sido imprescindibles para la elaboración de la tesis. Edward Said, fundamental por sus estudios sobre la vinculación entre cultura e imperialismo, las relaciones entre literatura y exilio, así como el rol de la crítica. Gilles Deleuze y Felix Guattari, con quienes Glissant sostiene un diálogo en torno a las afinidades entre los conceptos de rizoma, meseta, zona de vecindad y desterritorialización, y sus propios planteamientos acerca de la relación, el lugar, la extensión y la desmesura. Las reflexiones de Jacques Derrida sobre la heterogeneidad de la lengua, la posibilidad de entender la oralidad misma como escritura, la traducción como supervivencia y el poema como datación. La historia cultural de la heteronimia latinoamericana y caribeña, en los trabajos de Ana Pizarro, Samuel Claro, Juan Antonio Ennis, Stefan Pfänder. La historiografía mapuche, en las investigaciones de José Millalén, Pablo Marimán, Sergio Caniuqueo, Rodrigo Levil. A quienes se agregan diferentes contribuciones del pensamiento descolonial: Frantz Fanon, Walter Mignolo, Pierre Bourdieu, Kasereka Kavwahirehi, Dipesh Chakrabarty. Y ensayos literarios de perspectiva supranacional como los de Antoine Berman, Joseph Brodsky, Claudio Guillén, Pascale Casanova, Tiphaine Samoyault, George Steiner, Derek Walcott, entre otros.

Quisiera finalmente mencionar dos trabajos que si bien no refiero directamente han formado parte íntegra de la investigación: la antología de poetas del Caribe y África que incluye traducciones de Véronique Tadjo, Patrick Chamoiseau, Koulsy Lamko, James Noël, Kamau Brathwaite, Jean-Baptiste Tati Loutard, Tanella Boni, Frankétienne, Édouard Glissant (2013); y la versión que hemos hecho, en colaboración con Gonzalo Yáñez, de

Poética de la Relación (2016). Si la especificidad del objetivo de esta investigación es la obra de Édouard Glissant desde la perspectiva de un diálogo transamericano, la traducción, la difusión y la enseñanza intentan completar el objetivo general expresado en el subtítulo: "*por* una poética de la relación", es decir, una serie de acciones, una tendencia, un movimiento de regreso a lo que aún no es, por que sí sea posible.

Índice

Resumen ……. V

Introducción ……... VII

I. DE LA INTENCIÓN POÉTICA ……... 1

Édouard Glissant - Lorenzo Aillapán

1. "Un discours éclaté". Resplandor y fragmento …… 1

2. *Les Indes*: los dos libros …… 17

3. Voces de tierra …… 24

4. Coyautufe en un contexto de "relación de violencia-resistencia" ……. 36

II. LA CREOLIZACIÓN ……... 51

Édouard Glissant - Kamau Brathwaite

5. Desinencias de *créole* …… 51

6. Siendo lenguajes autónomos ……... 62

7. *Creole society* …….. 70

8. La creolización y la escucha …… 84

III. ENTRE LA VOZ Y LA LETRA …….. 95

Édouard Glissant - Violeta Parra

9. La descompartimentalización …….. 95

10. Problemática de la transmisión y de la reinvención ……..... 112

11. Las sílabas de otro sentido …… 122

12. "Apertura y ampliación de la tonalidad" …… 146

IV. LA TRANSCREACIÓN ……... 159

Édouard Glissant - Haroldo de Campos

13. Archipiélago de las Américas …… 159

14. Materialidad-temporalidad sígnica ……. 164

15. La traducción como creación y crítica ……... 173

16. Imaginario de las lenguas, poética sincrónica …… 189

V. SENDAS ÉPICAS ……. 203

Édouard Glissant - Patrick Chamoiseau

17. *La memoria desconocida* ……. 203

18. *Time translates* ……. 220

19. Memorial de una ciudad mestiza ……... 225
20. Agônia …….. 240
VI. MUNDOS EN MOVIMIENTO (perspectivas de la Relación en el Todo-Mundo) 251
21. Polimétrica ……... 251
22. Sobre los puntos de vista y los puntos ciegos …… 267
23. Errancia y extraterritorialidad …… 276
24. Elementos del *Todo-mundo* ……. 293
Conclusiones ……... 307
Bibliografía …….. 329

I. DE LA INTENCIÓN POÉTICA

Édouard Glissant - Lorenzo Aillapán

1. *Un discours éclaté*. Resplandor y fragmento

Comenzaré con el fragmento y la trizadura como imágenes que hablan de una experiencia histórica y psicológica común a los pueblos originarios de América y a la diáspora afroamericana, imágenes desde las que se articula un discurso a favor de la diversidad cultural y en las que se cifra una intención poética de reconstrucción autónoma a su vez que de correlación entre las lenguas. La ruptura y el estallido, resignificados como un nuevo comienzo.

Cuando en *Éloge de la Créolité*, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant describen lo que ellos llaman la antigua literatura antillana "doudouiste" –por su propósito dulcificador– en términos de una preliteratura cautivada por la exterioridad, mimética, "exotizada" por una visión francesa o, en todo caso, anclada en la mirada de un otro y de un allá, los autores martiniqueños apuntan a un fundamento plural de las Antillas, que consideran roto, deshecho, perdido, deformado: "cette ville ruinée qu'est notre fondement" (1989: 17). La recuperación de esta ciudad en ruinas, de esta memoria colectiva dispersa y reprimida fuera de la escritura, buscará entonces deshacerse de las hipnosis tanto de Europa –bajo la forma de "doudouisme"– como de África –difractando el esencialismo de la *Negritud*–, a fin de despertar una conciencia, una visión interior de la *Antillanidad* (Glissant, 1981), a saber: la *Créolité*.

Con esta intención, piensan, es preciso mantener presentes las aportaciones de uno y otro, exponiendo a su vez, en pleno sol de la conciencia, la "deportación interior" y las "figuras de la alienación neocolonial". Esta palabra, "neocolonial", requiere un desvío antes de proseguir. En la revisión hecha por Aschroft, Griffiths y Tiffin sobre los conceptos claves del pensamiento postcolonial y su crítica de la modernidad occidental y del orden republicano, el colonialismo es conceptualizado como la explotación cultural desarrollada a partir de la expansión europea que comienza hace alrededor de cinco siglos. Así, si el colonialismo es una práctica consistente en establecerse en territorios distantes del centro

imperial, el imperialismo sería su fuerza ideológica, o sea, la dominación misma que una metrópolis ejerce sobre sus colonias (2007: 45-50, 122-127). La raza, o mejor dicho una determinada ideología etnocéntrica y acientífica sobre las variaciones fenotípicas de nuestra especie, será elemento fundamental en la construcción y naturalización de una forma desigual de relación intercultural, atravesada por la exclusividad patriarcal del poder. Su justificación habría residido en la suposición de que el hombre europeo tenía el deber moral de ir a civilizar a los pueblos de otros continentes –aunque el modelo colonialista haya actuado también en Europa misma, como es el caso del Reino Unido en Irlanda. Esta misión civilizadora puede reformularse en el axioma de que "la noche humana ha caracterizado el período antecolonial" (tomo la frase de Fanon en un sentido más amplio que el de su contexto original, concerniente al conjunto del continente africano, 1961: 257). Una perspectiva histórica muestra, sin embargo, que la razón principal de tal empresa ha sido la apropiación de materias primas para el desarrollo industrial y para el simple provecho de los ciudadanos de la metrópolis. Ahora bien, la ideología que afirma que el colonizado es un sujeto inferior se hace acompañar de la promesa de una igualdad que, no obstante, jamás llega. Esa idea contiene también al paternalismo que caracteriza la relación entre el imperio central y sus colonias. Para Fanon, a fin de rehabilitar una cultura nacional, particularmente los aspectos más antecoloniales de su memoria cultural, el intelectual colonizado tiene que apercibirse de que la historia occidental que encara le presenta ya una misión racializante: él debe manifestar una cultura negra, africano-continental, sin distinciones que pongan en evidencia su diversidad o 'multiplicidad dispersante', para utilizar la expresión de Glissant. Los programas esencialistas pueden ejercer una presión similar al interior de los discursos literarios criollos o indígenas. El imperialismo está asociado a la europeización del globo, donde estos autores distinguen tres etapas: los descubrimientos durante los siglos XV y XVI; la era del mercantilismo en los siglos XVII y XVIII; y el imperialismo –o "classical imperialism"– cuyo comienzo está señalado por la Conferencia de Berlin (1885), extendiéndose hasta la primera mitad del siglo XX (2007: 122). Como lo plantean Said y Chomsky, desde el fin de la segunda guerra mundial nos encontraríamos, aún hoy, atravesando una cuarta etapa, la estadounidense. Todo este recorrido del imperialismo moderno occidental, particularmente en sus tres primeras fases, responde al desarrollo y consolidación de los Estados-naciones, he aquí la diferencia respecto a los imperialismos precedentes. En el contexto de este ensayo, el período neocolonial se adelanta, coincidiendo con el fin del proceso de radicación mapuche en

reducciones por parte del estado chileno (1930) y la departamentalización francesa de Martinica, Guadalupe, Guyana y otros territorios (1946).

La modernidad poética martiniqueña, en la que psicoterapia, etnografía y emancipación política se entreveran, inscribe la vivencia de la ciudad *créole* en una experiencia del Todo-Mundo no regida por doctrinas de tipo universalizante ni jerarquizador, y en el ámbito de la literatura francófona del Caribe, libre de los protocolos de "francisation". Los autores del *Éloge* piensan que la ciudad *créole* "oppose à l'Universalité, la chance du monde diffracté mais recomposé, l'harmonisation conciente des diversités préservées: la diversalité." (54)

Reencontramos esta idea de ruptura y de fragmentación en Derek Walcott, quien en su célebre discurso de recepción del premio Nobel, *The Antilles: Fragments of Epic Memory*, estima que aún hoy las Antillas son percibidas como "illegitimate, rootless, mongrelized", y puntualiza entonces que esta urgencia por reconstruir las memorias colectivas no ha de ser confundida con una "memory that yearns to join the centre, the limb remembering the body from which it has been severed". Es esta negatividad histórica la que ha de ser relevada por la constructividad del amor:

> Break a vase, and the love that reassembles the fragments is stronger than that love which took its symmetry for granted when it was whole. The glue that fits the pieces is the sealing of its original shape. It is such a love that reassembles our African and Asiatic fragments, the cracked heirlooms whose restoration shows its white scars. (1992)

Recoger los trozos de una épica, reunir lenguajes estallados. "Celui qu'on appelle Homère est un récepteur comme collectif, qui *ramasse*" (37), escribe Glissant en *L'intention poétique*, un receptor colectivo que recoge los fragmentos de una memoria épica. El receptor se metaforiza en recipiente, un vaso roto, o una jarra, pero lo que importa no es tanto la idealidad de su contenido sino el proceso de recoger esas teselas, ese trencadís, para rehacer, como un mosaico, el recipiente de la palabra y la memoria, el epos, y de esta forma recobrar la potencialidad de recibir, contener y transmitir una cultura.

En el poema de Leonel Lienlaf *Trig metawe* (*Cántaro roto*) también nos encontramos con esta fractura y este relevo, en un ciclo que devuelve a la tierra el barro cocido de la vasija para que un día pueda volver a ser remodelada por las manos de un alfarero o una alfarera:

> Dewma afmekey
> Tüfachi kelü metawe
> trigy dewma.
> Mapumew umgtuay,
> kiñe antü
> ka wüdüfe
> dewmatuaeyew (1989: 111)

Una posible traducción es la siguiente:

> Ya se acaba
> Este cántaro rojo
> se ha trizado.
> Dormirá en la tierra
> y un día
> otra alfarera
> lo reconstruirá

Este relevo se aparta de la continuidad de los ciclos naturales, pues se halla intervenido, interrumpido. Se trata de una tarea de gran esfuerzo –el poeta usa el verbo "dewmatu: hacer con mucho empeño" (Huenchullán, 2013: 134)–, es un trabajo de resistencia y resiliencia cultural. Corresponde a lo que en su teoría de las "literaturas menores" Gilles Deleuze y Felix Guattari denominaron *agenciamiento colectivo de enunciación* –la individualidad es un yo que se pronuncia y a la vez un avatar de un nosotros– y *conexión de lo individual con la inmediatez de lo político* –la resistencia al neocolonialismo rompe con la invisibilización del conflicto internacional chileno-mapuche y deja atrás el enfoque de tipo nacional interno o de reclusión subjetiva; Lorenzo Aillapán escribe "sí, la Conquista tardía está presente, de eso soy testigo" (1994: 19).

La colonización ha roto los cántaros, indígenas, africanos, asiáticos, europeos. Asimismo las reconstrucciones –por la vía del *siendo*, dirá Glissant– han dado vida a nuevos lenguajes, tanto en las lenguas indígenas, así el caso de la tradición poética mapuche a través del desarrollo de su escritura (con alfabeto latino), como en las literaturas francófona y anglófona del Caribe, y desde luego, en la poética descolonial de la literatura hispanoamericana, sobre todo en su irrupción en el siglo XX con Mistral, Neruda, Vallejo, Asturias, Carpentier, entre otros.

Glissant reprochaba a la negritud la definición de un ser negro, para él no había tal ser. En una entrevista con la escritora quebequense Lise Gauvin plantea que el ser es una invención occidental, en particular de la filosofía griega, una invención grande y noble, una invención inconmensurable, pero que a lo largo de la historia occidental ha desembocado en diversos tipos de sectarismos, absolutos metafísicos y fundamentalismos varios, cuyos efectos catastróficos se hacen presentes hasta nuestros días, por eso cree: "qu'il n'y a plus que de l'étant, c'est-à-dire des existences particulières qui correspondent, qui entrent en conflit, et qu'il faut abandonner la prétention à la définition de l'être" (2010: 31). Él entiende que definir un ser es una forma de regresión desde el punto de vista del proceso, pero que puede ser necesaria para defender un presente amenazado, el presente créole, el presente mapuche, o también, a la vista de su propia dependencia y limitación democrática, el presente chileno, tal como la negritud fue de importancia vital para la defensa de los valores africanos y la diáspora negra.

La impugnación del *ser*, por su pasividad, su universalismo y su destructivo antropocentrismo, propone en su lugar el *siendo*. Glissant, sin embargo, no hace mención explícita a la noción de *durée* de Henri Bergson, aunque sí se evidencia el diálogo con los conceptos de *devenir* y *rizoma* de Gilles Deleuze y Felix Guattari. El *siendo*, "l'étant", recupera el devenir y la existencia, activa, constituyendo así un horizonte de conexiones rizomáticas, no troncales, entre "existencias particulares" que corresponden. Es decir, detrás de la idea de relación en Glissant aparece, con suficiente claridad, la lectura que Deleuze realiza del pensamiento de Spinoza, en especial su idea de un sistema de afecciones en el cual tiene lugar la subjetivación, la formación de la vida humana conciente, sin un Bien y un Mal esenciales y universales de los que pueda derivarse directamente una tabla de prescripciones morales más o menos dogmática, sino que puesta más bien en la necesidad de reconocer lo

que hace bien y lo que hace mal, lo bueno y lo malo más que el bien y el mal, es decir, y siempre dentro del lenguaje spinoziano: aquello que incrementa mi potencial de acción, en pasiones de sosiego y alegría, y aquello que disminuye mi potencial de acción, en pasiones de tristeza y destructividad. A esto agrega Deleuze, la naturaleza vibratoria de las afecciones (*Spinoza, philosophie pratique*, 1981).

Amor, memoria, resistencia. El amor que reúne los trozos e intenta rehacer los cántaros, no la idealidad fija de su contenido. La significación de este sol de la conciencia, que en el elogio de la "creolidad" se presenta como armonización conciente de las diversidades preservadas: la diversalidad, es indisociable de la intención poética que le anima, una noción que ejerce de piedra angular del pensamiento descolonial, subyacente a diversos planteos del poeta martiniqueño tales como la opacidad en el conocimiento intercultural, la errancia que relativiza el territorio y diversifica la identidad, la lectura científica e intuitiva de las huellas orales y del paisaje, y especialmente la concepción colectiva de una obra que no refleja el entorno sino que se constituye en él.

"L'Un du monde et de l'être ne se rend accessible que par la révélation. Sa connaissance pourtant traverse les chemins de la diversité." (1969: 15) En el enunciado precedente se encuentran ya varios conceptos decisivos para comprender el itinerario de *L'intention poétique*, segundo libro del autor consagrado a la poética. En primer lugar, estamos en presencia de un libro que principia con la intuición o el vislumbre de lo "Uno" como carencia consentida –su realización parece cancelada pero su referencia permanece inevitable– y que a partir de allí desarrolla una poética que constituye un proyecto de conocimiento y de totalización. Totalización, palabra que puede resultar problemática pero que se entiende aquí en oposición neta a totalitario. En otras palabras, la idea de Glissant es que nadie quede fuera. La intención de lo diverso es co-nacer. Conocimiento y co-nacimiento en el Todo-Mundo, la poesía que motiva al autor no es el discurso del individuo encerrado en las convicciones que informan su intolerancia; puede decirse que esa forma de soledad, ya sea individual o grupal pero autoproclamada inquisitorial, es objeto de crítica en este libro, por ello también es que Glissant le contrapone la frase "solitaire et solidaire". La crítica se enfoca en las figuras de un *pensamiento-raíz*, de una episteme de la identidad cerrada y, en suma, de un colonialismo cuyo relevo en el plano político corresponde al sol de la

conciencia descolonizadora, mientras que su relevo en el plano literario viene a ser la poética de la relación en el mundo.

Lo "Uno", piensa Glissant, es una falta o carencia consentida, es decir, no contamos más que con los relativos encarnados, dispersos en sus "moradas múltiples". La distancia que va de lo "Uno" a la diversidad corresponde a la que hay entre una noción trascendente de obra y sus jirones legibles, los libros. Derek Walcott afirma que no es sino la octava parte del poeta que habría podido ser, de haber conseguido reunir todos los lenguajes y las memorias que convergen en el archipiélago de las Antillas (1992). La intuición es extremadamente similar a la de Glissant, ambos se orientan hacia una noción de intención cuya parta extensiva o actualizada sería siempre la menor. Así, la intención orienta la lectura: "S'il est loisible qu'une « intention » de l'œuvre soit légitimée, du même coup le livre serait à examiner dans ses lumières et dans ses ombres: quand il libère cette intention et quand il l'étouffe." (1969: 13-14) Él define la intención poética como una masa inconciente de datos subyacentes que la obra nunca llega a cumplir ni a clausurar, "car l'écriture, comme l'Un, est un manque consenti." (35)

La intención poética contribuye significativamente a completar el enfoque de la intertextualidad, en donde el sentido, la significación y la relación memorial en que las obras se cumplen, prioriza los ámbitos de la biblioteca. La perspectiva de la intención considera lícito situar la obra de cara a los libros que la constituyen, pero precisamente porque en la relación que vincula la obra, la intención y los libros, estos últimos vienen a ser "le réel négatif de l'ensemble". De forma que la literatura, la historia, la crítica o la dinámica literaria se dirigen al libro "pour mieux révéler cependant le sens global où l'intention a voulu conduire". (66)

En tanto ideal poético –o como sueño frustrado– lo 'Uno' es armónico; la unidad del mundo, en cambio, Glissant la califica de "éprouvante", vale decir, agotadora, que afecta y hace sufrir, ya que "son épaisseur s'oppose à l'allant du Voeu" (15). Pese a que la 'Obra' perseguida por el empuje de este 'Anhelo de lo Total' sea irrealizable, el poeta martiniqueño cree que a la unidad del mundo le hacen falta todas esas comunidades "grevée[s] d'inexistence […] le vent venu des rives, où tant de nous barattent un limon méconnu. Chaque tribu que l'on déprend, que l'on décrie, nous sépare de l'harmonie." (15)

El término "postcolonial" no está presente en los ensayos de Glissant, como tampoco en los de Walcott y Chamoiseau. La misma ausencia se observa en la nueva poesía e historiografía mapuche, probablemente, como piensa Glissant, a causa del carácter recapitulativo, sintético y conclusivo del término (2010: 65). Así, cuando Glissant se refiere a los pueblos gravados de inexistencia nos sitúa claramente en el campo de las descolonizaciones y de su crítica de la modernidad occidental: "Le monde soudain s'est trouvé large de ces pays qui hier encore s'épaississaient dans la nuit. On a entendu le cri de leurs habitants. Le sang de terre a coulé dans la terre." (12) En este contexto, hay un desplazamiento desde una subjetividad que se quiere *mirada constitutiva del mundo* hacia una intersubjetividad que abre *lo relativo encarnado en el mundo*. La política de la literatura actuaría así en la encarnación verbal de las múltiples miradas que constituyen el mundo, en y desde la relación, aunque ésta sea tarjada, y con mayor intensidad precisamente allí donde es tarjada. Es la propuesta de un pensamiento ecológico de alcance cultural y lingüístico, un trabajo decidido en pos de la diversidad imprevisible del mundo como totalidad, una crítica de la reconcentración de los poderes en la mundialización contemporánea. Walter Mignolo reconoce que: "La modernité n'est plus regardée à partir du discours chrétien/colonial mais à partir de ses conséquences, c'est-à-dire de la répression des Amérindiens, de l'esclavage des Africains, et de l'émergence de la conscience créole (à la fois blanche et métissée sur le continent, noire dans les Caraïbes), tous dans des positions dépendantes et subalternes." (2001: 4)

Escrita en 1969, la poética glissantiana se reconoce a la luz de una conciencia nueva – "l'errance introduit à la diversité, puis la diversité force l'être vers son « sens »" (17)–, que lo conduce a la pregunta por la relación: "Que'est de nouveau, et par rétour, la totalité, sinon la relation de chaque matière à *toutes* les autres?" (18) Las laderas humanas, subraya, hay que cultivarlas no solo en profundidad sino también en totalidad. De esta apertura de la intención poética a la totalidad del mundo se hace eco también la obra de Patrick Chamoiseau, quien reitera en tres de sus libros, al final de *Écrire en pays dominé* (2002) y como epígrafe de *L'esclave vieil homme et le molosse* (1997) y *Un dimanche au cachot* (2007), esta pregunta: "Le monde a-t-il une intention?"

El pensamiento planetario es para Glissant una conciencia naciente, "qui n'aura pu apparaître ou se développer en problématique que grâce à l'effort contestant de ceux qui (nous l'avons dit: en arrachant le droit à l'écart) naissent au monde" (29). Literatura arrancada, como quien dice libertad arrancada, arrebatada, no dada ni recibida. No obstante el entusiasmo puesto en las posibilidades históricas del proceso descolonizador, el *sol de la conciencia* de Glissant se manifiesta también como una ucronía que admite ser puesta al frente de aquel otro sol, *el sol de las independencias* del marfileño Ahmadou Kourouma (1970), bajo el que las esperanzas de una relación diversificada colisionan contra una nueva forma de dominación, esta vez "interna". Se trata, como señala Dipesh Chakrabarty, del cruce de la herencia imperial –Estado-nación, ciudadanía– y de los nacionalismos independentistas, ambos en disputa por el control de repúblicas con fronteras exógenas y sobrepuestas a los territorios culturales históricos, repúblicas inventadas durante el proceso mismo de colonización, de ahí que la unidad del Estado-nación se revele pronto ilusoria (1992).

La poética de la relación supone que a cada uno le sea propuesta la densidad, la opacidad del otro. Por su contracara, este supuesto forma parte de una crítica a la *mirada constitutiva del mundo* y a la transparencia, la creencia de que se puede comprender a cabalidad y hasta explicar la forma de vida de los otros, mientras que éstos en cambio no pueden hacer lo mismo con el observador. En otras palabras, este derecho a la opacidad –que, dicho sea de paso, vuelve a recalcar la dimensión ética que en buena parte define lo que el martiniqueño concibió como poética de la relación en el mundo– busca contrarrestar las estrategias universalizantes del saber-poder: "Plus l'autre résiste dans son épaisseur ou sa fluidité (sans s'y limiter), plus sa réalité devient expressive, et plus la relation féconde. (…) Vivre la relation, c'est bien peut-être en mesurer la fragilité, qui convainc."(24). Puesto en términos derridianos, lo que ocurre es que el poder del saber se deconstruye en diferencia colonial, o sea, en producción de diferencia en las zonas de criollización, de esta forma se pone el acento en el potencial creativo de ésta, el que viene a quedar inscrito en la palabra especificadora *différance* (1967).

Más acá de toda cultura pretendidamente elegida, *L'intention poétique* se interroga por una Tragedia y una Épica que estarían presentes en cada uno de nosotros, como reconstrucción de los cántaros de la memoria, como búsqueda de lo común en la diversidad. Reproduzco

aquí el análisis etimológico hecho por Éloïse Lièvre en *L'épique*, válido para el castellano en lo que concierne al origen grecolatino del término:

> Le terme *épique* est d'abord un adjectif qualificatif emprunté à la fin du XVIe siècle au latin *epicus*, lui-même emprunté au grec tardif *epikos*. Le français, le latin et le grec signifient la même chose: est d'abord épique ce «qui concerne l'épopée». Mais qu'est-ce que l'épopée? C'est en 1675 que ce substantif fait son apparition en français dans le *Traité du poème épique* de Père Le Bossu. Il est emprunté directement au grec *epopoiia* qui désigne la composition d'un récit en vers. Le terme grec est composé de deux éléments: *epos*, la parole, à la fois ce qui est dit et ce qui permet de dire, qui partage avec le latin *vox* la même racine indo-européenne signifiant parler; le deuxième élément est le verbe *poiein*, *faire*, qui se retrouve dans notre mot *poème*. L'*epopoiia*, c'est donc la fabrication de l'epos, de la parole qui raconte, du récit. (2002: 5)

Por su parte, Joan Corominas y José Pascual definen el *epos* como "palabra", "recitado", "verso, especialmente el épico" (*Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 1992).

Tanto el reconocimiento de un destino trágico que pronto revela no ser realmente un destino sino una compleja maquinación histórica relativamente inestable, como la construcción de un acumulativo relato común hecho de muchos relatos particulares, requieren según Glissant de un cierto arraigo al país y al paisaje, que él llama *Lugar* o *limo* y que considera insoslayables para la relación, aunque también requieran de un cierto desarraigo por el que la errancia nos introduce en la vasta aunque decreciente diversidad de las humanidades, lo que da lugar a la pregunta de Chamoiseau por la intención del mundo. Esta reinvención de lo Trágico y de lo Épico pasa por una inversión de sus características griegas: un epos concreto y una tragedia abstracta y general. Hoy al contrario, piensa Glissant, la tragedia se manifiesta al nivel concreto de los pueblos y de las tierras, mientras el epos expresa el anhelo humano de religar, de relatar la totalidad o más bien las totalidades multilingües:

> Enfin, si nous vivons un temps de crise, où la recherche de la référence partagée n'est plus possible, du moins un projet nouveau peut-il être mûri: c'est celui qui concerne la relation entre tant de références diverses, loin d'un illusoire et dangereux Universel (199).

Esa es la multirreferencialidad de "un discours éclaté" (título del tercero de los cuatro libros que componen *Le Discours antillais*), una palabra, 'éclat', que vuelve pronto en el lenguaje de Glissant. La descolonización es un estallido, la independencia mental la primera energía, y entre los destellos del mundo: la poesía posible, es decir, la posibilidad de lo imposible, brillando en más de siete mil lenguas.

En la recogida de memorias colectivas, el análisis de la referencia compartida –"toute poétique est une recherche de la référence" (184)– implica distinguir entre el sentido y la significación textuales. Como explica Antoine Compagnon, hay que considerar que el anti-intencionalismo de los estructuralistas "reposait sur l'idée de l'autosuffisance de la langue" (2001), lo que tenía por consecuencia que el texto fuera identificado con una *lengua* y no con la *palabra* o el *discurso* de alguien. Sin embargo, la distinción entre sentido y significación permitiría refutar las dos principales críticas contra la intención: la no pertinencia del propósito –pues el testimonio del autor sería superfluo, tanto en el caso de que fracase en realizar sus intenciones como si lo consigue– y la supervivencia de la obra, cuya significación no es equivalente ni a la intención del autor ni a la recepción de sus contemporáneos sino que es el resultado de una acumulación histórica de interpretaciones y malinterpretaciones.

El *sentido* responde a la pregunta *¿qué quiere decir el texto?*, mientras la *significación* a la pregunta *¿qué valor tiene este texto?* Compagnon reformula esta distinción así: "Le *sens* est l'objet de l'*interprétation* du texte; la *signification*, de l'*application* du texte au contexte de sa réception." Rebasando la contradicción aparente entre la tesis de la intención y la de la supervivencia de las obras, en el corazón mismo de la enseñanza de la literatura se encuentra esta reflexión:

> la contradiction entre l'intérêt pour le sens originel des textes et le souci de leur pertinence pour la formation des hommes d'aujourd'hui est une donnée inéluctable. Le professeur peut insister sur le temps de l'auteur ou sur notre temps, sur l'autre ou sur le même, partir de l'autre pour rejoindre le même, ou inversement, mais, sans ces deux foyers, l'enseignement n'est sans doute pas complet.

La intención no es por lo tanto un proyecto ni una premeditación de todos los detalles de la significación realizada. Resulta ilustrativa la comparación entre la escritura y la marcha a pie que hace John Searle, que cito de la clase de Antoine Compagnon: "bouger les jambes,

soulever les pieds, tendre les muscles, l'ensemble de ces actions n'est pas prémédité, mais elles ne sont pas pour autant sans intention; nous avons donc l'intention de les faire quand nous marchons; notre intention de marcher contient l'ensemble des détails que la marche à pied implique". Es una analogía que previene contra una eventual concepción simplista de intención. Trabajando con mejores indicios que las declaraciones de intención, la presunción de intencionalidad sigue en práctica, de acuerdo a Compagnon, cada vez que "on fait appel aux règles linguistiques, au contexte historique ainsi qu'à la cohérence et à la complexité pour comparer des interprétations".

Presunción de intencionalidad, subrayo, no presunción de culpabilidad. La presunción de intencionalidad reconoce la profundidad de un decir, de un lenguaje; despierta la autocrítica para evitar precisamente la aplicación mecánica de una lectura etnocéntrica.

La intención de la que habla Glissant, y en consecuencia el epos al que hace referencia, se manifiesta como tensión entre el trabajo poético individual y un pueblo hecho de diferentes pueblos, una memoria colectiva heterogénea; en particular cuando estas memorias están en conflicto con "la Historia", en cuanto a lo que esta última, en tanto memoria escrita, puede entrañar de metadiscurso imperialista. Habrá entonces obras cuya:

> intention réalisée ouvrira sur un donné qui ne sera pas un (autre) propos caché de l'auteur, mais le vécu manifesté d'un peuple. Ces œuvres rompent le cercle: «intention explicite de l'auteur – réalité de l'oeuvre – intention cachée non réalisée de l'auteur» et le *distribuent* ainsi: «intention (explicite ou non) de l'auteur – réalité de l'œuvre – extension (manifestée) d'un peuple» (36)

A partir de este principio, su poética se propone leer algunas de las obras mayores del canon occidental: la *Odisea*, la *Ilíada*, la *Eneida*, la *Comedia*. Las obras de Homero se ubicarían en lo más alto ya que ellas no imponen un sentido a la riqueza de la humanidad que retratan, y esto, considerando como es sabido que desde antiguo existe la tradición, por ejemplo en *Certamen* (poema anónimo que sin embargo suele ser incluido en las ediciones de Hesíodo), de reprochar a Homero el haber cantado a la guerra, por esta razón el premio de ese certamen fabulado, un trípode de bronce, termina en las manos de un "Hesíodo, lleno de envidia" pese a que "era superior en todo Homero", pues "era justo que venciera el que incitaba al cultivo de la tierra y a la paz, no el que describía guerras y asesinatos."

(2013: 161-163). La *Eneida*, más voluntaria que la *Ilíada*, carecería de una cierta "savante innocence" (36) que antaño fue capaz de reunir y relatar esa abundancia. En la *Comedia* ve la profundidad que totaliza, a diferencia del Imperio Romano ya fijado en tiempos de Virgilio, una materia en formación: Italia. Pero a su juicio Dante también 'palidece' ante los poemas homéricos, por un motivo que puede considerarse a su vez una velada autocrítica de los límites de toda literatura voluntaria: "sa volonté d'universaliser, de totaliser, de systématiser". En aquel que llamamos Homero Glissant ve en cambio "un récepteur comme collectif, qui *ramasse*." (36)

Como señalé, en la noción *créole* de intención poética es dable reconocer el fenómeno de *la enunciación colectiva*, inseparable de *la desterritorialización de la lengua* y *la conexión de lo individual con la inmediatez de lo político*. Walcott da un ejemplo de dos de estos elementos –*la enunciación colectiva* y *la conexión directa a lo político*– al escribir sobre *Texaco* (cito la traducción de Béatrice Dunner): "Pas de catharsis dans *Texaco*. L'arc n'en est pas aristotélicien, les passions n'y sont pas individuelles, ce sont celle de toute une race; elles n'ont rien d'unique, elles sont scandées par tout le choeur du quartier" (2004: 130).

Resulta pertinente incorporar estos elementos teóricos a una lectura de las poéticas *créoles*, considerando sin embargo que Glissant no hace suya la noción de *literaturas menores* o *minorizadas*, pues está en desacuerdo con la que sería la cuarta característica de las literaturas estudiadas por Deleuze y Guattari –"les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, et l'agencement collectif d'énonciation" (1975: 33)– que sería precisamente la de ocupar un lugar "menor" dentro de la dinámica interna de las culturas occidentales. El poeta martiniqueño lo explica así: "nous qui sommes dans le monde, nous considérons que nos littératures ne sont pas mineures, ni minorées, parce qu'elles sont en contact direct avec la pulsion du monde et que nous n'avons pas à établir ce genre de rapport qui est un rapport interne aux cultures occidentales" (2010: 67). Hay que notar, eso sí, que el adjetivo "menor" no pretende calificar ciertas literaturas sino "les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie)" (1975: 33).

La dimensión intencional de las memorias convocadas por la literatura *créole* antillana nos habla de una escritura situada a la vez que traductora, no descuida la intertextualidad que

esta u otra literatura *créole* teje y discute pero sí promueve una escucha-lectura de ese "choque de hablas vivas y de escrituras desconocidas".

Volviendo al *limo* en donde esta recogida tiene lugar, en relación dialéctica con el anhelo de una escritura en presencia de todas las lenguas del mundo, resulta evidente que el autor comienza por reconocer esta diversidad en su espacio más próximo, errancia inmóvil del autoconocimiento histórico en ciudades americanas fundadas por exiliados, mestizos (siendo a menudo el mestizaje otra forma del exilio) e indígenas (en situación de exilio interior o *insilio*). Para el discurso antillano, una nación no es consubstancial a una lengua exclusiva, el multilingüismo es la condición de casi todos los lugares del mundo, centrales o periféricos.

En una entrevista realizada por Lise Gauvin, el poeta martiniqueño subraya el sentido de una *escritura situada* (por volver sobre la expresión de Enrique Lihn): "On ne vit pas dans l'air, on ne vit pas autour de la terre dans les nuages, on vit dans des lieux. Il faut partir d'un lieu et imaginer la totalité-monde " (2010c: 42). Desde sus primeros poemas, *Un Champ d'îles* (1953) y *La Terre inquiète* (1954), se aboca al rastreo de la materia del lugar, su misterio, su irreductibilidad. En *Boises* (1979) y *Pays rêvé, pays réel* (1985), esta meditación del lugar se vuelca en refutación del universal indistinto, en beneficio de la singularidad plural de los lugares, lo imprevisible de las humanidades. Cabe puntualizar que Glissant usa esta palabra, humanidades, principalmente para referirse a las culturas de la especie humana, es decir, reinventando el sentido de *studia humanitatis*, ya que si bien las literaturas griega y latina ocupan en su obra ese lugar valioso que no podría no corresponderles tratándose de un autor francófono, el *estudio de la humanidad* que él emprende despeja recorridos mucho más amplios: "L'imaginaire de la totalité-monde, c'est-à-dire la nécessité vécue de ce fait: que toutes les cultures ont besoin de toutes les cultures" (41). El libro de ensayos, en "estilo de poesía" dirá él, publicado bajo el título de *La Cohée du Lamentin* (un rincón de la bahía de Lamentin en la Martinica), refuerza la idea de que sólo partiendo de un punto preciso es posible entrar virtualmente en contacto con las humanidades del mundo entero. El lugar, las Antillas, no está concebido únicamente como la tierra donde sus ancestros fueron deportados sino también como la historia compartida con otras comunidades, incluso si es una historia que a causa de la desposesión ha sido vivida como no-historia. Las Antillas son, dice, una *multi-relación*. Cada lugar, de hecho, puede y requiere ser visto desde las

múltiples interrelaciones culturales y políticas que le han dado forma. El lugar no constituye un encierro identitario, el lugar es puerto abierto a la *totalidad-mundo*.

Por su parte, la nación sería la expresión identitaria de una relación pueblo-tierra, país-paisaje. El acento, sin embargo, está puesto sobre la necesidad de dar a la palabra la profundidad de una memoria comunitaria telúrica, por eso es que para Glissant la historia de un pueblo comienza en su relación con el paisaje. Es preciso tener presente, como explica Guillén, que "lo habitual era decir «país»" y que "la forma «paisaje» [en un comienzo, 'pedazo de país'] no se extiende y adquiere título de ciudadanía hasta principios del siglo XVIII" (1998b: 102). Para el castellano oral de hoy, en cambio, ambas palabras significan cosas bien distintas, pero, literal y metafóricamente, país significa paisaje: un país quiere decir un paisaje; y paisaje significa país: un paisaje quiere decir un país.

> Qu'est-ce un pays, sinon la nécessité enracinée de la relation au monde? La nation est l'expression, désormais groupée et maturée, de cette relation. Chaque fois que la relation est opprimée, il y a comble de plénitude entre elle et le pays. Quand la nation au contraire tyrannise l'autre, domine la terre, méconnaît le monde comme relation consentie, elle se dénature. Pour quoi certains hommes dans de certaines circonstances choisissent leur pays contre leur nation. (70)

La historia está presente también en el mar. En este punto Glissant, Brathwaite, Chamoiseau y Walcott coinciden, se encuentran en un lugar común. "Where are your monuments, your battles, martyrs ?/ Where is your tribal memory ? Sirs,/ in that grey vault. The sea. The sea/ has locked them up. The sea is History" escribe el poeta santaluciano en *The star-apple kingdom* (1986: 364), y Glissant coloca esa última frase, "Sea is History", al inicio de la *Poétique de la Relation* (1990), junto a un segundo epígrafe, de Edward Kamau Brathwaite: "The unity is sub-marine". También el cuentista *créole* Solibo advierte que "le plus grand chemin du pays c'est le chemin de la mer qui n'a pas de chemin" (Chamoiseau, 1988: 233). Es la ruta de los barcos negreros y son los hombres arrojados al abismo del *pasaje del medio*, en pleno océano Atlántico. Esto es primordial para la comprensión del pensamiento en archipiélago: el mar es entonces el cementerio, el mar que abre y que une pero también el mar que es obstáculo al conocimiento. Aplicando la idea borgeana de la invención de los precursores, para Walcott los Griegos serían los Negros del Mediterráneo.

Esta unidad submarina se expresa en la reelaboración épica de las memorias diglósicas de los pueblos deportados en las Antillas, donde el barroco, antes que una estética, correspondería a una ética de la existencia, una forma de vida. Contra los universales reterritorializantes, el anhelo del Todo-Mundo ofrece un imaginario de archipiélagos espumantes, rompientes, proliferantes. La aproximación que Glissant hace de la *Antillanidad*, a medio camino del anhelo y de la *contrainte* real, también atañe a la noción de intención poética: "Positivité fragile (l'antillanité vécue, tramée d'un bord à l'autre de la Caraïbe) nouée à une manière de négativité impérieuse (l'antillanité comme vœu, sans cesse démis, souvent différé, obscurément tenace dans nos réactions)" (1981: 728). Se trata de una tensión histórica presente en la obra como proyecto e incompletud, tal como lo muestra uno de sus primeros libros de poesía, *Le sang rivé* (*La sangre remachada*), que lo sugiere desde su primera página:

à toute géographie torturée

> *Non pas l'oeuvre tendue, sourde, monotone autant que la mer qu'on sculpte sans fin — mais des éclats, accordés à l'effervescence de la terre — et qui ouvrent au coeur, par-dessus le souci et les affres, une stridence de plages — toujours démis, toujours repris, et hors d'achèvement — non des œuvres mais la matière elle-même dans quoi l'ouvrage chemine — tous, liés à quelque projet qui bientôt les rejeta — premiers cris, rumeurs naïves, formes lassées — témoins, incommodes pourtant, de ce projet — qui, de se rencontrer imparfaits se trouvent solidaires parfaitement — et peuvent ici convaincre de s'arrêter à l'incertain — cela qui tremble, vacille et sans cesse devient — comme une terre qu'on ravage — épars.*

La matriz epistemológica del concepto de intención toma prestados algunos elementos del psicoanálisis, pues la tarea que se propone el poeta es pasar de la vivencia común a la conciencia expresada. Mismo sentido coge el postfacio de *Le déshumain grandiose*, de Patrick Chamoiseau, titulado *De la mémoire obscure à la mémoire conciente* (2010), que desemboca en la pregunta antes formulada: ¿tiene el mundo una intención? No se trata de una imposible producción voluntaria de folclor, sino de la expresión de esa vivencia antillana y de su puesta en relación, especialmente con las Américas. "Conocer equivale a expresarse", escribe Pasolini, y este podría ser el motivo de que dicha expresión de la vivencia antillana suponga en sí misma un proceso de (auto)conocimiento, un saber fragmentario reuniéndose.

2. *Les Indes*: los dos libros

Para que la reconsideración de la intención poética pueda ser vinculada con el contexto mapuche y los textos de Lorenzo Aillapán, en su dimensión de recogida de la memoria oral y como lenguaje onomatopeyizante de aves, es preciso tener presente el retrato de la conquista que ofrece Édouard Glissant en su libro *Les Indes,* datado entre abril y junio de 1955, a fin de entender la significación histórica de ese comienzo para la opción descolonial, y la intención política y cultural que puso en movimiento.

Les Indes es un poema en seis partes: L'Appel, Le Voyage, La Conquête, La Traite, Les Héros, La Relation. En la lírica, Glissant sublima en prosodia y símbolos solemnes; confróntese la idea de *fasto* –en *Fastes* (2013) de Glissant y *Un dimanche au cachot* (2007) de Chamoiseau, ver V– como realización de una monumentalidad que asegura el recuerdo del esplendor moral de un sacrificio colectivo, lo cual implica una toma de conciencia y una verbalización de la experiencia del horror, de lo nefasto, para que no se repita, pero que al mismo tiempo constituye, el fasto, el hito de un nuevo comienzo.

A este respecto Selena Millares recuerda que

> los fastos que en 1992 conmemoraban los cinco siglos transcurridos desde la llegada de Colón a América, así como la atención informativa sobre la circunstancia de la conquista, fueron el detonante –ya desde los ochenta– de una oleada reivindicativa de los pueblos aborígenes que, desde distintos espacios de la geografía americana, hacían constar su historial de agravios y despojos. El caso mapuche no fue una excepción[1], aunque tal vez sí sea excepcional el modo como se ha proyectado en el plano literario. ("Poesía mapuche: deslindes de una textualidad fronteriza", 2013: 97)

En *Les Indes* la presencia del Neruda de *Canto general*, publicado en México cinco años antes, es decisiva. La lírica de Glissant sublima en prosodia y símbolos solemnes la aventura a la par genocida y creativa de la colonización de las Américas –otra de las *Ilíadas* del mundo–,

[1] Luis Cárcamo-Huechante subraya a su vez que en este contexto uno de los hechos más representativos lo constituye el levantamiento popular organizado por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), conformado y sustentado principalmente por las comunidades mayas de la región de Chiapas (2007: 385).

como en este fragmento en el que confronta a un africano torturado y a un dominico francés proesclavista:

> Comme ce nègre, disions-nous, supplicié.
> Lui, dans son plein baril de foudres, tenait langage de prophétie.
> Oublieux de ton piment, Labat, et des trois cent giclures du fouet sacrificiel!
> […]
> Mer ô savante!
> Par où commencent d'être sues, et la folie de l'homme, et sa rapine, et sa beauté. (1965 [1955]: 73)

En Glissant hay una identificación con todos los pueblos arrasados de la historia, todas las memorias negadas, algunas ya perdidas para siempre, otras sobrevivientes a través de la huella oral. Nótese el paréntesis siguiente: "Pâle de cette cendre sous le sel (comme à Carthage quand détruite!/ Comme, celée au sel de la distance, depuis la Côte d'Or à Maracaïbo,/ Cendre de cale et des vezous de soute!) j'avais connu l'approche de cette eau." (75) Esa exclamación, "¡cuando Cartago fue destruida!", seguida de la comparación con la Trata, recuerdan, en el ámbito de la literatura mundial contemporánea, el universo sitiado de Mahmud Darwish – "Aucun écho homérique ici […] Sous les décombres d'une Troie à venir", o bien, "Ce siège durera jusqu'au jour où les maîtres de l'Olympe/ réviseront l'*Iliade* éternelle" (traducción de Elias Sanbar, 2004: 14, 64)– y también un poema de Roberto Bolaño titulado "Entre las moscas", ambos inscritos en esta tradición de la memoria imposible, en Glissant, y de la desilusión cartografiada en la tradición narrativa occidental, en Said (Cervantes, Swift, Flaubert, Conrad, entre otros; cfr. *Reflexiones sobre el exilio*, 2001). El poema de Bolaño es este:

> Poetas troyanos,
> Ya nada de lo que podía ser vuestro
> Existe
> Ni templos ni jardines
> Ni poesía
> Sois libres
> admirables poetas troyanos (2007)

La aparentemente imposible mezcla de criminalidad y sabiduría en donde las condiciones de reproducción de la injusticia y las condiciones existenciales de las víctimas no pueden ser jamás del todo diferenciadas, nunca del todo extraídas desde la piedra del silenciamiento, esta mezcla alimenta el clima histórico tempestuoso de *Un champ d'îles* –dispersión–, *La terre inquiète* –inquietud– y *Les Indes* –arbitrariedad del nombre.

Veamos estos dos pasajes:

> Voyage, sourd voyage, quand les tempêtes avaient leur part, et la folie. (81)

> L'ouest est un lac, est pâture de lune où d'autres gobe-ciels
> Naissants se mêlent à ceux qui mangent d'injustices et de crimes.
> Car qui pourrait sur la tempête de la plage dire le sage, la victime? (76)

La parte "El Llamado" abre una relación, como se verá al final del libro, pero lo hace mediante la división, la separación determinante. El proceso multisecular que sintetizan simbólicamente los cantos de *Les Indes* acaba escribiendo, por continuar una de sus imágenes, dos libros que aunque hablen de sentidos y sufrimientos reconocibles no dejan por ello de ser recíprocamente ininteligibles, dos libros irreconciliables.

> Puis les amarres, vite, les cordages, tout chante et crie, les filles rient, canons, prières!...
> Et le silence, l'énorme en neuve mer, qui ouvre
> Les Deux Livres d'azur saignant. (78)

El llamado del "nomadismo en flecha" –la modalidad colonial de desplazamiento que busca desplazar y reemplazar lo que recorre– se revierte en un llamado memorial: "il [l'homme] voit l'hier, plus chaud,/ Qui l'appelle, qui murmure, plus secret que cette flamme morte" (82). Reconocemos al mismo Glissant en este "aquel" que elabora con la historia y la materia inconmensurable de las temporalidades una sabiduría amarga, nuevamente paradójica, siempre en el oxímoron cultural:

> Celui qui, pantelant, touche au passé par chaque fibre, et le révère;
> Il pleure à douce larme sa jeunesse et ses parents, il aime à boire
> Au verre de l'oubli le fiel, soudain, des douces choses familières;

> Celui-ci fait sagesse du temps de fièvre sur la mer, pourvu qu'il aille descellant le flot!
> Et qu'il accorde par son nom le flot montant au flot d'hier. (84)

Aquel o aquella que, más allá de una expiación imposible, talla en la lengua un lenguaje capaz de remontar las contradicciones de su propia plenitud, liberándose de la reproducción de la violencia: "D'un bord à l'autre le souci de mesurer cette épaisseur, et tout ce bruit,/ Pour que, sur le gravier, d'où part là-bas vers d'autres mers un chemin d'or,/ Le langage connaisse l'or des dieux impies!" (85)

De lo que se trata es de transformar y resignificar la intención colonial, "el oro de los dioses impíos", esa que, como piensa Said en *Beginnings* (1975), se encuentra ya trazada, promovida por el comienzo, esto es: que al elegir y decidir como inicio una determinada secuencia de acciones se establece de entrada la intención que ha de mover el relato, en este caso, el relato histórico de la formación del mundo americano, tierras por supuesto nombradas de diversa forma por los pueblos indígenas, de modo que la sola enunciación de un mundo "americano" nos sitúa a partir de lo que se conoce como descubrimiento, conquista y colonización europea del Abya Yala (en dulegaya o lengua kuna).

En el *Prelude* de *Rights of passage* (1967), primer libro de *The Arrivants. A New World Trilogy* (1973), Kamau Brathwaite exhorta a construir nuevas aldeas con materiales orgánicos, secreciones, excreciones, tierra, pero sin olvidar los "inestables cimientos de agua" que condicionan la resistencia de la casa. El agua que es recuerdo de la travesía y la deportación, al mismo tiempo que vía de comunicación entre las islas, 'la unidad submarina':

> So build build
> again the new
> villages: you
> must mix spittle
> with dirt, dung
> to saliva and
> sweat, making
> mortar. Leaf
> work for the
> roof and vine

tendrils.
But square frames
crack, wood
rots, smooth mortar
too remains mortal,
trapped in its own salt,
its unstable foundations of water.
So grant, God
that this house will stand
the four winds
the seasons' alterations
the explorations of the worm. (1973: 7)

Tanto para Glissant como para Brathwaite se plantea necesario volver a la épica del comienzo americano, en particular desde la Trata en adelante, la épica de los que acaban de llegar, "the arrivants", a un lugar que por desvío se considera parte de Asia, y Glissant prefiere mantener ese desvío, con su arbitrariedad y su equívoco: *Les Indes*. Se les plantea necesario volver a la épica ya que parte de la intención presente en ese comienzo, lo que podríamos llamar intención colonial, pervive, se mantiene en las actuales situaciones de neocolonialidad en las Américas. Hay que revertir todavía una situación de desposesión y dependencia que Glissant analiza detenidamente en *Le Discours antillais* (1981), y reponer la pregunta por la intención poética, en el horizonte histórico político del período de posguerra y descolonización sobre el que vienen a inscribirse estas escrituras épicas a contratiempo: *Canto general* (1950), *Les Indes* (1955), *The arrivants* (1967).

Esta es una de las descripciones que Glissant hace de la conquista: "Ils [los conquistadores] saccagèrent l'espace, dans leur fureur cupide et follement mystique. Tragique Chant d'amour avec la terre nouvelle. Élévation progressive, massacre, solitude finale." (89) Se encuentra aquí, en esta tragedia que cifra comienzo e intención en la historia americana, el germen de la tragedia planetaria a que se refiere en *Le Discours antillais* y la urgencia de perspectivas que construyan relación entre las historias de los pueblos, precisamente para sustentar que las violaciones a los derechos humanos no son relativas. La filiación que comienza con la ocupación de *les Indes*, discontinua y denegada, desembocará en la más

radical de las soledades: ese es el vínculo que establece Glissant entre la filiación ilegítima en *Absalón, Absalón!* (1936) de Faulkner y *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez.

La conquista se presenta alegóricamente como la relación violenta entre un hombre −los conquistadores− y una mujer −la tierra americana−. La tercera parte, titulada "La conquête" comienza así : "Chaque vaisseau séduit sa baie silencieuse; mystère de sable" (91) Y más adelante: "Il marche, l'oracle l'annonce; il te courtise. Et son amour te crucifie" (92). O bien: "Ne soyez pas mystérieuse, à ce point de cacher les merveilles de votre corps/ Je veux descendre en vous aussi loin que la vie peut permettre." (93)

La conquista como un amor tenaz y celoso que requiere acabar con los anteriores habitantes (amantes): "Et si un homme vient, homme ancien qui vous connut bien avant moi,/ Qu'on le baptise et qu'on l'étrangle! afin que l'âme en soit gagnée" (95) Y también: "Ces hommes, fils de chiennes, qui vous connurent avant moi!/ […] Ces hommes, pour vous avoir, je les tuerai jusqu'au dernier! C'est fait, voici leur sang" (94) Finalmente, sin embargo, el conquistador se siente engañado pues se ve forzado a encarar la propia violencia con que su amor destruye, condenándose a no poder llegar a ser amor:

> Tu m'as leurré, femme de ce couchant! O vertiges! O trombes! […]
> Je sais l'amour sauvage qui dépeuple et déracine, c'est le mien!
> Tant de sueurs et tant de mers, pour à la fin cette désolation! O je demeure! […]
> Amour tenace, pour tes amants que j'ai tués, me mène où sont les lourds poissons rampants. (100)

En esta parte el conquistador toma la palabra y despliega su pasión, sexual, religiosa, territorial y por supuesto lingüística, una pasión arrasadora que al final de cada poema Glissant contrasta con una línea referida a la naturaleza americana y a sus primeros habitantes, solo una línea al final de cada poema: el silenciamiento del otro como clave de esta "seducción y conquista", silenciamiento que deviene olvido forzado, eternidad de sufrimientos incomunicables. Es una coda de ensueños, ruidos, temblores, llantos, silencios, anhelos que se resisten a darse por perdidos:

> Mais le rivage sommeillait dans son éternité (92)

Mais la forêt bruissait dans son éternité (93)
Et la montagne tressaillait dans son éternité (94)
Mais la ville pleurait, très douce, en son éternité (95)
La femme se taisait, si belle, en son éternité (97)
Mais la terre gardait, si nue, le vœu de son éternité (98)
Or la terre pleurait, sachant quelle est l'éternité (100)

3. Voces de tierra

En "La voix de terre" (*L'intention poétique*, 177-191) Glissant describe el valor de la intención poética en la concepción de literatura mundial desde la perspectiva descolonial, precisando que no es de la existencia de las obras que nace una literatura, o dicho de otro modo, que estas no bastan para hacer una literatura, las obras provienen de una exigencia histórica y política, de la necesidad vital de una conducta poética y literaria, y en consecuencia, de una intención y de una dirección. Pero subraya el *limo*, su lugar de enunciación: "pour nous (en ce moment)" (1969: 180) Así, retomando lo hasta aquí expuesto, se puede describir la intención poética en base a cinco rasgos principales:

1. Una *situación neocolonial de desposesión* constituye la exigencia ("la contrainte") histórico-política de una conducta, de una ética, indisociable de la acción y el decir poéticos.

2. *Agenciamiento colectivo de enunciación (bilingüe)*. El yo tiene una valencia individual pero también es el avatar de un nosotros, esto está directamente vinculado a la dominación de que es objeto la lengua; la palabra diglosia expresaría el dolor de un bilingüismo, entre lengua oral y lengua escrita, que es resultado del proceso de violencia multisecular.

3. *Vínculo cultura-naturaleza*. La obra no está concebida como reflejo del entorno, "pour ce que l'entour est incertain, menacé, traqué dans son existence et dans sa saveur par ceux qui s'opposent à lui, le dominent ou le défont" (179). Así, lo que la obra busca es constituirse en el entorno, vale decir, "naître avec lui" (180), co-nacer. Hay, por una parte, una diferencia en cuanto al vínculo a la tierra y la noción de territorio entre los pueblos originarios de Abya Yala y los descendientes de los africanos deportados, la diferencia que va de un desarrollo ancestral a un asentamiento en una tierra nueva, sin historia de arraigo allí. En este sentido, el diálogo entre las literaturas martiniqueña y chilena sería, en términos de Glissant, el de unas poéticas "criollas" que se expresan en lenguas coloniales, sin llegar a romper su continuidad, su inteligibilidad común, pero transformándolas y produciendo en ellas lenguajes diferentes sin los cuales no sería posible entender del todo la modernidad literaria ni en español ni en francés. Desde otro ángulo, tanto las culturas afrodescendientes como las indígenas comparten una historia de dominación –encomienda, esclavitud, genocidio– que ha sido sorda a sus lenguas: la historia de la supervivencia del mapudungun

hasta la consolidación de una literatura en los últimos cincuenta años, y la historia de la supervivencia de las huellas norteafricanas en la emergencia de una lengua nueva, el desarrollo de cuya literatura es contemporáneo al de la literatura mapuche.

4. El co-nacer con el entorno se traduce, en el campo de la acción y la conciencia, en un modo de *identidad-relación*.

5. La *referencia*, trágica en lo concreto y épica en su multilingüismo. "Toute poétique est une recherche de la référence. La référence *n'est* que lorsque ceux qu'elle concerne en sont empreints sans exception." (184) Pero al mismo tiempo, la literatura en que piensa Glissant no debiera delimitar la referencia, "la référence est de la totalité" (185).

La criollización coincide con el proceso de construcción de la nación, como lo muestra el caso del *nation-language* jamaicano al que se ha referido Brathwaite en *History of the Voice* (1984), que no se define ni como inglés normativo ni como su dialecto sino como la verdadera lengua nacional que es, marginalizada no obstante por el establishment hegemónico, circulando principalmente a través de la radio, la música y la publicidad, vale decir, como lengua eminentemente oral. La situación neocolonial de sociedades antillanas herederas de una digénesis africano-europea como las hasta aquí referidas –Martinica por Glissant y Chamoiseau, Barbados y Jamaica por Brathwaite, Santa Lucía por Walcott–, presenta varias semejanzas con la situación de los pueblos originarios de América y, en particular, con la situación del pueblo mapuche en Chile, si bien aquí el agente de la desposesión es la misma sociedad criolla, entendida como *créole*, esto es, biológica y culturalmente mestiza de población indígena de España y de población indígena de Wallmapu. La descripción de un entorno "traqué dans son existence et dans sa saveur par ceux qui s'opposent à lui, le dominent ou le défont" (179), bien podría ajustarse al entorno en que se inscribe la poesía de Lorenzo Aillapán. Glissant plantea que cuando el entorno se vuelve incierto y amenazado, la obra no puede limitarse a reflejarlo pues ha de constituirse paso a paso en el entorno mismo, nacer con él, esclarecer su evolución, labrar la conciencia de una existencia común. De esta forma reclama para la literatura un espacio mayor que el destinado a una mímesis complacida con su situación, un espacio que rebasa la autorreferencialidad intertextual de un canon para rastrear la historias y memorias aún no

oídas ni leídas y que sin embargo son las que dan cuerpo a la rica diversidad de cada lugar constreñido por un presente duro, perentorio.

En *¡¡…Escucha, winka…!! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*, los historiadores comienzan diciendo que este libro es "un grito de colonizados hacia otros colonizados, y al mismo tiempo, al colonizador, con el fin de volver a escribir la Historia para situar en ella a una de sus voces menos escuchadas" (2006: 10). Este pasaje subraya lo transversal de la neocolonialidad, en donde la figura misma del colonizador no está exenta de coincidir, ella también, con la del colonizado. Esto puede interpretarse como referencia a las potencias coloniales que operan y configuran el orden mundial en el siglo XXI, desde diversos ámbitos, no sólo el político y militar sino también el empresarial y financiero, desnaturalización de la soberanía popular de la que no escapa la sociedad chilena; pero también puede entenderse en el contexto interno de segregación de clases, atravesadas todas sin excepción por el mestizaje español-mapuche que hace del ciudadano chileno un sujeto culturalmente híbrido en el que las memorias culturales del opresor y del oprimido se enmarañan sin clara solución de continuidad.

El colonialismo supone por definición un quiebre ético, más o menos evidente, más o menos soterrado. Una demanda de justicia, por tanto. Una deuda y un modo institucionalizado de violencia. Esto imprime decisivamente la intención de la escritura, particularmente tratándose de autores mapuches, poetas o historiadores, que escriben en castellano, lengua oficial y mayoritaria en la que también se elabora "la relación lengua (*mapuzungun*) y construcción de conocimiento" (9). Es decir, esta relación entre lengua y conocimiento mapuche es diglósica, bilingüe, se traduce al vehículo de comunicación que constituye el castellano y en menor medida traduce desde esta lengua. Sin embargo lo que durante esos tránsitos la situación (neo)colonial imprime en la poesía mapuche no es una huella homogénea ni reductible a un legítimo discurso de denuncia.

La práctica del desvío, en Aillapán, da a sus poemas un aire de fábula ecopoética en la que, entre canto y cuento, se habla a la vez de la preservación de la naturaleza y de la memoria cultural. Sobre la diversidad de la fauna se proyecta la propia diversidad social. Así, las bandurrias dialogan y "suelen andar como sabios consejeros" (2003: 88). El queltehue "es un hombre que viene con su sexo colgando/ es una mujer y camina de otra manera", un

pájaro hermafrodita que "va romanceando el aire/ *Yo soy el gran espíritu de la Fecundidad Universal*" (19). El jote se encarga del trabajo que otros evitan, "aseador de la playa, de los campos abiertos, tiempo completo/ comentan con admiración los lugareños" (79). El murciélago es "buenazo para reírse/[…] mientras dura su concierto de carcajadas/ a todos los pájaros nocturnos contagia con su humor" (65). El cóndor sobresale como símbolo de las que Millalén describe como "cualidades valóricas a cultivar" para la proyección de la cultura mapuche: "fuerza (*newenche*), sabiduría (*kimche*), bienestar (*kümeche*) y rectitud (*norche*)" (2006: 25); Aillapán lo compara a un sabio: kimche reke, a un justiciero: norche reke, a un bondadoso: kümeche reke, y a un poderoso: newenche reke (116-117). El cisne de cuello negro, piupiukürüpel, deja oír en su canto el duelo imposible de la "conquista tardía":

> Doy pataka tripantu rupalelu akurumey wera ka che ka mollfüñche
> tachi dulliñ mülewe mapu meu «kiñe weda inautun akulingün»
> fentren wedake wampo ka wera challwafe akuy leufü meu welulkaupaygün
> feyengün may wemüg lepüm pafingün fütrake üñüm fill dungu nieyepalu
> mapuche ñi achawallem felekefuy leufüko meu tachi piupiukürüpel üñüm
> fey meu feula lladkün ngümangekey tañi wakeñ ül amutuy/ wüño akutuy.
>
> Ya hace más de cien años llegaron los afuerinos «wiñka»
> a este paraíso mapuche y trajeron «una desgracia»
> con tantos botes y pescadores alterando a las gentes del lago
> ellos corretearon a esta gran ave con sus ires y venires
> a la gallina acuática mapuche, cisne de cuello negro
> por eso es lastimero su canto de ida y vuelta. (32-33)

Al retratar aves, mariscos, algunos mamíferos y anfibios, y la naturaleza en general, Aillapán también está retratando la diversidad social de cara a la adversidad política, pero esto en su poesía implica más que la enumeración de lo que menoscaba esa diversidad, la celebración de lo que ha sobrevivido y vive. En la siguiente estrofa de "Tachi Kaukau - Kaukaukawün, La gaviota gris", se trata de alimentos del mar, la energía y el erotismo de los sabores:

> Ina Lafken cheutañi mülen külleg kura lil
> fey püle mülekey yallümwe dollüm ka feyti trümay lünfüg

ka feyti kollof – wera piwüor ka fentren macha
lüg dollüm - kadü pellu - kürü pellu - ka feyti dumell pellu
fey may tutelu rume kümekey feyti lafken iyael
wed wed pofoy piuke - künüli fün - müllmülli kom trawa.

A orilla del mar donde están las rocas
está el banco de choros más diversos y manojos de hultes
también cochayuyos, piures y machas
choros blancos, grises, negros y choros zapatos
todos son exquisitos y gran sabor como alimento de mar
enloquece el corazón los nervios porfían y cuerpo tembloroso. (54-55)

La corriente de energías y nutrientes, desde un marisco hasta un necrófago como el jote; una recreación de los ciclos naturales que se manifiesta en la misma estructura de los poemas, de veinticuatro versos distribuidos en tres sextetos con sus respectivas codas o estribillos onomatopéyicos de dos líneas. Cada poema, un día.

El mapudungun es, desde su nombre mismo, una de esas "voix de la terre" que nombra Glissant, voces que dan cuenta de una situación del siendo –existencias particulares que se transforman sin desnaturalizarse y corresponden sin subordinarse–, voces que a su vez expresan un país y una nación sin estado soberano. Pero no se pueden descuidar las diferencias en cuanto al modo en que se expresa la intención revisionista y emancipadora, entre la literatura de un pueblo cuya historia se remonta a más de un milenio en un mismo lugar –José Millalén escribe que "los datos arqueológicos hallados en distintos sitios de la región […] sugieren el surgimiento de un rasgo homogéneo aplicable a lo que se conoce como horizonte cultural mapuche hacia mediados del primer milenio de nuestra era" (2006: 18)[2]– y la de otro pueblo, emergido de la digénesis y la deportación durante los últimos cuatro a cinco siglos –*Le quatrième siècle* fue publicado en 1964, Glissant data con ese título el inicio de la sistematización del comercio triangular hacia mediados del XVI, sin embargo la esclavitud de indígenas y africanos había comenzado con los primeros viajes de los

[2] El informe de la Comisión de Verdad Histórica y Nuevo Trato (2003) afirma que: "La cultura mapuche surge de estas culturas anteriores, representada entonces en sus antepasados Pitrén y El Vergel [el complejo cultural Pitrén se data ya hacia el año 660 e.c., llegando hasta el siglo XV, mientras el complejo El Vergel los científicos lo sitúan entre los años 1100 a 1300 e.c.]. Al paso del tiempo, en cientos de años se fueron expandiendo esos rasgos culturales y homogeneizándose, hasta llegar al año mil de nuestra era a constituir lo que ya puede ser reconocido plenamente como cultura mapuche." (cit. en 48)

conquistadores. Por esto es que, como queda dicho más arriba respecto al vínculo cultura-naturaleza (3), en el plano del mestizaje, afrolatinoamericano, también se refuerzan las afinidades entre la literatura martiniqueña (francófona) y la literatura chilena (hispanohablante).

Veamos esta nota del weupife[3] José Millalén, importante para la escucha-lectura de los cantos de Lorenzo Aillapán:

> *Mapu*: es la tierra y todos los componentes y particularidades de vida que en ella existen. Es a su vez, el espacio trascendente que los antepasados mapuche identificaron. *Zugun*: hablar. En la cosmovisión mapuche no solo hablan las personas, también lo hace la tierra, a través de sus diversos elementos como los pájaros (*üñüm tañi zugun*), y de las personas. (20)

Üñüm tañi zugun: el lenguaje de los pájaros. (En este caso la sintaxis del mapudungun, üñüm: pájaro, tañi: su, zugun: lengua, coincide con la del inglés.) La tierra habla a través de los seres humanos y demás seres vivos, a través de los elementos y de toda manifestación de la tierra en tanto ser vivo. Es una concepción animista del cosmos que desde luego no excluye al lenguaje mismo. En la cosmovisión mapuche todos los elementos de la naturaleza participan de la vida y se reconoce la fuerza espiritual que los impulsa. Millalén plantea que estas fuerzas protectoras –"gen" en mapudungun– alcanzan una connotación sociocultural particularmente relevante en ciertos ecosistemas como: "los menoko (humedales), mawiza (montañas o bosques), zegiñ (volcanes), *lafken (mar o lagos)*, winkul (cerros), entre otros" (24). Subrayo el que corresponde a la comunidad de Rukathraru, cerca del lago Budi, comunidad natal de Lorenzo Aillapán.

En el libro póstumo de Wystan Auden *Thank you, fog* se leen estos tercetos que enlazan el habla y su entorno viviente, forman parte del poema *Address to the beasts*:

> Exempt from taxation,
> you have never felt the need
> to become literate,

[3] Weupife: autoridad sociopolítica encargada de la preservación y la transmisión de la memoria histórica de la comunidad, puede ser traducido como historiador (2006: 277).

> but your oral cultures
> have inspired our poets to pen
> dulcet verses (1975: 40-41)

Si aquí se afirma la cultura oral de los animales, no es de extrañar que en el poema *Shorts* se haga eco de la significación de las aves, de su "gen", todo en un libro que es una acción de gracias dirigida a un elemento, a un estado-fase de agregación de la materia, la niebla:

> The conversations of birds
> say very little,
> but mean a great deal. (62-63)

Un poema en prosa de Glissant, incluido en *Un champ d'îles,* se dirige a un misterioso usted para instarlo a reconocer el acuerdo paradójico entre mesura y desmesura, simbolizado en un ave nocturna:

> Toute prose devient feuille et accumule dans l'obscur ses éblouies. Faites-le feuille de vos mains, faites-le prose de l'obscur, et l'ébloui de vos brisures. O vous présente à ce travail, pourtant n'est-ce pas vous qui pleurez dans la plaine l'enracinement de votre solitude, vous ignorez par là-bas dans le feuillage ce labeur des mutations et des légendes, l'effraie torturé du langage, la vague qui unit à la terre son mot de mer […] Voyez la démesure et la mesure, foyers sans fin, dans cet accord de l'horizon (1965: 12-13)

La escritura se funde a la frondosidad del paisaje caribeño, se funde en un oxímoron de encandilante resplandor acumulado y, a la vez, de oscuridad prosaica atravesada por "la lechuza torturada del lenguaje". En un pájaro Glissant concentra el destino y el dolor de una lengua, un destino que pese a estar llagado, se eleva.

La conversación *con* las aves y, en general, con las transformaciones de lo viviente en relación, ocupa un lugar relevante en la poesía mapuche, como se observa en el primer libro de Leonel Lienlaf: *Nepey ñi güñüm piuke. Se ha despertado el ave de mi corazón*, aparecido en 1989, año de las primeras elecciones presidenciales después del golpe de estado contra el gobierno de la Unidad Popular. Maribel Mora constata que "desde entonces [desde la publicación de ese libro] se han sucedido publicaciones individuales, antologías editadas en

Chile y el extranjero y diversos estudios sobre esta producción poética. Sin embargo, este no es un fenómeno reciente como parece a primera vista." (2013: 299) El poema que da título al libro se encuentra inscrito en el memorial a los detenidos desaparecidos y ejecutados políticos de la región de la Araucanía, inaugurado en la ciudad de Temuco el año 2002:

> Nepey ñi güñüm piuke
> Lapümu ñi müpü
> Ina yey ñi pewma
> Rofülpuafiel ti mapu
>
> Se ha despertado el ave de mi corazón
> Extendió sus alas
> y se llevó mis sueños
> para abrazar la tierra.

"Üñüm wünül dungun – lenguaje onomatopeyizante de aves" se titula el prefacio de *Üñümche Hombre Pájaro* (2003) del poeta Lorenzo Aillapán. Como lo indica su etimología, del griego antiguo ὀνοματοποιία (onomatopoiía), "creación de palabras", la onomatopeya, un tipo de interjección mediante la imitación de sonidos no discursivos, constituye un procedimiento considerablemente recurrente en la formación de palabras en diversas lenguas, pero la correlación naturaleza-cultura que la mímesis onomatopéyica codifica resulta más ajustada y elocuente en aquellas lenguas atávicas que se hallan fuerte y casi exclusivamente vinculadas al lugar, a la geografía de su propio desarrollo histórico, como es el caso del mapudungun, a diferencia del castellano cuyas etimologías se hallan como encriptadas a consecuencia de su propia evolución desde el latín vulgar, y que además es una lengua que se ha extendido más allá del entorno físico en que se formaron sus estructuras fundamentales.

Polisémicas por cuanto no se limitan a designar un animal sino que también se proponen descifrar un mensaje asociado a los ciclos vitales, las onomatopeyas y los ideófonos de la poesía de Lorenzo Aillapán podrían compararse con modalidades japonesas como *giongo* – las palabras que imitan sonidos o ruidos ya presentes en la naturaleza o el entorno humano, o sea, fonomímesis inanimada– y *giseigo* –las que imitan específicamente la voz humana o

los sonidos de los demás seres vivos–, así como con otros fonosemantismos que refieren estados físicos (*gitaigo*) o psíquicos (*gijogo*), es decir, que no intentan reproducir un sonido sino materializar en el sonido una idea, una intuición, una memoria, que es a mi entender lo que ocurre en los poemas de *Üñümche*. Por otra parte, en las onomatopeyas, en la aproximación al sentido mediante la materialidad misma del sonido: la vibración de los medios, en la intraducibilidad de esa materia sígnica y en la consecuente necesidad de su reinvención, especialmente en la traducción literaria, se reconocen los elementos de un diálogo implícito entre el pensamiento poético de Lorenzo Aillapán y el de Haroldo de Campos.

Los cantos de aves (*giseigo*) en los poemas de Aillapán permanecen sin traducir: hay una transmisión natura-cultura, canto de aves - lengua de la tierra, que el castellano no ha llegado a corporeizar. El graznido de la gaviota, por ejemplo, "chülle", de donde provendría la palabra Chile, es acompañado por palabras que evocan su alimento: los mariscos, que puede decirse que no emiten sonido alguno –aunque el silencio no existe–. El grito de hambre de la gaviota y su alimento principal, los frutos del mar, se entremezclan en las palabras de Aillapán; la onomatopeya expresa una relación de sobrevivencia. En este caso el testimonio adivinado en el lenguaje de los pájaros se traduce en que al decir Chile decimos gaviota, chülle, una palabra que suena a gaviota, alegre señal de la existencia de mariscos, un grito de voracidad no exento de un cierto matiz cómico provocado por la carcajada del graznido.

> Chülleeee chülleeee müley dollüm chülleeee
> Chülleeee müley pellú müley kollof lünfüg

Una traducción posible, porque como he dicho los cantos de aves en los poemas de Aillapán son la única parte dejada sin traducir, sería:

> Chileeee chileeee aquí hay choros chileeee
> Chileeee hay choro-zapato y hay hulte y coyofe[4]… (52)

[4] Choro: *mytilus chilensis*. Choro-zapato: *choromytilus chorus*. Coyofe (del mapudungun) o cochayuyo (del quechua): *durvillaea antarctica*; el hulte es el tallo.

Traducirlo entero implicaría en realidad poner "gaviota" en lugar de "Chile". Selena Millares advierte que las traducciones de Aillapán no incluyen las onomatopeyas ornitológicas del original y considera que "el lector de la versión castellana no puede dejar de percibir esa asimetría, y de buscar esos sonidos en ese idioma que sí se los ofrece, y esa llamada de atención es un efecto buscado" (2012: 102). Describe asimismo otro ejemplo claro de la problemática de la traducción en la poesía mapuche:

> el lector, aunque no conozca la lengua mapuche, puede percibir la asimetría entre original y traducción, en general muy libre. Esto ocurre ya desde ese texto fundacional que fueron los *Poemas mapuches en castellano* publicados por Sebastián Queupul Quintremil en 1966; así por ejemplo, "Kalipthapiguen, ñi llegmun mapu" tiene una disposición de 32 versos, que en la traducción, "Ralipitra, tierra de mi infancia" se convierte en un soneto de factura clásica: catorce versos dodecasílabos de rima consonante. En la nueva hornada de creadores, esa libertad se convierte en una estrategia voluntaria y frecuente con muchas implicaciones. (2012: 102)

Refiriéndose a la poesía de Aimé Césaire, Glissant ve la onomatopeya como un signo que con su desenvoltura gestual, intraducible, le libra de los mimetismos de aculturación: "son choix, les accents, les cris, les onomatopées qu'il a recueillis dans ce qu'il appelle son «ascendance prodigieuse»: *rooh oh*…, *hélé hélélé*…, *likouala likouala*…, *poto-poto*…, *eïa hé*…, cette manière souligne délibérément qu'en vérité il n'a rien à prendre à quiconque, qu'il n'imite pas un qui soit, que ce temps des mimétismes débilités a patiné sur son néant et s'est évanoui" (2005: 118).

Otro ejemplo, muy puntual, de onomatopeya en mapudungun es el sonido de la serpiente, que cito del relato de don Francisco Melin (2000) recopilado por Millalén. Se trata del "Piam de Xeg-Xeg y Kay-Kay Filu" (mito de las serpientes de tierra y de agua), donde dice: "Welu xipalerkey ko. Fey wirari ti: filu!" (21), que el historiador traduce: "Pero el agua seguía saliendo. Entonces gritó la culebra…" Si intentamos una traducción más literal, tendríamos: "Pero siguieron saliéndose las aguas. Entonces gritó: ¡serpiente!". Vale decir que el grito de la serpiente (de agua) constituye su propio nombre. Otro tanto habría que decir del alcance mimético de los fonemas treng-treng y kay-kay, que se asocian onomatopéyica y rítmicamente al sonido de las gotas cayendo sobre la tierra y el agua. Respecto al correlato que en la historia natural puede tener esta cosmogonía de aguas que

crecen obligando a las personas a refugiarse en los cerros, se plantean tres hipótesis, una vinculándola al fin de la última glaciación, otra a la sismicidad extrema del territorio, otra a la intensa actividad volcánica que también es característica de la región.

Lo que pueda entenderse como voz de la tierra en Aillapán deriva del alcance plurívoco de la palabra *mapu*: El lonko e investigador mapuche wenteche José Quidel explica que "Cuando usamos el concepto Mapu es necesario tener presente que no solo estamos refiriéndonos a la tierra como materia, pues para ello existe el concepto Pvji Mapu. Mapu es un término que se aplica a todas las dimensiones de la vida en el universo. Es decir, podemos entender el cosmos como Mapu." (cit. en 2006: 31)

Asimismo es preciso considerar las diferencias culturales que se dan en el pueblo mapuche asociadas a las particularidades de cada entorno. Lorenzo Aillapán es lafkenche, un habitante de la costa, ecosistema de abundantes fuerzas protectoras como apunta Millalén, y del que proceden muchas de las aves de sus poemas. Estas particularidades expresan el nexo, material y espiritual, que el che mantiene con el mapu.

El üñüm wünül dungun, o lenguaje onomatopeyizante de aves, recrea el sonido de la vida que nombra, y algo más que el sonido: significa la acción que nombra, intenta hacerla suceder, intenta "serla". Lo viviente se presenta bajo formas humanas, saltándose la frontera entre lo humano y la natura. "Comunicarse con los pájaros e interpretar su canto es parte de un acto de comunión entre el hombre y la naturaleza, de relación única y plena de los seres y las cosas", escribe Aillapán (2003: 10), por ello no es de extrañar que el primer poema del libro corresponda a la tenca, un ave parda endémica de Chile de tamaño similar al mirlo que cuenta con la peculiar habilidad de imitar el canto de otras aves. Aillapán la llama el "pájaro poeta", correlacionándolo al üñümche quien es a su vez el "hombre pájaro". La tenca larga su canto al compás de las estaciones; su canción, ansiada por la primavera y el verano, habla de crecer en la comunidad, aconseja cultivar la tierra para sacar de ella la fuerza del trabajo y del canto, exhorta a resistir la ocupación extranjera:

> Wechulen lof mapu meu
> tachi pu che küdaukelu rumel/ walüngmalekey
> pütrü müna weraley alka trüri

tralkan reke kümülli ñi miyauwün
kañpüle mapu tuwünche fapüle turpu ñidolkaupalayay.

Crecer, crecer en la Comunidad
el que trabaja la Tierra estará repleto de alimentos
valiente como un gallo
camina retumbante como un trueno
gentes de otras comarcas jamás se adueñarán de este suelo. (12-13)

Otra ave sudamericana, el pidén, anuncia temporales y lluvias, vientos y aguaceros, pero en ellos el poeta lee también el anuncio de la sementera y el nuevo año: "feychiwüla pu che lof meu koni ñi nganün fün ketran/ amulelu rangiñ Pukem Junio küyen We Tripantu Mapuche/ fey meu pu che küdaukelutañi mapu rumel Walüngmalekey", "recién ahora el campesino siembra/ a partir del mes de junio con el Año Nuevo Mapuche/ por eso el que trabaja la tierra tiene bien repleto el granero" (14-15); de esta forma se reitera, se refuerza la analogía entre cultura y cultivo que aparece en el poema de la tenca.

Üñümche nombra un proceso, el devenir de una (inter)subjetividad en metamorfosis. Terrazas de traducción: el poeta traduce al mapudungun el canto de los pájaros −simboliza su metamorfosis en humanos− y luego lo traslada al castellano. La traducción, como una metamorfosis. Y en espiral, por cuanto la traducción no es definitiva sino que el traslado recíproco es recurrente y variable, aunque discontinuo. De la mímesis onomatopéyica, hacia la traducción transcreadora.

4. Coyautufe en un contexto de "relación de violencia-resistencia"[5]

Volveré sobre el punto anterior –la labor crítica y creativa de la (auto)traducción mapudungun-castellano– tras retomar el primero de los rasgos de la intención poética, la situación neocolonial, a fin de precisar la referencia histórica en cuestión. Varios aspectos de esta situación son compartidos por el "pays-Martinique" (Glissant) y el "país Mapuche" (Comunidad de Historia Mapuche), similitudes y afinidades que han sido significativamente sugeridas en el ensayo de Sergio Caniuqueo *Siglo XX en Gulumapu: de la fragmentación del Wallmapu a la unidad nacional mapuche. 1880 a 1978*, texto en el que subvierte la perspectiva tradicional de la historiografía chilena, para la cual la segunda de estas fechas adquiere un sentido en el contexto de la dictadura militar, la resistencia al régimen y el conflicto territorial con el país trasandino, en tanto desde la perspectiva mapuche marca un punto de inflexión en el desarrollo de la conciencia y del autorreconocimiento como pueblo ya que, como recoge dicha investigación, aproximadamente en esa fecha tienen lugar tres eventos significativos para la cohesión del discurso mapuche: la Segunda Declaración de Barbados (isla natal de Kamau Brathwaite; julio 1977) en la cual participó Vicente Mariqueo; el Encuentro Mapuche de Londres (enero 1978), del que también formó parte Mariqueo, quien sostiene que: "Los Mapuche comprendemos que nuestra lucha, teniendo especificidades propias de una minoría étnica, está fundamentalmente ligada a la lucha de todos los sectores explotados de la sociedad chilena" (cit. en 2006: 210); y finalmente el Encuentro Mapuche en Santiago (octubre 1978), en el que se determinan cuáles debían ser las condiciones imprescindibles para una Ley Indígena.

Pero el ensayo de Caniuqueo no sólo abandona el encuadre histórico chileno sino que también continúa el proceso de apertura de las organizaciones mapuche más allá de las fronteras chilenas, del que los encuentros y declaraciones recién citados son un ejemplo. También lo son los epígrafes que encabezan el texto, el primero es una cita de Aimé Césaire a través de Frantz Fanon (*Pour la révolution africaine*, 1964):

> Lo que él (el pequeño burgués humanista del siglo XX) no perdona a Hitler no es el crimen en sí, [sino] el crimen contra el hombre blanco, es haber aplicado en Europa

[5] Millalén et al. 2006: 36.

> procedimientos colonialistas, que hasta ahora sólo marcaban a los árabes de Argelia, los culíes de la India y los negros de África. (129)

El otro es un extracto del libro del antropólogo Carlos Munizaga *Vida de un araucano: el estudiante mapuche L. A. en Santiago de Chile, en 1959*. Las iniciales corresponden a Lorenzo Aillapán, quien no discrepa pero sí precisa los alcances de aquellas "especificidades propias de una minoría étnica" a los que se refiriera Vicente Mariqueo:

> El movimiento que libere al pueblo mapuche no puede calificarse de comunista o socialista, debe ser un movimiento de carácter étnico unificador del pueblo (…) El marxismo es una concepción científica, y el pueblo mapuche no puede así profesarlo. Es incompatible con la cultura general del mapuche que rinde tributo a espíritus, animales y fuerzas sobrenaturales. Aunque muchos mapuche son comunistas o socialistas. (Ayllapan & Munizaga, 1971: 62)

Es preciso observar que hasta antes de la década del sesenta del siglo pasado la principal fuente textual mapuche directa la constituyen los escritos de Manuel Manquilef (1911-1915), siendo frecuentes en cambio las intervenciones de redactores no indígenas. Augusto Samaniego y Carlos Ruiz plantean por ejemplo que Pascual Coña fue "invisibilizado bajo la autoría del P. Ernesto Wilhelm de Moesbach" y que "en 1959 escribió sus memorias el joven Lorenzo Aillapán (a su vez invisibilizado por el antropólogo Carlos Munizaga), todas [estas voces] quedaron adscritas al campo de la etnografía y de la memoria personal o grupal, pero no entraron al de la historiografía." (2007: 75)

Tanto el país Mapuche como el país Martinica corresponden a lo que Patrick Chamoiseau, en *Écrire en pays dominé*, llama un "país enterrado", sepulto bajo un "país oficial". El Wallmapu o país Mapuche comprende tierras al oeste (gulu) y al este (puel) de los Andes; en el Puelmapu se conformaron comunidades como los Chaziwe de Salinas Grandes, los Rankülche de Leufuko (Leubucó) y los manzaneros de Newken (Neuquén), las cuales, escribe Pablo Marimán, "estaban estrechamente relacionad[a]s con sus similares del *Gulumapu*, a través del comercio de ganado, sal, utensilios de montar y vestir, y por los pactos de colaboración militar que acordaban entre ellos." (2006: 64-65). El cronista español Luis de Valdivia fue testigo de la unidad lingüística y cultural dentro de ese territorio:

> en todo el Reyno de Chile no hai mas desta lengua [el mapudungun] que corre de la ciudad de Coquimbo y sus terminos, hasta las Islas de Chilue [Chiloé], y mas adelante, por espacio casi de quatrocientas leguas de Norte à Sur, que es la longitud del Reyno de Chile, y desde el pie de la Cordillera grande nevada, hasta la mar, que es el ancho de aquel Reyno" (1606: 6)

El mapudungun corresponde así a lo que Millalén denomina una "superestructura cultural mapuche" (20), sin relación de subordinación ni centralización del poder entre los diferentes lof (comunidades, comarcas).

Si el colonialismo español se basaba en la ideología de la evangelización como principal procedimiento civilizatorio, el neocolonialismo chileno impulsa, esgrimiéndola como su justificación, una "racionalización" de la tierra mediante su inserción en la producción agrícola capitalista. Durante el primero, esto es, a lo largo de poco más de dos siglos y medio, el objetivo oficial, la aculturación, se apoyará sobre el rol asimilador de la iglesia católica así como sobre el mestizaje. Ignacio Domeyko retrata así el proceso:

> El padre Hilario acariciaba a los pequeños araucanos, hablaba con ellos en su lengua y esto fue para mi una imagen muy agradable; este grupo de niños de mirada salvaje, un cura entre ellos y sobre la mesa una cruz pintada de negro y los catecismos, que les sirvieron a estos niños para aprender a leer (…) lentamente se acostumbran a las leyes y a la autoridad del gobierno, poco a poco cambian su forma de vestir, los hombres se ponen pantalón y sombrero, las mujeres camisas y se transforman en población chilena civilizada. De este modo ciertamente fueron civilizadas y salvadas del exterminio las tribus indias en todo el norte de Chile. Hoy ya entre el vulgo se pierden los rasgos indígenas y se está formando una nueva nación, millones de un nuevo pueblo conquistado para la Iglesia (…) La capilla de misionero estaba limpia y bien ordenada. De ella (…) en ciertos días festivos sale en procesión un numeroso grupo de indios a pie a Osorno, llevando imágenes de santos y estandartes; y vuelve en orden. (1845, citado en 91)

En cuanto al mestizaje, la organización de la colonia en Chile respondía a las mismas pautas que el resto de América y es por ello que su estructura piramidal, con los europeos y sus descendientes, los criollos, en la cúspide, mientras en la base se halla la población indígena

o negra y entre ambos extremos los mestizos, es exactamente la misma que describe Brathwaite durante la formación de la sociedad creol en Jamaica (1971).

Marimán señala que, hasta la época de las dictaduras militares y del conato de guerra entre Chile y la Argentina el año 1978, la educación en ambos países transmitía, a un nivel informal, no oficial ni necesariamente escrito, la creencia de que la república había perdido una gran extensión de territorio a favor del vecino: las pampas y la Patagonia según la perspectiva chilena, los territorios al sur del río Bío Bío según la perspectiva argentina. Sin embargo, la perspectiva mapuche desautoriza ambas reclamaciones: "esos territorios en disputa en el imaginario colonialista de los Estados jamás les pertenecieron. Esto nunca fue chileno ni argentino. A esto le llamamos *Wallmapu,* el *País Mapuche*." (53)

Prácticamente todas las formas de expresión escrita desarrolladas por poetas, historiadores o periodistas mapuche, se hallan atravesadas por esta tarea descolonizadora: "se espera que el transcurso de su lectura –anticipa Marimán al presentar su ensayo– sea un poderoso acto de desalienación o, al menos, otra posibilidad de entender una historia que mañosamente ha sido tergiversada por quienes durante décadas han tenido la posibilidad de torcer sistemáticamente nuestra posibilidad de comprenderla de manera más objetiva." (53)

La desposesión del Wallmapu y la superposición de un nuevo país oficial pasó por dos fases. Una de ocupación, que ponía fin a los términos de alianza y fraternidad que supuestamente habían definido el trato entre nación chilena y nación mapuche durante los primeros años de la república; Pedro Barnechea, delegado del gobierno de Ramón Freire, se refiere a los mapuche, en 1825, como "estos nuevos aliados hermanos" (cit. en 83). La ocupación no era sino una de las caras del proceso a través del cual, con violencia multiforme y caótica, se conformaba el territorio y el Estado. Pablo Marimán lo resume así:

> Lo que no hizo España en 163 años de entendimiento político a través de 28 Parlamentos (1641-1803), el nuevo Estado chileno lo pulverizó en los veinte años que distan entre la corrida de la línea fronteriza desde el Biobío al río *Malleco* el año de 1862 y la campaña de *Lonkimay* en 1884. No debiera extrañarnos el fenómeno de la guerra propiciada contra el *pueblo mapuche*, pues este Estado surgió de una guerra (de independencia), luego se involucró en otro conflicto bélico de proporciones contra la Confederación Perú Boliviana (en la

> década del treinta), posteriormente con España en la década del sesenta, para terminar triunfando en la Guerra del Pacífico (otra vez contra Perú y Bolivia el año 79). Hay que sumarle la guerra a muerte contra Benavides y los Pincheira, las guerras civiles de pipiolos, pelucones, crucistas y federales. (83)

Luego vino una segunda fase de deportación interna del pueblo mapuche que hubo de instalarse en reducciones durante un proceso conocido como radicación, que se extendió desde 1884 hasta 1930. Las múltiples dimensiones de este proceso de desposesión neocolonial pueden estimarse parcialmente a través de una extrapolación de las cifras territoriales: de 9 millones y medio de hectáreas ubicadas entre el río Biobío y el lago Llanquihue tan solo el 5,5% fue inscrita en calidad de propiedad indígena (2006: 121).

Los países oficiales, que en la poesía de Raúl Zurita son países muertos (2011); y los países enterrados, pero enterrados vivos. Los nombres también se disocian y se yuxtaponen, huellas de la violencia fundante, de la negación del otro. Por ejemplo estas dos palabras: "araucano" y "winka", ambas son exónimos, los autónimos correspondientes son "mapuche" y "chileno" (si bien "winka" fue anteriormente un exónimo usado en lugar de "español"). "El uso del concepto araucano se hizo más tarde extensivo a toda la población *mapuche*, incluido los *puelche* de *puelmapu*, constituyendo un eufemismo pues se trata de un concepto foráneo que no tiene sentido dentro de la cultura y lengua *mapuche*" (38). Otro ejemplo de estas categorías coloniales en la nota siguiente:

> El término "promaucaes" o "poromaucas", proviene de la denominación que los *inkas*, primeros invasores del territorio *mapuche*, [dieron] a la población pikunche que tuvo éxito en su resistencia militar contra la conquista *inka*. No corresponde pues a una auto denominación *mapuche*, los promaucaes nunca existieron como entidad cultural al interior del pueblo *mapuche*, corresponde a una categoría impuesta, una categoría colonial. (38)

El término winka contiene el recuerdo de esa invasión anterior, amplía la dimensión histórica de esta "relación de violencia-resistencia" (36) o de no-relación que, antes de enfrentar a un pueblo ibérico y a uno sudamericano, enfrentó a dos pueblos originarios de la región andina en lo que sería un breve prólogo de todo lo que vendría. Esta categorización colonial de los exónimos se reitera en el vocativo elegido para la interpelación que titula este conjunto de ensayos sociohistóricos. La mayoría de las

denominaciones aplicadas a grupos humanos durante la *invención* del país corresponden, como sostiene Millalén, ya sea a toponimia o bien a "adjetivaciones según su comportamiento en relación al otro invasor" (38). Adjetivaciones que se inscriben en el imaginario cultural según el comportamiento que el otro ha tenido y sostenido en la relación (o no-relación), eso es precisamente lo que expresa y describe, desde la perspectiva mapuche, la palabra "winka": una adjetivación del otro (hoy chileno, antaño español) según su comportamiento histórico, el expolio. Según Elicura Chihuailaf (1999), "araucano" provendría a su vez del traslado hispánico de un probable grito de guerra mapuche (cfr. el vocablo "aucan", que significa batalla), con lo que también se adjetivaría al otro según su comportamiento, esto es, aguerrido en la resistencia a la ocupación. Chihuailaf critica el estereotipo de belicosidad y reafirma el amor que a semejanza de un hijo en defensa de su madre mueve el levantamiento del pueblo en defensa de su tierra y su cultura.

Winka y araucano conforman un binomio de confrontación en el lenguaje. La dicotomía "nosotros"/"los otros" establece categorías de adscripción y autoidentificación capaces de organizar los modos de interacción entre grupos y entre individuos. Es lo que Frederick Barth denomina "frontera étnica", la persistencia de ciertos límites psíquico-culturales, su historia, su rol en la construcción de identidad (Barth, 1976: 10-11, citado en 134). Sergio Caniuqueo sintetiza así la significación de esta frontera inscrita en los nombres, como una cicatriz nunca del todo curada, o como una cicatrización imposible:

> La palabra *winka* en *mapuzugun* denomina al hombre, en término de género, que son hispanos o hispanos criollos, en el caso de las mujeres se les denomina *chiñura*, si bien existe una connotación despectiva hacia el concepto, incluyendo una carga de desconfianza y resentimiento, esto se debe a una explicación histórica que pretendemos dejar en claro a lo largo de este artículo. Utilizamos la categoría *winka* para identificar a las sociedades hispano-criollas (chilena y argentina) que se han relacionado con la sociedad mapuche de manera antagónica, generando una frontera étnica, a partir de la cual ambos actores se han categorizados ideológicamente, pero al mismo tiempo, han planteado una esencia de lo que es uno y el otro, la gran cantidad de conceptualizaciones han tenido relación con el desarrollo de un concepto central para nosotros, como lo es el colonialismo, que establece una asimetría entre dominantes y dominados, llevándonos a dos tipos de lucha: una referida a sobrevivir en lo cotidiano (demandas sociales) y la segunda, centrada en obtener derechos políticos para mantenernos como sociedad. (129)

Otro ángulo de incidencia del proceso neocolonial que analiza Caniuqueo, esta vez en la conformación de la sociedad chilena y con referencia a la investigación de Marcelo Carmagnani (1998), lo constituye la correlación existente entre el efecto que la imposición exterior de condiciones económicas tiene en el mantenimiento crónico del desequilibrio en las economías dominadas, y la tendencia relativamente más equilibrada que entretanto consiguen desarrollar las economías dominantes. En el diagrama de exacciones en un extremo está el inversionista extranjero, quien mantiene una serie de alianzas con la clase política y el empresariado local, los cuales a su vez transfieren a la población los costos de las crisis económicas.

Pero el discurso mapuche no se plantea como discurso subalterno pues considera que la historización del problema no justifica enfocarlo como una cuestión de integración social, en la medida que esta historización evidencia los antagonismos producidos por el colonialismo y legitima el derecho a la autodeterminación de los pueblos originarios. El discurso mapuche y el discurso antillano coinciden sobre este eje, el de la política y la poética de una nueva relación. Una relación fundada en el respeto de las autonomías, la emancipación de los pueblos, la igualdad de derechos en una diversidad lingüística y cultural. Coinciden también en el análisis de la insuficiencia de la situación real, en la exigencia de rebasar la simple proclama y resistir a la despolitización de lo diverso:

> Si bien occidente hoy llama a la integración y el respeto a la cultura, reduciendo el concepto a costumbres, creemos necesario que hay que situar la discusión en términos estructurales y de fondo para establecer una nueva relación que permitan que los latinoamericanos descubran su propia cultura y los pueblos originarios puedan retomar la propia, a partir de una reforma que permita estados multinacionales, basados en la participación ciudadana. (137)

En el libro *Entre el Mito y la Realidad. El pueblo mapuche en la literatura chilena* (1998), Ariel Antillanca y César Loncon estudian una serie de autores que abordaron la relación chileno-mapuche, entre ellos Mariano Latorre, Luis Vulliamy y Víctor Domingo Silva, estableciendo que el análisis del mapuche en sí mismo no ha llegado realizarse pues han primado las visiones mediatizadas y tangenciales, un fenómeno que nos remite claramente a la "invisibilización" etnográfica antes mencionada pero en el que también habría que

distinguir los grados de ficcionalización y los propósitos más o menos declarados de registro o representación. El enfoque de Antillanca y Loncón cultiva cierta afinidad con la obra de Glissant puesto que abordan tres ejes: la producción literaria, los autores, y por último el contexto histórico y la intencionalidad, en una literatura, la chilena, que es a su modo una literatura *créole* –se entiende que es más *créole* que criolla ya que entre ambas palabras no hay sinonimia– y que desde sus propias perspectivas buscó también, explícitamente o no, manifestar la extensión de un pueblo y codificar en la realidad de unas obras la formación social y económica que tuvo lugar en el Wallmapu. El fenómeno fundacional de este imaginario literario no podía ser otro que la violencia. Un imaginario ampliamente divergente respecto del relato centralista del Estado y nación chilena. La vía de la fuerza o de la violencia legal sobre el otro desembocarán en la constitución de una identidad fronteriza, donde lo inmodificable de todo pasado se confunde con una supuesta necesidad histórica. En *Marimán y el cazador de hombres* Mariano Latorre escribe:

> Admiraba su heroica independencia y me parecía desproporcionado castigo la muerte o el presidio para estos hombres que, durante los inviernos lluviosos del sur, carneaban animales por hambre y sólo se defendían cuando se les atacaba. […] Ni Suarez ni Marimán me parecieron salvajes y primitivos. El vigor que demostraron al pelear a muerte, como en tiempos desaparecidos, los enaltecía, tornándolos heroicos. Ni inútiles ni culpables. Producto de su medio, nada más. Fenómeno inevitable en la formación de un pueblo y de una raza. (179-196)

"Fenómeno inevitable en la formación de un pueblo y de una raza", este punto es importante, porque no implica tan solo el reconocimiento de la interdependencia entre la violencia de la ocupación y la colonización en sus aristas más cívicas, sino también el prejuicio de que la colonización misma es inevitable y que es la derrota de un pueblo la que daría el relevo a una nueva sociedad dominante. El país oficial y el país enterrado, de cuya presión emerge, rebasándola, la intensidad de una intención, la acumulación de un sueño, como lo indica uno de los libros de poesía de Glissant: *Pays réel, pays rêvé*. La escritura se vuelve así, en el amanecer de una literatura, el sueño de la voz. Y al mismo tiempo la voz, en la intención poética de una oralitura, se vuelve el sueño de la escritura. Digo esto último sobre la base del siguiente fragmento de Elicura Chihuailaf: "La lluvia es el Sueño del agua. El humo es el Sueño del fuego. El azul del cielo es el Sueño eterno del aire", palabras que a

su vez el poeta transmite del "abuelo maya Cocom Pech, en la voz de su nieto Jorge" (1999: 38-39).

El alcance de la transmisión oral de la memoria no puede ser delimitado empírica ni lógicamente. Su irregularidad y su fragmentación son también los del conocimiento escrito, y al igual que las de éste las dimensiones de su acumulación y de sus redes, de su potencia cognitiva y poética, se multiplican y se desmultiplican en la cultura, vale decir, aumentan y se distribuyen en una heterogeneidad de lenguajes cuya productividad última, como exige la ideología vigente en las sociedades de mercado desregulado, no estriba en el número de publicaciones sino en los modos de su producción de humanidades. La inconmensurabilidad de la memoria del presente abre a una poética móvil, multiangular, que da lugar y tiempo a las diferentes 'tomas' de la literatura mundial: la paralaje mediante la cual se constituye una idea de o un itinerario por algunas de las literaturas del mundo.

"Un vieillard qui meurt, c'est une bibliothèque qui brûle", dice Amadou Hampâté Bâ (2010: 211). Lorenzo Aillapán estima de un modo similar la significación cultural que tiene la partida de una autoridad social y religiosa mapuche como es la o el machi, principal agente de los saberes medico-espirituales:

> Juana María Namunkura, papay machi pingekefuy
> deuma elkvnuy tañi zdullil mvlewe mapu amutuy
> wangvlen trvrfuy, allangechi fvtra pvra domoyem
> tunten mew rume pewenval tvfachi Fvre Leufv Willikvrvf pvle
> Yenietuy ñi 780 itrofillem wera awen mvlekefulu fapvle
> kom fey machipvllv ngelu kam kvme inalu fentrentu ñi ngvnewvn
> vlmenkawvn ka fentren Weupin tufuy kuyfi tañi pu lakuyemfel
> feula nga lalu yalol kvleputuy Konvn Fvre Leufv ñi pvllvl mew.
>
> Machi Juana María Namunkura Millarayen su identidad
> ha dejado definitvamente nuestro paraíso
> una estrella, una gran doncella mapuche heredada
> ya no está en el único Lago Salado de Sudamérica
> se ha ido con sus 780 hierbas medicinales
> con todo lo que significaba la alta magia

tesoros y caudales de conocimientos ancestrales
hoy están depositadas en el cementerio
CONIM BUDI (1994: 16-17)

Es el comienzo de un poema titulado "Konvn Lil"; en la versión castellana que ofrece el poeta pasa a llamarse "Cerro que da al mar del mundo". Es un ejemplo de la operación que realiza esta escritura bilingüe, mapudungun a la izquierda, castellano a la derecha –disposición tradicional que por cierto reproduce la de la escritura en alfabeto latino y que por tanto materializa en el libro el hecho de que, en el texto bilingüe que el lector tiene enfrente, el mapudungun es la lengua de partida y el castellano la lengua de llegada. Renglones y versos que se cruzan como una suerte de bustrófedon de la operación translaticia. El símil con el bustrófedon radica en que ambos textos se convierten en lugar de partida y de llegada. "Konvn Lil", por ejemplo, corresponde a lo que en el ámbito chileno hispanohablante se conoce como "cerro La Mesa", región del lago Budi; "konvn" es el verbo "entrar", como en "konvnantv"[6]: atardecer, entrada del sol o antv; por su parte "lil" es una peña, un peñasco, una formación rocosa. La imagen podría traducirse como "la peña entrante" o "la entrada del peñasco"; un equivalente sería "promontorio". Si se entiende "konvn lil" exclusivamente como un topónimo que cumple una función cartográfica pero a cuya significación cultural como nombre no se le presta de hecho atención, entonces la traducción sería simplemente "cerro La Mesa", con lo cual el topónimo mapuche enmudecería.

La colonización impone y desarrolla otro vínculo naturaleza-cultura; ese cerro y ese lago, por ejemplo, están administrativamente inscritos en Puerto Saavedra, comuna que recuerda el apellido del general del ejército chileno que comandó la campaña de ocupación de la Araucanía. "Sí, la Conquista tardía está presente, de eso soy testigo", dice Aillapán. Y la Conquista antigua también, como lo muestra el nombre del río que allí desemboca, río Imperial el nombre oficial, Traytrayko leufü en mapudungun.

[6] El lingüista y poeta mapuche Anselmo Raguileo publica en 1982 un grafemario del mapudungun conocido como Alfabeto Raguileo, que es el que usa Lorenzo Aillapán en *Hombre Pájaro* (1994); el estado chileno, a través de la Corporación Nacional Indígena (CONADI), promueve en cambio el uso de un alfabeto llamado Azümchefe, según el cual la grafía de esta palabra sería 'konünantü'.

"Traytray" es la onomatopeya para el rumor de la corriente, ko es agua. Para el mar rompiendo en la playa, Homero se vale de "poluphloisboios", según Pound una "magnificent onomatopeia, as of the rush of the waves on the sea-beach and their recession". (*Literary essays*, 1979: 250, cit. en *Cantares completos* 1996: 1831). Así traduce Haroldo de Campos esa onomatopeya homérica en su poema "grécia em canárias": "a Grécia/ quem a decifrou/ para mim? […] de Pound a Mandelstam —/ do fantasmal escarcéu polifloisfluido/ ao espessor de mel das cadências helenas/ ressurtas em cirílico?" ([1998] 2006: 172-177)

Aillapán decide escribir de nuevo el título en castellano y así realizar también el itinerario inverso, partiendo desde el castellano para aproximarse al mapudungun, y entonces escribe: "cerro que da al mar del mundo", aun cuando en mapudungun la frase no contenga explícitamente una referencia al "mar del mundo", porque es al encuentro del mundo, a través del mar, que ese cerro rocoso se eleva y adentra, como los conocimientos ancestrales, como la alta magia de una machi. Las dos caras del poema no son equivalentes, más bien establecen dialécticamente una paralaje poética. Dice Aillapán: "Konvn Lil es la conexión espiritual hacia el mundo/ Konvn Lil es el Puerto que une al globo terráqueo/ Konvn Lil es el Cerro La Mesa mayor Templo Mapuche" (17).

La traducción o *rulpazugu* sería una tarea clave en los parlamentos entre naciones que menciona Marimán, e incluso después como lo muestra este testimonio del siglo XIX:

> Monche Paillamilla era muy buen lenguaraz. Sabía hablar en español y pasaba la palabra sin cambiar nada. Por este saber que tenía, lo buscaban para los grandes trawün (parlamentos) y las visitas de los lonko a las autoridades de Nacimiento. A su muerte heredó el mando de la reducción su hermano Tromulef. El último lonko de Vutaco, hijo de este, fue el conocido Juan Tromo. Salió lenguaraz como su abuelo y él era el que presentaba a los mapuche a las autoridades de Angol en las audiencias y reuniones. Vestía chiripá y levita. (cit. en 2006: 75)

La palabra traducida por 'lenguaraz' en su acepción desusada, corresponde a *rulpafui* que proviene de *rulpan*: hacer pasar, pasar la palabra, traducir, referir algo (Muñoz, 2006: 90). También *rulpazugun* significa traducir o traspasar mensajes o conversaciones de una lengua a otra (Marimán et al., 2006: 277).

La memoria oral es una red ilimitada, de hecho no es únicamente el habla su vehículo sino que es una memoria que se funde con el entorno mismo, país y paisaje, lengua y tierra. Pero el orden traído por la escritura instala transgeneracionalmente una distancia, una desconfianza, una sospecha frente a ese saber y esa técnica. 'Escrituras' es por lo demás el nombre de los títulos de dominio mediante los cuales el Estado chileno ha consolidado a lo largo de su historia la ocupación territorial. "El pasado fue admirable", dice Aillapán, "sabidurías ancestrales […] Sabios Lonkos", pero "ahora el futuro viene mezclado con ciencias y políticas/ con personas que dicen saberlotodo. El yo primero" (1994: 21). El orden colonial supone esa ignorancia asimétrica (Chakrabarty) fundada en el supuesto de que el idioma dominante es omniabarcador, lo que implica que el otro es transparente y puede ser conocido, catalogado y finalmente reducido a términos propios, sin intentar siquiera una aproximación a su lengua. La apariencia de idioma sabelotodo no llega a ocultar, sin embargo, que en realidad es el sujeto colonizado el que se ve obligado a conocer la cultura superpuesta. Es infrecuente y exigua la disposición, por parte del establishment principalmente, a fundar en el diálogo y la justicia tanto el proceso autonómico mapuche como el mismo proceso de creolización del que ha emergido y continúa emergiendo la sociedad chilena. Infrecuente y exigua, decimos, pero no del todo cerrada sobre sí misma.

> Papay machi Juana Namunkura Millarayen dijo presente
> en todas las paradas estuvo, anduvo, compartió, vió
> gentes nacionales, también a extranjero bueno.

Según Heliter Huenchullán la palabra que correspondería a poesía o elegía en mapudungun es el sustantivo *koyag*, de donde deriva el verbo transitivo *koyagtu* que se refiere específicamente a la realización de un *koyagtun* o discurso fúnebre en forma de diálogo (2013). De forma semejante a lo que ocurre con las tradiciones poéticas orales en lenguas occidentales, como se manifiesta en la misma palabra del género: lírica, Lorenzo Aillapán concibe estrechamente vinculadas la poesía, la música y la danza, concepción ritual de la palabra poética que también aflora en Leonel Lienlaf y Víctor Cifuentes, quienes transforman el recital en ül, canción o poema cantado. Asimismo Aillapán reconoce que en la tradición mapuche el-la poeta es un emisario o mensajero de la cultura, vale decir alguien

que abre vías de comunicación con otros pueblos: "la palabra coyautufe es la denominación más cercana a poeta que hay en lengua mapudungun y es la persona que además del dominio de la palabra debe ejecutar cada uno de los instrumentos musicales y saber las danzas y representar a su comunidad ante las otras comunidades, es embajador de su cultura ante los demás pueblos" (en entrevista con Ricardo Castro, 2005).

Selena Millares se refiere así al rol que juega la poesía mapuche en propiciar un *imaginario de las lenguas*, la base necesaria para una nueva relación (*identidad-relación*):

> La sucesión de ediciones bilingües de poesía mapuche desde 1988 se convierte en una estrategia de intensa eficacia en un país como Chile, con una poderosa tradición poética en Hispanoamérica, única que cuenta con dos premios Nobel de poesía: Gabriela Mistral y Pablo Neruda. Dos poetas que, por cierto, ya habían inaugurado esa atención a los valores y derechos del pueblo mapuche mucho antes, en sus versos y también en sus prosas. De este modo, la actividad poética se ha de convertir en una estrategia que tiende un puente fraterno entre dos culturas tan cercanas como ajenas entre sí –e incluso antagónicas–, la mapuche –pueblo originario– y la *wingka* –es decir, criolla o mestiza–. (2013: 98-99)

Lorenzo Aillapán, como poeta y traductor, koyautufe ka rulpafui, está cerca y está lejos de las poéticas mestizas, la distancia es patente por ejemplo en la significación histórica del mestizaje para los pueblos originarios en tanto proceso asimilatorio, como ya hemos visto, de forma que el pensamiento glissantiano de la intención poética no puede ser aplicado sin más a la literatura mapuche, ni tampoco por cierto a la literatura chilena. El acento que pone el martiniqueño en el derecho a la opacidad y la idea de *limo*, en la importancia del lugar y el coajuste entre cultura y entorno, debieran bastar para advertirnos sobre el riesgo de las generalizaciones universalistas. Sólo partiendo de un punto preciso es posible entrar en contacto o transitar hacia el contacto con las humanidades del mundo; el lugar es puerto abierto a la *totalidad-mundo*.

Por ello es que una escritura situada nos conduce también a trascender las compartimentalizaciones –"la distancia es parte del problema," dice Brathwaite en una conversación con Glissant, "no es un asunto solamente lingüístico o político; es parte de la totalidad de un sistema de compartimentalización (compartiMENTALización) de la comunicación" (2008: 322, traducción de Carolina Benavente). Esta compartimentación

mental también se levanta entre la literatura chilena y la literatura mapuche, y en general, entre la literatura latinoamericana y las literaturas en lenguas originarias como el mapudungun, el quechua o el guaraní, si bien existen diferencias sustantivas entre cada caso. En la tradición literaria chilena no existe una aventura poética como la del Hombre-Pájaro, las aves sobrevuelan ese imaginario, ese largo itinerario, pero no hay escritura que se haya propuesto un proyecto así de encarnación del medio: un devenir pájaro del lenguaje, la utopía de la convergencia total de las palabras y las cosas, o más precisamente, en Aillapán, las palabras y un mundo vivo.

Situación neocolonial: pays-Martinique - Wall-Mapu (país Mapuche). Agenciamiento colectivo de enunciación bilingüe: créole-français - mapudungun-castellano. Vínculo cultura-naturaleza: voix de la terre - üñüm wünül dungun. Identidad-relación: poétique créole - koyag, weupin, rulpazugun.

: los rasgos que he considerado principales en el concepto de intención poética, a partir del estudio de la obra de Glissant y otros referentes fundamentales de la literatura caribeña, no pretenden fijar una lista de ítemes de un cuestionario por aplicar, sino que más bien configuran una búsqueda de lo común en la diversidad, una interrogación sobre la épica y la tragedia presentes en cada uno de nosotros. El guión que trazan (en francés, "trait d'union") procura significar la relación entre sociedades y literaturas caracterizadas por la referencia comunitaria y ecológica así como por el exilio (interior), la reconstrucción y la lucha por la autodeterminación.

La dimensión intencional de las memorias convocadas y manifestadas por la literatura créole antillana y por la literatura mapuche, la intención como escritura situada y traductora, es un hecho que no descarta la intertextualidad que estas literaturas deshilan y entretejen, pero sí subraya ese choque entre hablas vivas y escrituras desconocidas de donde nace, se cría y se crea, la poética de la relación.

II. LA CREOLIZACIÓN

Édouard Glissant - Kamau Brathwaite

5. Desinencias de "créole"

Mi intención ahora es elaborar una cartografía de la cuestión criolla en el Caribe y Sudamérica, mediante un recorrido por una selección de perspectivas sobre el fenómeno criollo, diferentes y algunas incluso opuestas entre sí. Se aborda la noción de *créolité* (Bernabé, Chamoiseau, Confiant), que no debiera ser confundida con una fijación ontológica ya que corresponde más bien a una singularidad emergente del proceso de *créolisation* (Glissant); el relevo helénico que se presenta bajo la figura de un *Caribe mediterráneo* (Carpentier) y de Griegos como Negros del Mediterráneo (Walcott); la violencia lingüística (Frankétienne); lo criollo como un proceso relativo a la propiedad lingüística, la lucha por la legitimidad, la resistencia a la asimilación (Ennis y Pfänder); la investigación en perspectiva historiográfica, rebasando la dicotomía o eventual negatividad del término (Brathwaite); la interpenetrabilidad lingüística de la relación (Glissant). En castellano, el campo semántico de la palabra está gobernado por definiciones anteriores a las francófonas y anglófonas sobre las que volveremos. Cada poeta y ensayista pone un acento u otro según considere la palabra *créole* en tanto lengua hablada y de escritura relativamente reciente o bien como identidad colectiva, en tanto proceso de transformación cultural en situaciones de deportación y bilingüismo o bien como aventura singular, en tanto causa independentista o bien como movimiento general de la neocolonialidad en el mundo globalizado.

Créole viene del latín *creare*, pero la palabra habría entrado en el francés y en el inglés ya sea vía el portugués o el castellano, lenguas en las que la palabra (*crioulo*, *criollo*, respectivamente) aparece ya en el siglo XVI. La primera hipótesis propone que *créole* viene del portugués *crioulo*, derivado a la vez de *cria* (Robin Cohen y Paola Toninato, 2010: 3). La segunda la sostienen los autores de la *créolité* así como el poeta barbadense Kamau Brathwaite: *créole* sería una transformación de la palabra *criollo*, que proviene a su vez del verbo *criar*. Brathwaite puntualiza lo siguiente:

> The word itself appears to have originated from a combination of two spanish words *criar* (to create, to imagine, to establish, to found, to settle) and *colono* (a colonist, a founder, a settler) into *criollo*: a committed settler, one identified with the area of settlement, one native to the settlement though not ancestrally indigenous to it. (2005: XXX)

Dardo Scavino recuerda también que:

> *criollo* viene del portugués *crioulo*, denominación de los *criados* en, y de, una casa señorial, los domésticos de una *familia* en el sentido romano del vocablo. […] Los criollos ocupan, en este aspecto, la posición de los hijos no reconocidos y, por decirlo así, desheredados, en la perpetua situación de buscar ese reconocimiento y de reclamar una fracción proporcional de los bienes patrimoniales. (2010: 73)

En el ámbito colonial hispanoamericano el vocablo *criollo* fue usado especialmente para nombrar a los descendientes de españoles nacidos en América. Para Édouard Glissant, sin embargo, la palabra *créole* entraña mestizaje, hibridación cultural, interpenetrabilidad lingüística. De forma que puede considerarse créole a todas/todos aquellas/aquellos que, en el contexto de un proceso colonial, nacen en un lugar nuevo, de padres extranjeros o siendo uno de ellos extranjero, así como a su descendencia. Se trata de personas que se identifican con su entorno y así son identificadas por los otros. Pero esto es así, lo abordaré más adelante, a contrapelo de un sistema de secciones sociales fuertemente determinadas por la raza y la clase.

Conceptualmente no habría ningún obstáculo para pensar las mixturas bioculturales de, pongamos por casos, el imperio romano o el imperio inca en sus provincias respectivas en términos de *créolisation* (criollización o acriollamiento). No obstante, la palabra se asocia más específicamente al periodo expansionista de los reinos europeos occidentales que comienza hacia fines del siglo XV. Su historia es por consiguiente una historia moderna entre cuyos primeros eventos habría que situar el establecimiento de los portugueses en Cabo Verde en 1462, que crea las condiciones, violentas, para una de las primeras criollizaciones, en este caso afroeuropea. Los caboverdianos no podían ser descritos ni como africanos ni como portugueses pues un sujeto nuevo había surgido: el *crioulo*.

La *créolisation* sería el resultado de las interacciones culturales, religiosas, lingüísticas, económicas, políticas y sexuales entre:

a) los indígenas (cuando hay sobrevivientes; recordemos que la población indígena antillana se vió todavía más reducida que la del continente) cuyos ancestros han habitado en el lugar desde hace tanto tiempo que la vivencia cultural es la de una pertenencia a la tierra –entre los pueblos originarios americanos parece más apropiado enunciar de esta forma las reivindicaciones territoriales, es decir, *nosotros pertenecemos a esta tierra*, antes que el aserto capitalista: *esta tierra nos pertenece* (cfr. estos dos ejemplos: *Recado confidencial a los chilenos* de Elicura Chihuailaf, y *Los ovnis de oro* de Ernesto Cardenal);

b) los esclavos deportados o trabajadores subremunerados de las plantaciones y de las empresas coloniales (principalmente africanos e indios en las Antillas, mayoritariamente indígenas y mestizos en Sudamérica); y

c) los colonos, nacidos en los viejos países, psicológicamente anclados allí y paulatinamente hechos a su nuevo entorno.

Como resultado de los procesos de criollización se hablan hoy en el mundo más de ochenta lenguas criollas (Cohen y Toninato, 2010: 5), pudiendo reconocerse entonces sociedades *créoles* en un espectro muy variado: Sierra Leona, Nicaragua, Belice, las Guyanas, Cabo Verde, las Antillas y las zonas costeras del mar Caribe, islas Reunión, Mauricio, Seychelles, o Liberia, Nigeria, Brasil, México, Colombia y Luisiana. Esto es lo que lleva a autores como Raphaël Confiant a homologar hasta cierto punto la *créolisation* y la globalización cultural, sin embargo en este estudio se tendrá presente que esa traslación, *créolisation* por globalización, supone desviarnos de los procesos históricos concretos que han servido para caracterizar a la primera. En segundo lugar, también hay que precisar que desde una perspectiva multilingüe sobre el concepto de lo criollo los fenómenos de *créolisation* han de reconocerse también en aquellas regiones de América en que la importación de esclavos africanos fue mínima o inexistente, y en las que la sociedad no configuró una nueva lengua criolla sino que el proceso de criollización operó, y opera, a nivel de las lenguas originarias y de las lenguas nacionales de proveniencia colonial.

Daniel Véronique y Alain Kin ofrecen la siguiente definición histórica de lengua criolla: "Créoles (définition historique): langues apparues entre le seizième et dixneuvième siècles en conséquence de la conquête du monde par cinq nations européennes: Espagne, France, Grande-Bretagne, Pays-Bas, Portugal" (cit. en Ennis y Pfänder, 2013: 151). Édouard Glissant, por su parte, sostiene que el *créole* "c'est un vocabulaire des marins bretons et normands du XVII siècle « accordé » à une syntaxe qui n'a plus rien à voir avec; probablement une synthèse des syntaxes de la côte ouest de l'Afrique noire" (1996: 52).

Pfänder y Ennis destacan la extrañeza, la ruptura y la necesidad que caracterizan la aparición de las lenguas pidgin y criollas:

> son lenguas desarrolladas a partir de la necesidad de comunicación entre personas que no hablan la misma lengua –por ejemplo, entre los trabajadores de las plantaciones, de diversa procedencia geográfica, en las colonias inglesas o francesas de los siglos XVII y XVIII. Lenguas extrañas entre sí en un contexto novedoso para todas, en un intercambio abrupto, que rompe con toda familiaridad. (152)

Los pidgins, en sus diferentes niveles de estabilización, acumulación léxica y formas gramaticales concretas, incluso en aquellos casos en que deviene el principal medio de comprensión recíproca en una comunidad plurilingüe, se diferencian de las lenguas criollas por cuanto no constituyen lenguas primeras o maternas, habladas por los miembros de la comunidad con sus hijos. El criollo, en cambio, y cabe proyectar esta definición sobre la poética *créole*, es una nueva lengua mixta convertida en lengua de la comunidad. "A diferencia del pidgin, y del mismo modo que cualquier otra lengua, el criollo tiene un léxico y gramática completos y no está restringido en el uso (salvo por decisiones de orden estrictamente político): todo puede expresarse en buen criollo." (154-155) Aquí, Stefan Pfänder retoma el argumento que Rudolf Lenz usara en una carta de 1928 a propósito del caso del Papiamento:

> Yo entiendo que una lengua en que se puede decir todo lo que piensa el hombre culto, cualquiera que sea su lengua maternal, merece el nombre de lengua culta. Si no se pudiera decir en papiamento todo lo que piensa la gente culta (no solo los negros mediocultos) de Curazao, no preferirían e dushi lengua di Kursao al holandés y al español para su

> conversación diaria. […] se puede expresar en papiamento todo lo que se dice en español (cit. en 133).

Este desbloqueo de la visión interior antillana es el que harían posible, en el ámbito intersticial francófono-creolófono, *Malemort* de Édouard Glissant, y en el ámbito creolófono, *Dézafi* de Frankétienne, ambas obras aparecidas en 1975. Escrituras que sacan esta visión desde su habitual posición secundaria o periférica para reubicarla en el centro de las poéticas *créoles* contemporáneas. Es lo que piensan algunos escritores de la generación posterior a Glissant y Frankétienne, como los tres signatarios del controvertido *Éloge de la Créolité* (1989) en el que revelan la ebullición de una riqueza bilingüe rechazada y mantenida por ello como dolor diglósico.

Aquí conviene tener presente la diferencia que establece Glissant entre lenguaje y lengua. El lenguaje está constituido por las actitudes, ya sea de relación o complicidad u oposición, que uno toma frente a la lengua de una colectividad, sea ésta una lengua materna, o amenazada, o compartida, o electiva, o impuesta. "La lengua crea la relación, el lenguaje crea la diferencia" dice en *Le Discours antillais*. Por eso es que los autores del *Éloge* creen que el lenguaje créole puede y debe transformar la lengua francesa, hasta la aparición incluso de interlectos, especies de intersticios créole-francés. "La lengua créole", afirma Glissant, "es una huella que jazzeó en las palabras francesas" (cfr. "L'imaginaire des langues" en el libro homónimo que reúne entrevistas con Lise Gauvin, 2010: 11-34).

De forma casi simultánea se dan en América otras formas de escrituras transfronterizas, como *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* de la escritora chicana Gloria Anzaldúa, el bilingüismo y la autotraducción en Lorenzo Aillapán, las canciones de Bob Marley y la poesía dub de Mikey Smith (*Me Cyaan believe it*). Voces y escrituras en las que un mundo difractado y recompuesto acaba dando de sí una conciencia no totalitaria de la diversidad total y de la gestación intercultural de las comunidades. Se puede decir que son lenguajes que emergen desde la opacidad misma de la traducción social.

En esta creación de diferencia se sostiene lo que es propio del arte: "Toute œuvre littéraire est un langage par rapport à la langue dans laquelle elle s'exprime. Le langage, c'est la

langue, mais, comme dirait Deleuze, minorée, c'est-à-dire la langue utilisée dans une perspective d'art."

Los lenguajes de los escritores créoles buscan construir sobre la base del plurilingüismo antillano: "aucun créateur créole –escriben los signatarios del *Eloge*–, dans quelque domaine que ce soit, ne se verra jamais accompli sans une connaissance intuitive de la poétique de la langue créole " (1989: 44). A lo que agregan "el conocimiento del español y del inglés caribeños, claves de nuestro espacio" (65).

De aquí a la noción de interlecto hay un solo paso. El interlecto viene a ser un intersticio créole-francés. Si "el mundo va en estado de créolité", como afirman los autores del *Éloge*, los interlectos se multiplican sin que sean necesariamente sólo dos las lenguas concernidas. Esto equivale a hablar de escrituras transfronterizas cuyo propósito no es descuidar ni malograr dos o más lenguas, sino más bien hacer legible la complejidad de un campo referencial difractado, no monolingüe, y periférico respecto a las instituciones normativas de la lengua dominante.

La relación 'departamentalizada' con el francés se expresa doblemente en el mundo *créole* como captura y como otorgamiento, lo que se traduce en extensión, desviación, apropiación, enriquecimiento, preservación y perversión del francés, en una palabra, en su metamorfosis. Una metamorfosis que, de acuerdo a una reutilización subversiva del mismo lenguaje colonial, los autores del *Éloge* describen en términos de conquista. Otro tanto hace Chamoiseau en *Texaco*, novela que él mismo considera una *epopeya pobre* de la *conquista de la ciudad* y del tránsito *campo – aldea – En-ville*. "La littérature créole d'expression française aura donc pour tâche urgente d'investir et de réhabiliter l'esthétique de notre langage" (46).

La definición de *créolité* como "monde diffracté mais recomposé" (27) determina una conciencia no totalitaria de una diversidad preservada, lo que los autores expresan con el vocablo 'diversalidad'. El concepto de *créolité* remite por tanto a la gestación transcultural y transracial de una comunidad. En otras palabras, la *créolité* constituiría el conjunto de emergencias sociales resultantes del proceso de *créolisation,* un proceso masivo de traslación. Singularidades emergentes en el sentido de una *emergencia de sistema* como función de la

totalidad y no de sus partes aisladas, tal como se aplica al fenómeno de la conciencia respecto a los procesos neurofisiológicos.

La emergencia de la *créolité* implicaría tanto la *adaptación de los Europeos, de los Africanos y de los Asiáticos al Nuevo Mundo*, como la *confrontación cultural entre los pueblos originarios y los diferentes pueblos que llegan al seno de un mismo espacio, engendrando una cultura sincrética llamada créole* (1989: 31). Este doble proceso así formulado por los autores del *Éloge* ha sido estudiado muchísimas veces y abordado por diferentes creadores caribeños, latinoamericanos y norteamericanos, ya sea focalizándolo en ciertos eventos o discurriendo sobre él como proceso en cuestión, y todavía vigente. En *El siglo de las luces* (1958) Alejo Carpentier se refiere a esto cuando a propósito de uno de sus protagonistas escribe: "Esteban había aprendido a gustar del gran zumo solariego que por los pezones de sus vides había alimentado la turbulenta y soberbia civilización mediterránea, ahora prolongada en este Mediterráneo Caribe, donde proseguíase la Confusión de Rasgos iniciada, hacía muchos milenios, en el ámbito de los Pueblos del mar" (2008 [1958]: 255). Y más adelante: "Dando un salto de milenios, pasaba este Mar Mediterráneo a hacerse heredero del otro Mediterráneo, recibiendo, con el trigo y el latín, el Vino y la Vulgata, la Imposición de los Signos Cristianos" (466).

La situación de un archipiélago en medio de tierras americanas se encuentra sutilmente cifrada en el nombre mismo de las *Antillas*, que proviene del castellano 'antes' en referencia a las tierras emergidas precisamente antes del continente, y cuya terminación, 'illas', connota el paisaje archipelágico: 'illa' es 'isla' en occitano, catalán y gallego; también funciona aquí como sufijo diminutivo, más morfema flexivo plural. Decir las *Antillas* equivale entonces a nombrar una multitud de islas, la mayoría relativamente pequeñas, en las cuales comenzó la colonización de América; desde este punto de vista se sitúan no sólo geográfica sino también históricamente *antes* del continente americano.

Para Carpentier la diferencia entre las islas del Egeo y las del Caribe reside en el hecho de que los pueblos que llegan a América son "vástagos de las Tribus Extraviadas":

> mezclados, entremezclados, despintados y vueltos a pintar, aclarados un día para anochecerse en un salto atrás, con una interminable proliferación de perfiles nuevos, de

> inflexiones y proporciones, alcanzados a su vez por el vino que, de las naves fenicias, de los almacenes de Gades, de las ánforas de Maarkos Sestios ['comerciante greco-romano que contribuyó a la helenización de la cultura romana' (nota del autor)], había pasado a las carabelas del Descubrimiento, con la vihuela y la tejoleta, para arribar a estas orillas propiciadoras del trascendental encuentro de la Oliva con el Maíz. (393)

Resulta interesante notar que varios elementos de esta caracterización que hace Carpentier coinciden con la de (neo)barroco americano. *Créolisation* y barroco en las Américas deben ser consideradas dos caras de un mismo proceso cultural. Por ello Glissant habla del barroco no como esteta sino que indaga en él como si se tratara de un schibboleth que da entrada a una ética profunda del Caribe, marcada por las opacidades de una multi-relación y por el choque productivo entre, de un lado, una lengua y unos lenguajes orales, y de otro, una lengua y unos lenguajes escritos. Ética y poética de quienes se han *criado* en la desposesión así como en la abundancia y supervivencia de las memorias orales.[7]

En un libro de 1979 Walcott daría un testimonio personal, muchas veces citado, de esta renovadora confusión de los rasgos: "I'm just a red nigger who love the sea,/ I had a sound colonial education,/ I have Dutch, nigger, and English in me,/ and either I'm nobody, or I'm a nation" (1986: 346). En *Omeros* la afinidad con esta lectura del paisaje de la cuenca que realiza Carpentier al hablar de un Caribe Mediterráneo, resulta aún más clara pues este largo poema narrativo reinventa personajes de la *Ilíada*, en particular Helena, Aquiles y Héctor. Walcott los transforma en caracteres créoles: la sirvienta de una familia béké y dos pescadores que se disputan por ella. La diferencia principal entre este proyecto poético y el camino tomado por Chamoiseau –salvo en *Biblique des derniers gestes*–, es que el martiniqueño opta por trabajar con personajes enteramente créoles y renuncia a inscribirlos en la intertextualidad canónica: Pipi, Congo, Conchita, Solibo, etc., conforme a una vocación de empalme entre el impulso poético y el registro etnográfico y el testimonio político.

El problema, sin embargo, siguió siendo la contracara de los encuentros trascendentales exigidos por la colonialidad. En su *Antología secreta* el poeta haitiano Frankétienne aborda su

[7] Glissant comentó esta vinculación entre criollización y barroco después de la conferencia de Benito Pelegrin, *Insularité/singularité des écritures: archipel baroque (de Gracián à Lezama Lima)*, que tuvo lugar el 19 de diciembre de 2008 en el marco del seminario del Institut du Tout-Monde titulado *Écritures et pensées en archipel.*

propia experiencia de la violencia y de la agonía 'esquizófona' –por retomar el término de *L'oiseau schizophone* (1993, 1998)–:

> Par esprit de vengeance, j'ai violemment bouleversé, déconstruit, massacré et violé la rusée, la belle aristocrate orgueilleuse […] je force sur les parois de mon asphyxie avec le bélier des mots. Si malgré tout, elles ne s'ouvrent pas, un passant entendra la ruée anarchique de mon langage, ou le s.o.s baroque de mon agonie […] la violence langagière est souvent, le plus souvent, une réponse culturelle à une insupportable violence séculaire multiforme et pluridimensionnelle […] les traumatismes et les stigmates d'une communauté laminée par les horreurs et les violences du colonialisme esclavagiste. (2005: 26, 111)

Como Glissant, la visión que Frankétienne desarrolla de la totalidad del mundo es la del caos. Un caos que funciona pero cuyas estructuras fundamentales, que no paran de moverse, se nos escapan debido a nuestros déficits mentales, orgánicos, espirituales. La vida es el caos en su potencial de recreación y recombinación infinitas, lo que no es caótico es la muerte, monótona, uniforme. (31)

Las formulaciones del poeta haitiano y el poeta martiniqueño implican aproximadamente lo mismo, Frankétienne escribe: "rien n'est absolu/ et tout est relatif" (38), mientras Glissant: "rien n'est Vrai, tout est vivant" (2010b: 13), frase que a su vez nos reenvía a esta otra afirmación, de Gilles Deleuze en su ensayo sobre el pliegue barroco: "il n'y a pas universalité, mais ubiquité du vivant." (1988: 14) Las formulaciones, digo, implican aproximadamente lo mismo: que la experiencia *créole*, caribeña y latinoamericana en estos casos, se constituye, por definición histórica, a través del encuentro violento de culturas y de lenguas extremadamente diversas, y que de tal confrontación ha surgido sin embargo otro lenguaje y otra lengua, otras formas de belleza, que ponen en entredicho la aplicabilidad absoluta de un determinado saber y sentir literarios. En caso de postular un absoluto, este sería el de la construcción social de la realidad, las relaciones por las que nos constituimos, relativos y vivientes: lo verdadero en minúsculas y por todas partes.

Kamau Brathwaite cree que la *creolization* es una fuerza oscura que ha llevado a los miembros de la sociedad jamaicana a elaborar un determinado concepto de sí mismos y los ha hecho jugar ciertos roles, ya no en negro y blanco, esclavo y amo, unidades nucleares separadas, sino como partes que contribuyen a formar una totalidad, por eso es que las

direcciones o posiciones, las suposiciones o ideales asumidos a partir de las variadas bases culturales no tienen nada de fijo ni monolítico: "Although there is white/brown/black, there are infinite possibilities within these distinctions and many ways of asserting identity. A common colonial and creole experience is shared among the various divisions, even if that experience is variously interpreted" (2005 [1971]: 310). Brathwaite se plantea el problema desde la experiencia contradictoria pero común, desde la fricción creativa que da continuidad a la huella: "Mi own idea of creolization is based on the notion of an historically affected socio-cultural continuum" (ibid.). La obra poética e historiográfica de Brathwaite traza un vector hacia la *descompartimentalización* de las barreras sociales y mentales, de los diques psicohistóricos que se encuentran a la base de la negatividad y la intolerancia.

Glissant se aparta de la versión sectaria e intolerante de la noción de 'región' y prefiere en cambio nociones no territorializantes como *limo* o simplemente *lugar*, en concordancia con una archipelización de los continentes que hace que "la pensée des continents est de moins en moins dense, épaisse et pesante et la pensée des archipels de plus en plus écumante et proliférante" (2010c: 47). Es precisamente el reconocimiento de las estructuras de poder del espacio literario internacional lo que conduce a una perspectiva supranacional que desmonta la división del mundo en centros y periferias, haciendo valer en esta operación de conexión múltiple un imaginario del Todo-Mundo como rizoma, en diálogo con Guattari y Deleuze.

Entre los posibles de un pensamiento en archipiélago, siempre inacabado, una preocupación común es la búsqueda de una red más grande de flujos escriturales intercaribeños, una *descompartimentalización* antillana, razón por la cual Glissant considera que la traducción es "une des espèces parmi les plus importantes de cette nouvelle pensée archipélique" (1996: 45). Este flujo se corresponde con los tres modos de acción de la lengua criolla, según Georges Voisset :

> en franco-créolophonie, le créole fonctionne précisément à la fois régionalement au sens français (comme indice d'un sous-espace de la francophonie); régionalement au sens international, c'est-à-dire pancaribéen (c'est Walcott échangeant en créole avec Chamoiseau

> dans *Une lettre à Chamoiseau*, 1997); et globalement: c'est la question du glissement de la créolité à la créolisation (2002: 9).

En efecto, el comparatismo actual se inclina hacia la pregunta por las relaciones entre la franco-créolofonía y sus vecinos hispanohablantes y anglófonos especialmente, de estos diálogos son ejemplo el libro editado por Rita de Maeseneer y An Van Hecke (Universidad de Amberes) sobre el artista caribeño como *guerrier de l'imaginaire* (2004)[8] y el estudio "La créolité antillaise entre postcolonialisme et néo-baroque" de Daniel-Henri Pageaux (2001), quien considera que si bien los teóricos mismos de la *créolité* ponen en primera línea los problemas de lengua, es la preocupación por poner en texto la historia lo que prima. A mi entender, operan a la par ambas intenciones de cara a esos problemas: la historización de la situación bloqueada –*The development of creole society in Jamaica 1770-1820* (1971, 1978), *Le Discours antillais* (1981, 1997)– y la construcción de una poética *créole*, como lenguaje que desbloquea y reinventa la lengua francesa en Glissant, y como reivindicación de un *nation language* en Brathwaite. La historia se puede poner en texto en la medida que la lengua es capaz de articular los lenguajes que testimonian esa historia. Especialmente en Glissant, Brathwaite, Chamoiseau y Frankétienne (me refiero a sus textos en francés), la elaboración de las historias sumergidas pasa por una problematización de la lengua, problematización que es descrita como un "choque" de órdenes diversos de sentido, como una "fricción creativa" o una "agonía", e implicando en cualquier caso el fondo histórico no resuelto de un "intercambio abrupto" que la literatura antillana contemporánea resuelve volver a decir, con sus propias palabras.

[8] La figura del *guerrier de l'imaginaire* forma parte del mundo poético-narrativo y crítico de Patrick Chamoiseau, está presente en varios de sus libros, por ejemplo *Écrire en pays dominé* (ensayo) y *Biblique des derniers gestes* (novela). Véase V.

6. Siendo lenguajes autónomos

Raphaël Confiant, novelista martiniqueño y autor del primer diccionario kreyol matnik-français, describe como sigue el multilingüismo criollizante del Caribe (un Caribe plural, unos Caribes singulares):

> Le mouvement général du monde –appelé mondialisation ou globalisation et que nous préférons appeler créolisation– nous aidait grandement à penser notre situation particulière sans nombrilisme et surtout dans un esprit d'ouverture à toutes les langues du monde. L'anglais, l'espagnol, le hollandais, le papiamento, langues de l'archipel caraïbe, frappaient à nos portes à travers le disque et le CD, le cinéma, les voyages désormais facilités et l'immigration inter-insulaire. (2001).

En "Chamoiseau écrit-il en créole ou en français?", Marie-Christine Hazaël-Massieux precisa el juego de entrelace de diferentes lenguas y lenguajes, códigos y subcódigos a menudo en relaciones de exclusión recíproca, que caracteriza la originalidad expresiva de este autor y vuelve problemática la elucidación de su lengua de escritura a la vez que la transforma en paradigma de una poética de la relación:

> Il est exact que la langue de Chamoiseau, qui est essentiellement du français (à l'exception de quelques citations en créole), n'est pas du français « standard », mais que ce n'est pas pour autant du « français populaire » ou du « français parlé » : on y trouve de la langue fort élaborée, avec des mots rares, des structures rythmées, grammaticalement complexes […] (Chamoiseau) joue effectivement des niveaux de langue ou des langues. Il joue des contrastes entre français et créole, mais aussi des contrastes entre français parlé et français écrit, français des Antilles et français de France, créole commun et créole élaboré, créole spontané et créole visant le français… (1998: 111-112)

Como escribe Glissant en el *Discours*, se trata de "frayer à travers la langue vers un langage, qui n'est peut-être pas dans la logique interne de cette langue" (1997: 236). Le "refoulé historique", piensa, no puede ser reducido a una neurosis o un juego del espíritu, "l'histoire a son inexplorable, au bord duquel nous errons éveillés" (229). En el proceso de toma de conciencia y expresión de lo que ha quedado reprimido por la historia, la desfiguración se convierte en transfiguración, por esto es que uno de los corolarios del proceso sería, así lo

escribe Corinne Mencé-Caster, "l'impossibilité d'identifier de façon péremptoire la langue d'écriture en présence" (2002: 33).

Los resultados del reconocimiento y el desvelo de una estética lingüísticamente desparedada no equivalen en mi opinión a un 'lenguaje de la identidad' a secas, ya que esto supondría una regresión similar a la observada por Glissant con respecto al paso de la *créolisation* a la *créolité*, es decir, que la primera nombra principalmente un movimiento de interpenetrabilidad cultural y no una determinación del ser ni de la identidad. Más que de la identidad, los resultados o emergencias de este proceso son lenguajes de la diferencia, de la dinamización de imaginarios heterogéneos. Lenguajes *créoles* que trabajan incesantemente en la metamorfosis de la lengua:

> La créolisation est un mouvement perpétuel d'interpénétrabilité culturelle et linguistique qui fait qu'on ne débouche pas sur une définition de l'être […] il n'y a plus que de l'étant, c'est-à-dire des existences particulières qui correspondent (Glissant, 2010c: 31).

La noción de *créolité*, como la de "americanidad" y otras con el mismo sufijo, se encuentra a un paso de desembocar en una definición del *ser* créole, tal como en parte había podido hacerlo la Negritud con el *ser* negro. Glissant entiende el discurso antillano o de la *créolisation* precisamente como el relevo (auto)crítico de la Negritud, de ahí que el elogio coescrito por Chamoiseau le figure una regresión desde el punto de vista del proceso –de independencia mental, inscrito a su vez en un proyecto de independencia política–, el que efectivamente cumple la función de defender y promover el presente *créole*, como en su época hizo la Negritud con las culturas africanas y la diáspora, pero también es cierto que tal proceso basa su potencial creativo y subversivo en la demostración de la inexistencia de una cultura o una lengua 'pura', así como en la consecuente imposibilidad de fundar sobre tal 'pureza' la intemporalidad de una jerarquía y unas fronteras –siempre con esa doble connotación: lingüístico-literaria y política.

Para Glissant no es plausible abordar las criollizaciones por otra vía que la de los imaginarios, es decir, por conceptos deslastrados de las generalizaciones propias de los pensamientos de sistema. Hay que notar, eso sí, que en Glissant la palabra sistema remite a dos ideas incluso opuestas, por una parte un pensamiento piramidal de lo "Uno", por otra

un pensamiento desjerarquizado y conectivo. Usándola en este último sentido, durante una entrevista con Lise Gauvin en Le Diamant, al sur de la Martinica, caracteriza la *créolisation* como "l'entrée de systèmes d'images poétiques d'une langue dans une autre" (2010c: 111), lo que prácticamente equivale a decir que la *créolisation* es una traducción colectiva de lenguajes en la que, más que el préstamo de palabras entre lenguas, lo que importa es el *acoplamiento maquínico* entre las lenguas. (Cabe recordar que en *L'Anti-Oedipe* Deleuze y Guattari acuñan esta expresión en referencia a la conexión entre heterogeneidades que ellos ejemplifican en los simbiontes.) La perspectiva translaticia sobre la *créolisation* constituye el puente que comunica a Édouard Glissant y Haroldo de Campos, cuyas reflexiones en torno a la *transcreación* configuran otra modalidad de la poética de la relación en las Américas (IV).

En la vertiente hispanoamericana de lo criollo Ennis y Pfänder observan, en su investigación *Lo criollo en cuestión*, que el rol fundamental de la lengua en la constitución de los modernos estados de la antigua América española, así como en la producción de discursos sobre la lengua misma, la tradición y las emergentes literaturas sudamericanas a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX, acabó configurando una "hegemonía criolla blanca" en permanente conflicto interno y readaptación. En este contexto los investigadores ponen de relieve los trabajos de Andrés Bello y Rudolf Lenz en Chile, y los de Miguel Antonio Caro y Rufino José Cuervo en Colombia. Por su parte, en la vertiente francófona de lo criollo observan que "la lengua del otro arrojado fuera de la humanidad por la maquinaria colonial de la *traite* da lugar a toda suerte de especulaciones acerca del origen y la facultad del lenguaje – y al mismo tiempo deviene espacio de resistencia a ese y otros tipos de asimilaciones." (2013: 12) El punto de convergencia entre ambas series constituye lo que los autores llaman "la diferencia criolla".

Diferencia que a su vez proviene de otra, más radical, entre visiones de la historia: por una parte la historia universal de Michelet donde la historia es entendida como la lucha del hombre por la libertad y se desarrolla al ritmo de las revoluciones burguesas, y por otra parte la noción de *pachakuti* que marca la revolución que significó para los pueblos originarios de América la llegada de los europeos. Momento fundacional para la modernidad europea; advenimiento catastrófico que interrumpe el decurso de la historia indígena americana.

Las vertientes hispanohablante y francófona comparten este desgarro y esta fusión inscritos desde su comienzo en el vocablo 'criollo':

> el criollo como síntesis nacional de la casta dominante, los blancos propietarios, descendientes de europeos asentados al otro lado del océano, representantes del impulso civilizador occidental, y el criollo como designación etno-discriminatoria del otro, marginado o desviante (no sólo en el señalamiento de la corrupción de su lenguaje, sino sobre todo también como estrategia de supervivencia), salvaje o primitivo en el cual puede observarse la infancia de la cultura desarrollada, revela a su vez líneas de fuerza análogas, movimientos paralelos u opuestos, que se ofrecen como constelaciones propicias para observar la cesura o el desgarro que definen lo criollo al interior mismo de la palabra. (18)

Ennis y Pfänder entienden que lo criollo designa un fenómeno relacional que a menudo entraña una autodefinición negativa: en la Latinoamérica postcolonial se opone a europeo, pero también pretende marcar distancia respecto a sus otros internos, los trabajadores subremunerados sobre quienes carga su peso la estructura de clases de las nuevas naciones. Se entiende entonces que en el sentido histórico, postcolonial hispanoamericano de hace dos siglos, el sujeto 'criollo' tiene algo de 'créole' por su insubordinación, y tiene algo de 'béké' en su reclamación de una afiliación europea. Glissant ofrece el concepto de *créolisation* (es el verbo que él usa: ofrecer), precisamente como una alternativa crítica necesaria frente al modelo de la identidad-raíz y su violencia "naturalizada" o "políticamente correcta".

Sin embargo, desde las independencias la palabra criollo abandona esa referencia a España y se convierte progresivamente en un signo de identidad de las nuevas sociedades mestizas, especialmente del mundo campesino, con una memoria oral de mayor alcance en el tiempo (ver III), reiterando eso sí una cierta tendencia hacia la esencialización. En el periodo de la *créolité* chilena –la poética criollista de las cuatro primeras décadas del siglo pasado– tiene cabida aún el recurso a una idea centrípeta de "chilenidad" que, como en la épica tradicional, está asociada con campañas militares. Pero, de un modo análogo a lo que ocurre con Chamoiseau cuya obra amplía la orientación autoconciente de la *créolité*, tampoco se podría reducir la obra de un novelista como Mariano Latorre y su intención épica al "ahondar en el rincón" como "única manera de ser entendido en el mundo" (cfr. "La chilenidad de Daniel Riquelme", en *Memorias y otras confidencias*, 1971: 472-490). Criollo/a es el hijo/a del país, quien se ha criado allí y a quien la lengua ha permitido

ubicarse en el mundo, sin que por ello cese el cuestionamiento sobre la legitimidad de la identidad. Así lo plantean Ennis y Pfänder:

> ¿Cuál es ese país de pertenencia? ¿El de sus hermanos de suelo o el de su disputada herencia? ¿El que lo comprende como *outre-mer* o el que más allá del mar se ofrece como origen imposible? La tierra nativa es también espejo (imposible) del origen distante: la "madre patria" o el África olvidada. No se trataba, sin embargo, de interrogar aquí un origen último, simo más precisamente su imposibilidad, y sobre todo las condiciones de posibilidad de su postulación. (217)

La diferencia criolla hispanoamericana construye Estado y consolida así la hegemonía cultural al trasladar a la república independiente la soberanía de un proyecto colonial que, desde la perspectiva indígena, sólo se modifica en cuanto al agravamiento de sus términos, en particular durante la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX. El relato de esta 'diferencia' oscila permanentemente entre la afirmación y la negación de filiaciones divergentes, entre "el vértigo de una (imposible) asimilación y la angustia de una territorialidad desplazada y un origen perdido." (217-218)

Rudolf Lenz establece un puente o una huella por la que ha de transitar el diálogo entre las distintas vertientes latinoamericanas de la cuestión criolla, pues el investigador germano-chileno se consagró al estudio tanto del castellano como del mapudungun, además de ser uno de los primeros en indagar científicamente en el papiamento de las islas ABC –en esta lengua criolla se mixturan elementos procedentes de lenguas arahuacas (de donde viene, a propósito del discurso antropofágico, la palabra *caníbal*), del castellano y el portugués, así como de lenguas africanas. Ennis y Pfänder, que trabajan precisamente en los cruces posibles a través de ese puente, se refieren a la lengua de la literatura francófona del Caribe en estos términos: escrita en "un francés como lo promueve Confiant, en un extremo de lo que ya llamaba a hacer Oswald de Andrade en el Brasil: un francés acriollado, canibalizado, que ha aprendido a pensar otros tiempos." (28)

La hipótesis relacional de *Lo criollo en cuestión* transita desde la lengua de los criollos hispanoamericanos, con la problemática de su definición y apropiación en el contexto de la formación de los estados nacionales, hacia las lenguas criollas del Caribe emergidas de otra oscuridad colonial y estudiadas por la lingüística como ejemplo del origen del lenguaje, y

con ello incluso, de lo humano, postulando la coexistencia, no la identidad, y el diálogo entre ambas categorías, desde unos procesos históricos que enfrentan encrucijadas análogas en cuanto a los actos de (auto)definición, apropiación y valoración que aquellos implican. Esta hipótesis posibilita la perspectiva de "una superficie común donde poner en juego la diferencia [criolla] y obtener una mirada renovada sobre la lengua en la historia." (20-21)

La investigación y reflexión en torno al problema de la historia y de la lengua abre a una pluralidad de dimensiones temporales, la de la historia, la de la memoria, la de la palabra; estudia sujetos, objetos, agentes y presta atención a las voces, a la transmisión y a las tensiones entre voz y escritura. Juan Antonio Ennis y Stefan Pfänder consideran que esto puede conllevar cierta confusión metodológica, una complejidad intrincada y opaca, y refieren dos citas, que vienen a ampliar el diálogo en torno a la obra de Glissant. Estas son sus traducciones:

> "Mis disculpas, pero este aparente rodeo [*this apparent detour*] es el argumento mismo" (Susan Buck-Morss, *Haiti and Hegel*, 2000)
>
> "El método es el rodeo" [o el desvío: *Methode ist Umweg*]
> (Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928)

Para Glissant no hay *retour* posible; el *détour* que él propone, en la lectura de estos autores, topa con un límite impuesto por la violencia (neo)colonial que, al haber forzado y confundido filiaciones, acaba negando tanto su posibilidad como su necesidad: "Vista bajo esta luz, la obsesión de la lingüística moderna por el origen criollo revela su matriz colonial: es aquello que no termina de asimilarse a su lógica, la de una modernidad que los subsume en la traducibilidad de un solo lenguaje, en la universal equivalencia de la mercancía." (22)

Marcos Moríñigo observa cómo ya en el *Diario* de Colón es patente "[e]l deseo de la propiedad lingüística y la consiguiente indecisión para dar nombres a las cosas que no pueden reconocer se complica en el ánimo de los descubridores con el prejuicio de hallarse cerca de las tierras visitadas y descritas por Marco Polo" (cit. en 30). Los autores de *Lo criollo en cuestión* recuerdan el consejo de Nebrija a Isabel la Católica: "si va a apropiarse de otras tierras, deberá tener una lengua que sus nuevos súbditos puedan aprender,

apropiadamente" (ibid.), de donde se desprende que una 'lengua propia' es aquella que ha atravesado un proceso de normalización. La criollización poética de una lengua, el francés en la narrativa de Chamoiseau por ejemplo, supone en cambio una producción activa de 'impropiedades lingüísticas' que elogian el desbloqueo de las inhibiciones entre oralidad y literatura.

La hegemonía criolla en el ámbito hispanoamericano se desarrolla a partir del problema de la legitimidad y del relato sobre el legado, la herencia, la propiedad recibida. "Propiedad y lengua definen el límite entre el ciudadano criollo y sus otros en el Chile de Bello, donde la constitución de 1833 exigía la competencia lectoescrituraria y la propiedad de bienes inmuebles o capitales como requisito para acceder al voto" (31). En la sociedad plantacionaria del Caribe en donde se generan las lenguas criollas de base lexical europea, propiedad y lengua también definirán al sujeto criollo: propiedad patrimonial ("nos Négres"), impropiedad lingüística ("langage corrompu"):

> Tenía un deseo extremo de interrogar a nuestros negros acerca de una cantidad de cosas que veía y acerca de las cuales buscaba ser instruido; pero debí privarme de ese placer, porque se trataba de negros nuevos que no hablaban más que un lenguaje corrompido, que yo no entendía casi en absoluto, al cual sin embagro pronto nos acostumbramos (Père Labat, *Nouveau Voyage aux Iles de l'Amérique* [1705]: cit. en 31)

La prohibición del acceso a la lectura y la escritura en la sociedad plantacionaria, así como la disgregación de los miembros de una misma comunidad africana con el objeto de prevenir revueltas, levantan una barrera entre el *créole* y el *béké*, que viene actuar como una especie de encomendero.

En Sudamérica, en tanto, el criollo, más si era mestizo, también padecía el estigma de los advenedizos, y así esta clase social dentro del sistema colonial casi no tenía acceso a los altos cargos civiles o eclesiásticos. La imaginación criolla introduce "una sombra de diferencia inquietante", piensan Ennis y Pfänder, quienes subrayan la persistencia de un dispositivo de reapropiación o captura de la lengua y de la ley. En definitiva, esto se halla en la etimología misma de la palabra autonomía, que apunta a la facultad de crear un sistema de legitimidad-legalidad propios. Resuena también en ella, en esta sombra de diferencia

inquietante, parte de la metáfora de la antropofagia y también de la idea de Glissant sobre la imposibilidad de dar o de recibir la libertad: “il faut l’arracher”.

7. *Creole society*

Veamos ahora el concepto de *creolization* en Kamau Brathwaite, expuesto por primera vez en su libro de 1971: *The development of creole society in Jamaica 1770-1820*, donde mediante una exhaustiva investigación histórica pone en perspectiva los elementos estructurales y las variables contextuales que entran en la formación de la sociedad jamaicana, al mismo tiempo que pone en valor el aspecto creativo de la cultura que emerge a través y a pesar de la institución deshumanizante que determina su primera fase colonial. Consideremos, a la vista de la fecha de publicación de este libro, que la independencia de la mayoría de las Antillas británicas se produce entre los años 1962, independencia de Jamaica, y 1981, independencia de Belice (ex Honduras británica).

Ampliando lo antes expuesto, podemos decir que la diferencia entre el concepto de lo criollo en el Caribe francófono y anglófono (*créole*, *creole*) y el concepto de tradición hispanoamericana radica en que, en el primer grupo, lo criollo nombra el desarrollo de un carácter o cultura distintiva a partir de la interculturación de población de África occidental y población europea, ingleses o franceses, mientras que en el segundo caso, en lo criollo podría leerse aún la huella de su aplicación a los descendientes de colonos españoles. Brathwaite escribe: "in so far as it was neither purely British nor West African, is called 'creole'" (2005 [1971]: XXIX), y añade que la cultura criolla forma parte de un complejo cultural americano más amplio.

La problemática de la estructura social interna pasa principalmente por la dicotomía creada por la esclavitud. Esto, en un contexto de terremotos, huracanes, sequías, hambrunas y grandes incendios que habrán de ser factores significativos en el desarrollo de la sociedad criolla jamaicana. Cuatro quintas partes de la isla corresponden a un macizo central elevado que obligaba, en el periodo estudiado por Brathwaite, a comunicar el sur y el norte de la isla a través de un rodeo marítimo. Las altas montañas, los sectores menos propicios al cultivo, eran habitadas por los cimarrones.

Glissant cree que la escasa densidad de cimarronaje en Martinica, en parte ocasionada por el menor tamaño de la isla, habría incidido en la postergación indefinida de la independencia. En las grandes Antillas, en cambio, el cimarronaje habría cumplido un papel

desestabilizador permanente y, en el caso de Haití, finalmente decisivo. El combate entre las potencias europeas por el control de las islas podía abrir una brecha al cimarronaje, como lo señala Brathwaite en la situación jamaicana: "These Maroons were Spanish slaves who had seized the opportunity of the English take-over of the island to revolt en 1655. They inhabited the central highlands, remaining generally separate from the English slaves but receiving steady accretions of runaways from them from time to time" (2005: 7).

Sobre lo *creole* el poeta de Barbados afirma, como ya dije, que la palabra provendría de la fusión de las palabras castellanas *criar* y *colono,* dando lugar al neologismo *criollo*: "un colono comprometido, el que se identifica con el lugar de asentamiento, el que es nativo de este asentamiento aunque no ancestralmente indígena" (XXX). La polisemia del término es descrita a través de diversos ejemplos americanos. En Perú la palabra habría sido usada para referirse a los descendientes de españoles nacidos en el Nuevo Mundo, los cuales, si bien alcanzaban las capas sociales más altas, se mantenían siempre distintivamente por debajo de sus parientes peninsulares. En Brasil el término se aplicó a los esclavos negros nacidos en el país. En Luisiana se aplicó a la población blanca francófona, mientras en New Orleans se aplicó a los mulatos. En Sierra Leona *creole* se refiere a los descendientes de los primeros "New World slaves, Maroons and 'Black Poor' from Britain" (XXX), reubicados a lo largo de la costa y especialmente en Freetown. La edición cubana de *El discurso antillano* incluye un glosario en el que se informa que "Derrotados por las negociaciones y no por las armas, los cimarrones de Jamaica fueron deportados primero a Halifax (Canadá), y luego a Freetown, en Sierra Leona (1800), donde unos negros libertos provenientes de Inglaterra se habían establecido desde 1787. En Sierra Leona se da una variedad de creol, el *krió.*" (2010: 466-467)

Entre los lingüistas contrarios a considerar, como sí hiciera Rudolf Lenz, que una lengua criolla puede ser una lengua plena de cultura, Brathwaite sostiene que "the word is used to mean a pidgin or 'reduced language' that has 'nativised itself'; that is, has become the native language of a speech-community" (XXX). En Jamaica, durante este periodo, la palabra fue usada en su sentido original castellano: nacido en, nativo de, comprometido con el área en que vive, y fue usada en relación tanto a blancos como a esclavos. Brathwaite afirma que es en este sentido en el que hay que entender el uso de la palabra en su libro *The development of*

creole society in Jamaica, con el mismo matiz de 'auténtico', de 'culturalmente autónomo' con que puede oírse hoy en día, por ejemplo, en Puerto Rico (XXXI).

En este contexto, lo *creole* presupone una situación en que la sociedad está envuelta en algún tipo de acuerdo colonial con el poder metropolitano europeo, por una parte, y en un acuerdo plantacionario por otra; la sociedad es multiracial pero se halla organizada en beneficio de una minoría de origen europeo. La sociedad *creole*, por tanto, es el resultado de una situación compleja en que la política colonial reacciona a las presiones metropolitanas externas, a la vez que ante ajustes internos que se tornan necesarios a causa de la yuxtaposición de amo y esclavo, élite y trabajadores, en una relación culturalmente heterogénea.

En el desarrollo de la sociedad criolla jamaicana Brathwaite evidencia el rol que le cupo a la red de colonos que se estableció entre Norteamérica y el Caribe: "[the] American property holding in the West Indies and viceversa. The Middletons, the Bulls, and the Colletons of South Carolina had plantations in Barbados and Jamaica. Thomas Benson of Jamaica held lands in St. Kitts and Philadelphia. (64) […] Naturally, there were also marriages between Yankees and Creoles, and many West Indian families sent their children to school in the northern colonies—especially those who could not afford to sent them to England or who already had relatives or close friends on the mainland" (65). Hacia 1760 las colonias norteamericanas se habían desarrollado como colonias esencialmente comerciales, con una economía y una agricultura autosuficientes. La industrialización estaba en camino. Los estados del sur cuya fuerza laboral era en parte libre y en parte esclava, comenzaron a hacer frente, conforme su dependencia de esclavos se incrementaba, a los 'problemas caribeños' de baja productividad, agotamiento del suelo, subdesarrollo tecnológico y falta de diversificación económica, aunque con relativamente menos severidad.

Hubo en el continente un considerable desarrollo material e institucional, y una cultura artística ubicada principalmente en las ciudades de estas colonias. Nada de esto hubo en las islas: "Jamaica, St. Kitts, Barbados, knew no *Mayflower*, had no Founding Fathers." (67) No hubo en Jamaica asentamientos de base religiosa comparable a los de Massachusetts Bay Colony o Pennsylvania.

Barbados y las Leewards fueron pobladas a iniciativa de propietarios individuales. Jamaica, recuerda Brathwaite, comenzó con militares y piratas. Todas estas condiciones habrían tenido por consecuencia que "dependants rather than equals were attracted into these colonies. They certainly never developed, like, say, Virginia, a self-conscious, articulate, cohesive social class of proprietor-administrators." (67) Lo que lleva el análisis de Brathwaite a converger con la historización del problema de la desposesión realizada por Glissant en *Le Discours antillais*, así como con la cuestión de la legitimidad discutida en el estudio de Ennis y Pffänder.

La criollización no puede ser disociada de la emancipación de aquellas sociedades constituidas a través del sistema colonial, no obstante los grados de frustración y de progreso relativo que caractericen el despliegue psicohistórico de esta intención. Esta intención corresponde simplemente al siguiente supuesto: "Jamaican society has in common with all other societies, one assumes, a natural built-in drive or gravitational tendency towards cultural autonomy." (309)

Dadas las divergencias culturales y políticas en el desarrollo de las colonias británicas la cuestión hacia los años 1770 era si la unidad del área podía ser mantenida. Una primera respuesta provino de las Trece Colonias norteamericanas durante el motín del té en Boston, 1773, pero Jamaica terminó perdiendo su única oportunidad de independencia política durante este periodo.

> [F]or Jamaica, this American answer raised other questions. What was Jamaica's place within this Atlantic system? Would and could the island follow the American lead? Could the island, like the Americans, carry the claim to internal legislative competence to its logical conclusion? Was the society potentially revolutionary or was it conservative? And what, if anything, would its burden of slavery and the resulting development of a creole society contribute to whatever the answer might be? (67)

Se entiende que Brathwaite proyecta hasta el presente la pertinencia de estas preguntas, que inquieren fundamentalmente sobre la posibilidad de transformar aquello que durante la emergencia de las sociedades criollas caribeñas se ha inscrito como negatividad, en

elementos históricos positivos: la consecuencia lógica pero realizada sólo en parte de la competencia legislativa interna, esto es, la independencia; el potencial revolucionario de la sociedad; la contribución que el trauma histórico de la esclavitud puede realizar a través de su sublimación y sublevación moral en la sociedad criolla resultante.

Brathwaite considera que la dicotomía externa de la relación colonial de Jamaica con "the Mother Country" es reflejo de una división más profunda, de actitud y de acción, al interior de la sociedad misma. Y se pregunta si Jamaica es colonial o criolla, o en otras palabras, cuánto afectó el estatuto colonial al proceso de criollización y a la mentalidad que surgió con él, y cómo se combinaron el colonialismo y la sociedad criolla en el fracaso, en esa época, de un proyecto autonómico local que sólo se perfilaría en la época en que fue escrito este estudio, más de siglo y medio después del periodo investigado.

La dicotomía puede ser también expresada así: "all Jamaican creoles were colonials, but it does not follow that all colonials in Jamaica were creolized" (101), lo que explica por qué el supuesto de que el proceso social de criollización, desde su comienzo y por ser precisamente un modo de vida esencialmente diferente del modelo metropolitano, daría lugar a la creación de actitudes que habrían de evolucionar hacia la alteración de la dependencia colonial, fue un supuesto cierto para el caso estadounidense pero no para el Caribe anglófono. Faltó criollización de las capas medias y altas, precisamente las beneficiadas con el mantenimiento de la dependencia.

Así, Brathwaite infiere que lo *creole* constituye históricamente un tipo de "fricción creativa" (101), que es expresión de la rigurosa separación y desigualdad entre clases sociales en una población que, durante el periodo estudiado por Brathwaite, presentaba una proporción de diez esclavos por un blanco (152).

> The inhabitants of this colony consist of four classes; whites, free people of colour having special privileges granted by private acts, free people of colour not possessing such privileges, and slaves… all these classes, when employed in the public service, have, as far as it has been practicable, been kept separate. (*Journals of the Assembly of Jamaica*, IX, 647 of 28 July 1797: cit. en 105)

La pregunta es entonces por el modo en que estas divisiones contribuyeron (y contribuyen) o trabajaron (y trabajan) en contra del proceso de criollización dentro de la sociedad. Como en el caso hispánico, los criollos eran ciudadanos que generalmente no tenían acceso al establishment o élite administrativa británica –"Between 1726 and 1767, four creoles acted as Governor of the colony, but after 1770 none did, except George Cuthbert briefly in 1832 and 1834" (106).

El general Walpole, que llevó a cabo una campaña contra los cimarrones entre 1795 y 1796, llega a plantear lo siguiente: "If I might give you an opinion, it should be that they [the Maroons] should be settle near Spanish-Town, or some other of the large towns in the low lands: The access to spirits will soon decrease their numbers, and destroy that hardy constitution which is nourished by an healthy mountainous situation" (*JAJ*, IX, 432 of 2 March 1796). Walpole respetaba a los cimarrones como luchadores pero los despreciaba en tanto negros. Esta relación de amor-odio será una de las claves de la situación (neo)colonial (107), observación esta última que constituye uno de los ejes temáticos de la investigación de Frantz Fanon sobre la psicología de la colonialidad, *Peau noire, masques blancs* (1952), análisis que desemboca, haciendo estallar la privatización familiarística de la psicología burguesa, en el reconocimiento de la consubstancialidad de la cura individual y la emancipación en el plano político, económico y cultural.

La segregación que opera en las sociedades coloniales identifica rigurosamente la raza y la clase, concentrando y en parte distribuyendo los derechos en función del color. Para Brathwaite, y a la luz de la historia jamaicana, es en esta misma segregación donde reside la causa del subdesarrollo y la continuidad de la dependencia:

> The American Revolution destroyed the cultural unity of British America, isolating Jamaica and throwing the island back upon its own resources. The response to this new situation was positive but limited because of the basic constitutional and military weakness of the territory, and because, as a specialist sugar producing colony, there was no real attempt, or apparent need, to diversify the internal economy and make the island self-sufficient. Even within the context of British mercantilism this might have been achieved, had it been possible to obtain a sufficient number of independent white settlers, or to utilize the large non-white population of the island towards this end. (151)

Sin embargo esto último era, por descontado, impensable en la época pues la población negra se hallaba esclavizada, considerada legalmente y por buena parte de la sociedad blanca como 'cosas', máquinas humanas; mientras que los mestizos, "the free coloured population", fueron excluidos de toda participación efectiva en la vida de la isla hasta 1830.

Tabiques mentales: *compartimentalizaciones* generadas por el poder estructurante de la violencia, no en todos los casos reconocidas concientemente como tales en la sociedad. Brathwaite plantea que los esclavos también se encontraban divididos, por conveniencia, en varios grupos funcionales: esclavos de campo (casi tres cuartas partes del total de esclavos, de modo que representaban la mayoría de la población jamaicana); mecánicos de las plantaciones de azúcar (usualmente negros o creoles "coloured", es decir, morenos); esclavos domésticos (tenidos por la mayoría de esclavos y por los amos como una posición más 'honorable' que la de los esclavos de campo); "esclavos contratados": oxímoron que alude a obreros calificados y profesionalizados entre los que se contaban carpinteros, costureras, maestros de mecánica, comerciantes de lácteos y aves domésticas, entre otros. Brathwaite considera que desde el punto de vista del desarrollo futuro de la sociedad esta última categoría de esclavo fue tal vez la que más contribuyó a la creolización, y sugiere que el conocimiento y la autonomía técnica les permitieron dejar de reconocerse como sirvientes y adquirir un grado relativo de independencia. También se incluye aquí a pescadores y navegantes de diversos tipos de embarcaciones. Otra categoría estaba formada a su vez por los fugados, rebeldes y esclavos libertos. Entre los grupos de esclavos operaba también una serie de distinciones basadas en el color (negro, marrón, amarillo, ceniza) o si el esclavo era africano o *creole*. (152)

Los tabiques de clase-raza se multiplican durante el coloniaje hasta conformar una arquitectura de compartimentalizaciones que resultan desde la perspectiva actual un verdadero delirio paranoico. Su omnipresencia, intensidad y complejidad en las sociedades americanas criollas en formación, sirven de referencia para dimensionar la profundidad y, por ello, la persistencia de ciertos complejos psicoculturales engendrados por el mestizaje y la confusión de la filiación en contextos de violencia.

Algunos ejemplos:

> The offspring of white-black unions in the Americas were placed on an elaborate ladder of skin colouring. […] for instance, we find the followings gradations: Sambo: child of mulatto and negro – Mulatto: child of white man and negress – Quadroon: child of mulatto woman and white man – Mustee: child of quadroon (or pure Amerindian) by white man – Mustiphini: child of mustee and white man – Quintroon: child of mustiphini and white man – Octoroon: child of quintroon and white man. The Spaniards, with even more sophistication, accounted for, and named, combinations such as *saltatras* (mulatto/quadroon) [Rae: "descendiente de mestizos con caracteres de una sola raza"], *tentenelayre* (quadroon/mustee) [la Rae, sin embargo, define "tentenelaire" como "hijo de cuarterón y mulata" o viceversa] and *givero* (sambo Indian/sambo mulatto) [palabra no registrada en diccionarios actuales, probablemente derivada de "jíbaro"]. Even mulattoes were further sub-divided into *pardo*, *prieto*, *obscuro*, etc. In all, some 128 gradations were apparently possible. (167)

Cuando Glissant sostiene que el mestizaje cultural, a diferencia del mestizaje biológico, engendra imprevisibles, lo que viene a decir es que la gama de posibilidades (inter)subjetivas es virtualmente infinita, una diversidad nunca del todo cuantificable que encuentra en las artes, y especialmente en el arte del lenguaje, la capacidad para percibir el detalle y establecer relaciones entre los detalles, haciéndole así justicia a los mucho más de 128 matices de la conciencia o entreveros de las lenguas.

El color era considerado "the stain", una mancha que sólo podía ser limpiada tras varias generaciones de entremezcla. Las distinciones más comunes eran sambo, mulato, "mustee" y "octoroon". Legalmente toda persona de color era mulato, y esta "corruption of blood" –correlativa a la impresión que podía tener un misionero de que los esclavos "no hablaban más que un lenguaje corrompido"– era atribuida no a los pecados de los padres sino a las desventuras de las madres, hasta la tercera o cuarta generación desde el exclusivo ancestro negro; de ahí que un "octoroon" era legalmente blanco y automáticamente libre en Jamaica y las West Indies británicas (168). Sin embargo, Brathwaite demuestra, sobre la base de los registros de matrimonio entre blancos y personas de color, que el sistema de apartheid no se aplicaba tan rígidamente.

Es la configuración del "enemigo interior" –"«the intestine enemy», as the Assembly named it" (192)– la que acaba minando el potencial emergente de la criollización e induciendo en

la clase propietaria un temor profundo ante las masas de esclavos que se habría traducido en una auto-esclavitud de carácter gerencial, sexual, doméstico. Pero el potencial emergente de la criollización "absorbe y reproduce –como escribe Mabel Moraña–, adopta y adapta, rechaza, co-opta, recicla y altera paradigmas epistemológicos, modelos discursivos, valores y principios de interpretación y representación a través de los cuales –y, con frecuencia, a pesar de los cuales– llegará a desarrollar [el sujeto criollo] una voz propia." (2009: 489, cit. en 2013: 49)

La interiorización del sistema de desposesión y enajenación supone una forma de estabilidad en la cual aquellos que Brathwaite llama "unprivileged and underprivileged" soportan el sistema, sus divisiones y restricciones: "'The whole slave system began as a coercive one, but developed into a system of consent" (Monica Schuler, "Slave Resistance and Rebellion in the Caribbean during the Eighteenth Century", cit. en 193).

L'antan de la población deportada es el África Occidental; en su mayoría provenían de la Costa del Oro y los deltas del Níger y el Cross. Eran agricultores iletrados con un trasfondo político y social basado en la tribu, el clan y la aldea. Fueron capturados y desarraigados de este contexto y vueltos a desorientar en los fuertes comerciales de la costa africana occidental, en los barcos del "middle passage" o "ruta del esclavo", y finalmente a través de su venta y distribución en Jamaica u otras regiones. La creolización comienza con un periodo de uno a tres años denominado "seasoning", en el que los esclavos son marcados, reciben un nuevo nombre y son puestos bajo la instrucción de esclavos criollizados. Durante este periodo el esclavo debía aprender los rudimentos de su nuevo lenguaje y ser iniciado en las rutinas del trabajo forzado. (298)

Sus hábitos, costumbres y estilos de vida pasan a constituir "the 'folk' culture of the slaves", la cultura de masas de los exafricanos en un nuevo entorno al que, piensa Brathwaite, acabarían por adaptarse exitosamente. Aquí, nuevamente, el poeta de Barbados prioriza el enfoque de la fricción creativa de la criollización y el continuum de la huella, aunque reconoce que:

> [t]he nature of the creolization of this culture has made the effective validation of it [folk culture] more difficult than might be supposed. This is because, in M. G. Smith's phrase,

> 'the Creole culture which West Indians share is the basis of their division'. White (european) and 'mulatto' (creole) values are still preferred to black folk values—even by black West Indians themselves. (212)

La disociación coercitiva opera paradójicamente como patrón de socialización, de modo que la creolización *comienza* como un duro proceso de sobrevivencia y aprendizaje.

> Within the slave section of Jamaican society […] there was also (as within the Establishment), a dichotomy—a tension of values, an inhibiting choice of possibilities. One impulse tended towards an identification with and reinterpretation of their own folk and remembered African culture (such were the obeah-men and some of the more 'extreme' Black Baptists); the other tended towards coming to terms with their situation within their masters' image of them (such was Quashie-Sambo, and, though they were not technically slaves, many of the free coloured). The creolization of the slaves, in other words, had a choice of forms, depending on the attitude, aptitude and opportunities of the particular slave or group of slaves, on the one hand; and on the degree of control and coercion (both physical and psychological) exerted by the master or, more effectively, by the white society as a whole, through its institutions. (244)

La revolución de independencia de los Estados Unidos vino a plantear una primera respuesta a esta tensión de valores, agudizando en las Indias Occidentales británicas y particularmente en Jamaica la necesidad de un cambio social que garantizara la viabilidad política y económica de la isla. Estas transformaciones en la administración y en la sociedad británicas Brathwaite las agrupa bajo la denominación de "Humanitarian Movement", el cual, en la medida que era externo a Jamaica y estaba dirigido a la conciencia de la élite blanca, podría haber afectado únicamente a la superestructura de la sociedad criolla. Sin embargo, tenía lugar en el Caribe en general una "Humanitarian Revolt" proveniente de la Revolución Francesa y de sus proposiciones, violentamente expresadas, de libertad, fraternidad e igualdad para todos los seres humanos.

La violencia social, paulatina y superficialmente reducida a través del proceso de revolución humanitaria de fines del siglo XVIII y primera mitad del XIX, constituye un elemento estructural de la "acción cultural" o "proceso social" que define a la criollización. Para Brathwaite el factor más importante en el desarrollo de la sociedad jamaicana no es la

importada influencia del "Mother Country", ni tampoco la actividad administrativa local de la élite blanca, sino: "a cultural action—material, psychological and spiritual—based upon the stimulus/response of individuals within the society to their environment and—as white/black, culturally discrete groups—to each other" (296). El alcance y la cualidad de esta respuesta e interacción estuvieron determinados por las circunstancias de la fundación y composición de la sociedad: un nuevo constructo, hecho de recién llegados al paisaje y culturalmente extraños unos a otros; un grupo dominante, y el otro legalmente subordinado a la condición de esclavo.

El potencial de la sociedad criolla para modelar a los recién llegados era singularmente fuerte, J. B. Moreton observa "how imperceptibly like wax softened by heat, they melt into their manners and customs" (citado en 296). El potencial transformativo, no obstante, sería visto bajo el prisma de la degradación moral. Así lo entiende Sheila Duncker: "Perhaps it was because the standards were laxer than in the society from which the newcomers came that they were so easy to acquire. Even a strong willed person faced with … loneliness, heat and probable fever would find it hard to resist the consolations of the island." (ibid.)

Esto recuerda lo que plantean Ennis y Pfänder sobre la *translatio imperii*, la transferencia de soberanía de una nación en decadencia a una emergente, la relocalización de la metrópoli imperial y la simultánea revalidación de la filiación cultural (latina). En contraposición a este modelo de la historia cultural, la colindancia en el espacio antes que la precedencia de un linaje sería, como afirma Edward Said, lo que se encuentra al comienzo de la literatura moderna mediante obras que hacen referencia a otras obras pero también a la realidad y a los lectores, "by adjacency, not sequentially or dynastically" ([1975] 1985: 10). Para Pfänder y Ennis los términos de una *translatio imperii* suponen estigmatizar otras culturas a través de la etiqueta de "barbarie" y a la vez asumir la cultura europea dominante como un proyecto acabado, de forma que "lo criollo […] es lo doble, la repetición imposible, desplazada, de un origen perdido, o la postulación de una futura asimilación al otro, siempre diferida o desviada. Tiene un habitar incómodo, que cifra su descolocamiento en las imposibilidades o al menos en las extremas dificultades (subjetivas u objetivas) de su incorporación" (2013: 47). También, a propósito de la edición filológica del Cid emprendida por Andrés Bello, publicada tras su muerte y considerada "la primera tentativa moderna verdaderamente solvente de edición del texto" (64), plantean que: "El desvío criollo en Bello se realiza así

con la reapropiación de una lengua y una tradición occidentales, que a través de la herencia hispánica conduce a Roma."(65)

La problemática del arraigo de los Estados-naciones americanos en un relato oficial que entronca con la herencia grecolatina y el colonialismo occidental, se presenta como tal hasta nuestros días no porque dicha herencia, en el ámbito de la lengua y la literatura, resulte ilegítima ni menos aún insólita, sino por el borramiento que efectúa de la memoria cultural indígena, de su perspectiva histórica sobre el "advenimiento inesperado, indescifrable y devastador" (17), el pachakuti gatillado por el arribo de los europeos. La criollización busca el reconocimiento de ambos, del Cid campeador que condenaba la usura, y del mundo indígena para el cual la semilla nunca ha sido aniquilada –un fragmento de sabiduría ancestral mapuche recogido por Ziley Mora dice: ruf afkelay taiñ mongen, re fün ñi trolüf kaley ñi ad (nunca terminamos de vivir, sólo cambia la cáscara de la semilla).

Brathwaite considera que una de las tragedias de la esclavitud y de las condiciones bajo las cuales la *creolization* tuvo lugar, es el que haya debido producirse un mimetismo, un estilo de vida de "mimic-men" –"knowledge of white society is one thing. Imitation of its mere externals is another"– cultivado ampliamente por la clase media jamaicana y de las Indias Occidentales tras la Emancipación. La siguiente imagen lo ejemplifica: "*The snow was falling in the canefields* became typical of the 'educated' West Indian imagination." (299-300)

Enfrentadas por la institución deshumanizante de la esclavitud, dos culturas tuvieron que adaptarse al nuevo entorno, y también una a la otra. Por lo tanto la imagen de una "sociedad de esclavos" resultaría igualmente falsa que la de una base naval o una gran fábrica azucarera. El fracaso de la sociedad jamaicana en ese periodo, piensa Brathwaite, es el efecto de las barreras que encontró a su paso el proceso de criollización, las cuales no son otras que la ideología racista y clasista del sistema plantacionario. Esta censura por parte de las élites sobre el potencial creativo de la relación les habría impedido reconocer un dato fundamental, que la verdadera autonomía sólo era posible a través de la autonomía de todos.

> The friction created by this confrontation was cruel, but it was also creative. The white plantations and social institutions described in this study reflect one aspect of this. The

> slaves' adaptation of their African culture to a new world reflects another. The failure of Jamaican society was that it did not recognize these elements of its own creativity. Blinded by the need to justify slavery, white Jamaican refused to recognize their black labourers as human beings, thus cutting themselves off from the one demographic alliance that might have contributed to the island's economic and (possibly) political independence. What the white Jamaican élite did not, could not, would not, dare accept, was that true autonomy for them could only mean true autonomy for all; that the more unrestricted the creolization, the greatest would have been the freedom. They preferred a bastard metropolitanism—handed down to the society in general after Emancipation—with its consequence of dependence on Europe, to a complete exposure to creolization and liberation of their slaves. (307)

El poeta barbadense cree que, ofuscados por la miseria de su situación muchos esclavos jamaicanos, especialmente la élite negra más expuesta a la influencia de sus amos, rechazó el uso conciente de su propia y rica tradición popular, su única posesión indiscutible, perdiendo con ello la posibilidad de volverse autoconcientes y cohesionados como grupo, lo que acaso les habría permitido seguir el camino de sus primos haitianos. La experiencia de ser 'invisibles' y la ansiedad por ser 'vistos' por sus amos, habría conducido a la élite negra y a la masa de mestizos libres o "free coloured" a concebir la 'visibilidad' a través de los lentes de los amos, una visión ella misma imitativa y en algún grado transculturada, incluso a su pesar. "An imitation of an imitation" (308). El resultado es que las formas coloniales "rushed back in to fill the void created by the failure of the creole élite, and the society became even more estranged from itself and from its several parts." (309)

En el caso jamaicano, Brathwaite distingue cuatro orientaciones interrelacionadas y en ocasiones yuxtapuestas: europea, euro-criolla, afro-criolla (folk o cultura popular) y "West Indian", esta última la clase media ilustrada, "most finished product of unfinished creolization" (311), a la que califica de desarraigada, desdeñosa de la cultura popular, euro-orientada con un barniz local: "Creo- or Afro-Saxons". El objeto principal de la crítica de Brathwaite se refiere a la idea de "sociedad plural" y específicamente a la invisibilización que esta opera sobre la violencia de clases. "The creole society of the period of slavery did not conceive of itself as 'plural', but as made up of two *separate* (superior and inferior) cultures." (311) La idea de criollización busca reconocer la división a fin de deconstruir tanto ese paradigma basado en la aprensión o el recelo ante una polaridad cultural, como el

binomio mental de resultas, el principio de 'esto o lo otro', 'una de dos', y en general la idea de una sociedad que comparte divisiones comunes antes que valores crecientemente comunes. El planteamiento de Brathwaite es que la "creolization is based on the notion of an historically affected socio-cultural continuum" (310)

Brathwaite cree que la sociedad jamaicana, al igual que cualquier otra, posee un impulso intrínseco hacia la autonomía cultural pero piensa que esta exige una norma y lo que considera "a residential correspondence between the 'great' and 'little' traditions within society" (309). De acuerdo con este distingo entre tradición 'grande' y 'pequeña', durante la esclavitud habría habido dos grandes tradiciones, una europea, otra africana, ninguna 'residencial', expresión que, a diferencia de 'local' o 'territorial' que nombran más bien un objeto de supuesta posesión, significa el acto relacional de vivir y estar establecido ancestralmente en un lugar. Al lado de estas grandes tradiciones, "creolization (despite its attendant imitations and conformities) provided the conditions for and possibility of local residence" (ibid.) Al alterar los valores de referencia exógenos a la sociedad, la criollización vuelve posible la *residencia en la tierra*. La cultura popular de los esclavos es la tradición afrocriolla 'pequeña' que sin haber llegado a producir una norma constituye la base para una reconstrucción creativa y para el desarrollo de una 'gran' tradición residencial. De cara a la dicotomía ubicua y el pesimismo de la negatividad, Brathwaite lee las huellas auténticamente yuxtapuestas de la criollización.

8. La creolización y la escucha

Glissant distingue tres tipos de "pobladores" durante la ocupación colonial, que corresponden a las figuras del conquistador, el colono, y el esclavo. El primero es el "migrante armado", que es el que desembarca del *Mayflower* o que remonta el río Saint-Laurent, es el migrante fundador. Luego está el "migrante familiar", doméstico: "celui qui vient avec sa cantine, son four, ses marmites, ses photos de famille et qui peuple une grande partie des Amériques du Nord ou du Sud". Y está por último el "migrante desnudo", aquel que ha sido transportado a la fuerza y que constituye la principal base pobladora, generadora de lo que para Glissant constituye una especie de circularidad fundamental en el Caribe: "Le terme « circularité » n'est pas négligeable car il s'agit bien d'une sorte de rayonnement, de spiralité, qui est déjà loin de la « projection en flèche » qui marque toute colonisation." (1996: 17) La imagen de la espiral describe el enfoque de Glissant y Brathwaite, quienes coinciden en la valorización de la interpenetrabilidad lingüística y el desvío, un desvío respecto a la pretensión lineal de 'pureza', pero también un regreso que impide la disolución y asegura en cambio la continuidad de una cultura compartida. En el siguiente pasaje Glissant aclara lo que entiende por desvío:

> Le Détour n'est pas un refus systématique de *voir*. Non, ce n'est pas un mode de la cécité volontaire ni une pratique délibérée de fuite devant les réalités. Nous dirions plutôt qu'il résulte, comme coutume, d'un enchevêtrement de négativités assumées comme telles. Il n'y a pas détour quand la nation a été possible, c'est-à-dire chaque fois que la responsabilité globale, même aliénée au profit d'une partie de la collectivité, a mis en acte les résolutions, provisoires mais autonomes, des conflits internes ou de classes. Il n'y a pas détour quand la communauté affronte un ennemi connu comme tel. Le détour est le recours ultime d'une population dont la domination par un Autre est occultée: il faut aller chercher *ailleurs* le principe de domination, qui n'est pas évident dans le pays même: parce que le mode de domination (l'assimilation) est le meilleur des camouflages, parce que la matérialité de la domination (qui n'est pas l'exploitation seulement, qui n'est pas la misère seulement, qui n'est pas le sous-développement seulement, mais bien l'éradication globale de l'entité économique) n'est pas directement visible. Le Détour est la parallaxe de cette recherche.
> ([1981] 1997: 48)

La paralaje que realiza el desvío es una vía para transformar en conocimiento "l'enroulé historique" de una experiencia cultural bloqueada por sus propias desigualdades estructurales, el desvío por lo tanto despliega el rollo histórico, el desvío va en dirección al encuentro y la autonomía que han sido negados. El imaginario del desvío, la circularidad y la espiral, está asociado a la necesidad de escuchar al otro. La obra literaria materializa parte de un proceso (aquí está implícita la intención poética) orientado a crear las condiciones, partiendo por la toma de conciencia de la heterogeneidad de un área cultural, que hagan posible esa escucha entre, retomando los términos, la huella de una memoria literaria que se remonta a los migrantes "armados y familiares", y la huella de una memoria oral que se remonta a los migrantes "desnudos".

La espiral es por otra parte el símbolo bajo el cual se reúnen las distintas vertientes del proyecto creativo y crítico del poeta haitiano Frankétienne: el espiralismo. En la presentación de *L'Oiseau Schizophone* el poeta haitiano, en una referencia implícita al *Inferno* de Dante y a la tradición órfica, habla de una espiral que desciende al abismo, un abismo con resonancias de máscara y carroña, y de la entrevisión de una belleza fugitiva cuyo nombre suena a "isla de las piñas" –una planta nativa de la cuenca del Caribe y el norte brasileño, y epifita como el baniano–:

> Une spirale enflammée de violences et d'horreurs. Une efflorescence de mythes et de symboles. Avec, d'un côté, la descente épouvantable dans l'infernal abîme de la Mascarogne. Et, de l'autre, l'entrevision des beautés fugitives de Zilozanana, l'île des quêtes inachevables, rythmée par les palpitations du coeur mystique. (1998: 11)

Esta visión de la poesía como una espiral que atraviesa el rollo histórico se inscribe *al lado* de otras en un mapa cultural de las Américas que Glissant sintetiza como sigue:

> Je commencerai par définir ce que je crois être, avec quelques autres, la caractéristique première des Amériques, c'est-à-dire la répartition que l'on peut en faire – avec des chercheurs comme Darcy Ribeiro au Brésil et Emmanuel Bonfil Batalla au Méxique ou Rex Nettleford à la Jamaïque – en trois sortes d'Amériques: l'Amérique des peuples témoins, de ceux qui on toujours été là et que l'on définit comme la Méso-Amérique, la *Meso-America*; l'Amérique de ceux qui sont arrivés en provenance d'Europe et qui ont préservé sur le nouveau continent les us et coutumes ainsi que les traditions de leur pays d'origine, que l'on

> pourrait appeler l'*Euro-America* et qui comprend bien entendu le Québec, le Canada, les États-Unis et une partie (culturelle) du Chili et de l'Argentine; l'Amérique que l'on pourrait appeler la *Neo-America* et qui est celle de la créolisation. Elle est constituée de la Caraïbe, du nord-est du Brésil, des Guyanes et de Curaçao, du sud des États-Unis, de la côte Caraïbe du Venezuela et de la Colombie, et d'une grande partie de l'Amérique centrale et du Méxique. (13)

Esta partición cultural de América en una Meso-, Euro- y Neo-América propone un esquema que a mi modo de ver no supone la existencia en América de reservorios herméticos de preservación de las tradiciones europeas, como no se trate de la continuidad transformada, abierta, de las lenguas de origen europeo habladas mayoritariamente por la población americana actual. Lo que en ellas se da es más bien una Neo-América extendida por casi todo el continente y los archipiélagos en la cual se entremezclan elementos indo-, afro- y euroamericanos. Al incluir a Chile dentro de la Euro-América, Glissant puntualiza que sólo se trata de una parte de la cultura chilena, puesto que la gran mayoría de la sociedad es mestiza, fundamentalmente de mapuche −Meso-América con una de las lenguas originarias más habladas del continente− y de español −Euro-América preservada, traducida, 'apropiada', transformada a todos los niveles, partiendo por el espacio decisivo de la lengua−, aunque en dicho territorio todavía son varios más los pueblos originarios y las afluencias migratorias coloniales y postcoloniales, además de un porcentaje, ciertamente menor en comparación con otras regiones, de africanos deportados. La importancia del pasaje citado reside a mi entender no tanto en la descripción casi cuantitativa de estos tres "tipos" de América, sino en la posibilidad de concebirlos desde el punto de vista de la fricción creativa y de las infinitas posibilidades de afirmación identitaria que propone Brathwaite, vale decir, como dimensiones entreveradas y constitutivas de toda sociedad americana, como lo demuestran, por ejemplo, el amplio léxico indígena presente en el castellano americano (el análisis de uno de estos casos puede verse en las investigaciones de Rodolfo Lenz sobre el dialecto ultramaule – *El español en Chile*, Univ. de Buenos Aires, 1940) o el bilingüismo lengua indígena-lengua vehicular (dominante): a través de este bilingüismo comunica su obra Lorenzo Aillapán. La América nueva, la de la criollización, son todas las Américas.

El migrante desnudo hace algo imprevisible a partir únicamente de sus poderes de memoria, es decir, de su pensamiento de las huellas. Así forjó por una parte lenguajes criollos y por otra formas de arte válidas para todos como por ejemplo el jazz, que reconstituye una huella de ritmos africanos fundamentales mediante instrumentos adoptados.

> La pensée de la trace me paraît être une dimension nouvelle de ce qu'il faut opposer dans la situation actuelle du monde à ce que j'appelle les pensées de système ou les systèmes de pensée. Les pensées de système ou les systèmes de pensée furent prodigieusement féconds et prodigieusement conquérants et prodigieusement mortels. La pensée de la trace est celle qui *s'appose* aujourd'hui le plus valablement à la fausse universalité des pensées de système.(17, marco la adyacencia, la gramática de poner al lado)

Los fenómenos de criollización o acriollamiento se traducen en perspectivas relevantes por la recomposición y la *descompartimentalización* del paisaje mental de las humanidades hoy en día. Porque las humanidades suponen, y este es un punto decisivo, que los elementos culturales puestos en presencia deben necesariamente ser *equivalentes en valor* (17) para que la creolización se efectúe realmente. Horizontalidad, "adyacencia", "zonas de vecindad".

Glissant entiende que si uno de los elementos culturales puesto en relación es inferiorizado respecto a otros, la criollización se realiza pero de un modo "bastardo" –el uso de esta palabra implicia ya el paso de la filiación a la extensión–, se realiza pero de un modo injusto, dejando un residuo amargo e incontrolable. Así, la herida lingüística que da inicio a *Un champ d'îles*: "cette blessure par où le mot suinte du tronc, forçant l'écorce? Mot de blancheur, nul paysage, nul ramier." (25); la desesperanza y la desesperación como un fondo histórico que, una vez más, encuentra sus signos no sólo en el lenguaje sino también en el paisaje, no por separado, ya que son facetas de una misma realidad histórica y psicológica; la palabra es savia y es sangre que rezuma por la herida de un tronco.

Este mismo tronco herido se erige en símbolo de la violencia que condiciona el desarrollo de la cultura créole –"Son mot es malhabile, les couleurs en sont taries. Sa parole est scellée d'épines, le vent n'est plus d'araucaria faste, qui bouge", "cette terre abusée, là, où le sang pousse comme un cri" ([1952] 1965: 25-26)]. Glissant asegura que casi en todo Neo-América se ha tenido que luchar por restablecer el equilibrio entre los elementos puestos en

presencia, tanto en el lenguaje como en la sociedad en su conjunto; a este respecto recuerda el indigenismo haitiano, la *Renaissance* de Harlem y la poética de la Negritud de Damas y de Césaire en cruce con la teoría de la Negritud de Senghor. Su énfasis está puesto naturalmente en la herencia africana y en el desarrollo de la sociedad *créole*, a relativa distancia de la criollización europeo-indígena.

"La créolisation en acte qui s'exerce dans le ventre de la plantation – l'univers le plus inique, le plus sinistre qu'il soit – se *fait* quand même, mais elle laisse l' « être » battre d'une seule aile." (17-18) La creolización, pese a la ruptura abisal, se *hace*, es el acto mismo del continuum sociocultural de que habla Brathwaite, marcado sin embargo por la separación entre una 'gran' tradición créole y una 'pequeña' tradición créole, que es la mayoritaria. Considérese que en *Poétique de la Relation* son tres los abismos: el del vientre del barco negrero, el del Pasaje del Medio y por último la iniquidad siniestra de la no-relación colonial. Esta no-relacion colonial instala una desposesión lingüística mediante la delimitación excluyente de aquello que se sanciona como el uso propio de la lengua; esta exclusión comienza en la restricción misma del acceso a la alfabetización y la educación.

Así como la llegada de los españoles a América coincide con la *Gramática* de Nebrija, en la cual se advierte que "la lengua ha sido siempre compañera del imperio", la fundación de la Academia Francesa en 1635 coinicide con la colonización de Martinica y Guadalupe. "Tanto la tradición de la gramática de Estado en Europa y América […], como la de las academias reales o nacionales de la lengua, ambas instancias de normalización, regulación y ordenamiento de la lengua legítima, encuentran su punto de partido en Europa casi simultáneamente con la apertura del proceso colonial." (2013: 30) Es lo que constatan Ennis y Pfänder: que son la propiedad y la lengua, y de modo especial la propiedad de la lengua, las que delimitan lo criollo.

La criollización, piensa Glissant, exige que los elementos heterogéneos puestos en relación se intervaloricen, o sea, que no haya degradación ni disminución del ser, ni desde el interior ni desde el exterior del contacto y de la mezcla. Es importante el distingo según el cual las sociedades que se denomina criollas lo son no en virtud de los efectos calculables de un mestizaje –como ocurre con las plantas y la cruza en otros animales– sino a través de un proceso generador de imprevisibles –imaginarios, valores, lenguaje:

> [L]a créolisation, c'est le métissage avec une valeur ajouté qui est l'imprévisibilité […] elle crée dans les Amériques des microclimats culturels et linguistiques absolument inattendus, des endroits où les répercussions des langues les unes sur les autres ou des cultures les unes sur les autres sont abruptes. (1996: 18-19)

La creación de lenguas o de formas inéditas de arte es expresión de la imprevisibilidad de los pensamientos de la huella: memorias orales cruzadas entre sí, y entrecruzadas también con las memorias de la escritura. La confusión de la filiación deviene caos creativo y paradigma de los nuevos modos de criollización engendrados por los movimientos migratorios de nuestro tiempo, que sigue siendo una "era del refugiado" como la llamó George Steiner hace casi medio siglo atrás, y en la que, donde sea que vayamos, como escribe Véronique Tadjo, habrá caravanas: "il faut que nous partions/ sur les pistes des voyageurs/ rassemble ce que tu cherches/ et tiens-toi prêt déjà/ partout où nous irons/ il y aura des caravanes" ([1984] 2006: 44).

Atávicas son aquellas culturas cuya *créolisation* se llevó a cabo hace mucho tiempo, mientras heterógeneas son aquellas que atraviesan hoy un vivo proceso de acriollamiento. Es el matiz que en *Poétique de la Relation* introduce, en diálogo con *Mille Plateaux*, entre dos concepciones encontradas de identidad: la raíz y el rizoma. La pregunta por la posibilidad de abrir un *medio*, un *entre* –es la imagen de un río: la literatura– donde "la dicotomía se hace encuentro", como dice Gonzalo Yáñez en su aproximación a la poética del "encuentro confidencial" en la obra de Elicura Chihuailaf (2010). Glissant se pregunta cómo ser uno mismo abriéndose al otro, sin cerrazón ni extravío: "Dans le panorama actuel du monde, une grande question est celle-ci: comment être soi sans se fermer à l'autre, et comment s'ouvrir à l'autre sans se perdre soi-même?" (1996: 23) En una entrevista reformula este desafío: "changer en échangeant, sans se perdre ni se dénaturer" (en edouardglissant.fr). Desafío de las culturas heterogéneas "dans le monde des Amériques" (23). La pregunta de Brathwaite sobre la sociedad jamaicana y en general las Antillas y su fricción entre cambio y estabilidad, su análisis del conflicto entre lo colonial (un establishment deslocalizado y una institucionalidad deshumanizante) y lo *creole* (la poética residencial de las clases trabajadoras), resuenan en la pregunta que se plantea Glissant: "Où est le point de tangence

entre ces cultures composites qui tendent à l'atavisme et ces cultures ataviques qui commencent à se créoliser ?" (23)

El pensamiento de la huella es un no-sistema: no es dominador ni sistemático ni impositivo. Es intuitivo, frágil. Nace del temblor. Con esas palabras, en una espiral de digresión y regreso, solía retratarlo Glissant. Esta huella es por una parte la de la oralidad, pero también la del paisaje y aquí reencontramos la idea de aclimatar el vínculo de una comunidad con el espacio-tiempo, o más claro: la necesidad de cada comunidad de construir una relación propia con su entorno, desde la revelación oscura del mito hasta la acumulación de un saber relativamente autónomo, con la consecuente suficiencia tecnológica y económica.

El paisaje no es concebido como un decorado más o menos conveniente sino que se transforma en un personaje del drama de la relación. Para Glissant el paisaje no ha de ser el envoltorio pasivo de un relato omnisciente. El paisaje sería la dimensión cambiante y a la vez perdurable de todo cambio y de todo intercambio. "Cet imaginaire d'une pensée de la trace nous est consubstantiel quand nous vivons une poétique de la Relation dans le monde actuel." (25)

La idea de la raíz única se asocia evidentemente a una concepción fija y más o menos inmodificable del sí mismo, de ahí que la concepción rizomática de la identidad cultural destituya el ser monolítico y lo reemplace por una perspectiva procesual del siendo: el cambio que deriva del intercambio, sin perdición de sí ni adulteración. Por estos enlaces simultáneos podemos entrever la totalidad negada del mundo, nunca del todo realizada pero que, como la criollización, "se *fait* quand même", igual se hace; pese a las divisiones y motivada por ellas, se realiza. La no-ciencia, el no-conocimiento es lo que estabiliza una identidad definida; pero es la conciencia la que reanima el proceso de la identidad-relación.

> Ce qu'il y a de fantastique dans la créolisation moderne c'est que, de manière foudroyante, elle entre dans les consciences. Quand je vois à la télévision un tremblement de terre quelque part dans un pays, de manière foudroyante non seulement j'ai conscience du tremblement de terre, mais je suis presque imprégné de la langue des gens qui ont subi ce tremblement de terre, de leur manière de vivre, de ce qui a été perdu, etc. Je pense

> immédiatement au tremblement de terre *qui surviendra* dans mon pays. Je suis imprégné de tout cela et c'est pourquoi je dis souvent que *l'écrivain contemporain, l'écrivain moderne, n'est pas monolingue, même s'il ne connaît qu'une langue, parce qu'il écrit en présence de toutes les langues du monde.* (27, subrayo)

Esta conciencia de la relatividad del ser encuentra un antecedente en el pensamiento presocrático, donde el ser no se idealiza como absoluto sino que se ve abrirse en la relación con el otro, la relación con el mundo, la relación con el cosmos, y para Glissant este pensamiento presocrático tiene tendencia a regresar hoy en día. Da el ejemplo, que califica de "mucho más laico", de los ecologistas que dicen: "« Si tu tues la rivière, si tu tues l'arbre, si tu tues le ciel, si tu tues la terre, tu tues l'homme ». Autrement dit ils établissent un réseau de relations entre l'être humain et son environnement." (30) Pero esta conciencia de la relatividad del ser: el siendo, también implica un nuevo modo de entender los lugares en que un pensamiento del mundo puede encontrarse con otro pensamiento del mundo, una imagen en positivo de lo que son los lugares comunes, no ideas preconcebidas sino posibles "encuentros condifenciales". Conciencia de la totalidad-mundo, "la utopía que tanto necesitamos" dice Glissant, precisamente por todas las formas de violencia y discriminación que niegan la coexistencia y la relación. La violencia puede así, contra su propios objetivos, despertar la conciencia de ser parte de la totalidad-mundo, generar una línea de fuerza orientada a diversificar los referentes y a establecer puentes entre ellos.

> À quoi assistons-nous précisément aujourd'hui? À la naissance difficile d'une autre sorte de communauté faite de la totalité réalisée de toutes les communautés du monde, réalisée dans le conflit, l'exclusion, le massacre, l'intolérance mais réalisée quand même, parce que nous ne rêvons plus la totalité-monde, nous sommes en phase avec la totalité-monde, nous sommes dedans. Ce qui était un rêve unitaire ou universalisant chez le poète traditionnel devient pour nous une plongée difficile dans un chaos-monde. (36-37)

La *oraliture créole* redistribuye ese sueño. Como escriben Pfänder y Ennis, ella "se presenta en su enfrentamiento a los valores del sistema colonial como resistencia subterránea y subversión de este "pensée de l'Un" (Chamoiseau y Confiant 1991: 57): la creolización no es un proceso de síntesis, sino una "mélange mouvant" cuyo punto de partida es un abismo (*gouffre*, el vientre del barco), y que opone su *Diversalidad* al riesgo empobrecedor de la Universalidad" (48).

Siendo la mayoría de las lenguas del mundo lenguas eminentemente orales, Glissant constata que hoy existen dos formas de oralidad: la de la estandarización y la banalización a través de los medias (en lenguas vehiculares); y la oralidad bullente de las culturas orales, en cualquier lengua. Estas oralidades bullentes y dinamizadoras no siguen necesariamente los caminos de la escritura sino también los del cine o la creación plástica, que a juicio de Glissant no son menos culturas orales y manifestaciones de la oralidad. Sobre la pintura haitiana, por ejemplo, donde a Frankétienne le corresponde también un lugar relevante, Glissant cree que es injusto el calificativo de "peinture naïve" y piensa por el contrario que "[c']est la peinture de la langue créole et qu'il y a rapport entre l'oralité créole haïtienne et la peinture paysanne haïtienne." (1996: 39)

Para la poética de la relación en el mundo la cuestión de lo escrito y lo oral es fuente de una vivificante angustia. Se trata, nuevamente, de una acción compartida por el poeta de Barbados y el de la Martinica, una acción poética fundamental que opone al pesimismo de la negatividad individualista y a lo que Glissant considera una desesperanza "metafísica" nacida del pensamiento de "ser" –definido como la radicalidad de una pureza excluyente pero etnocéntricamente generalizadora–, la angustia creadora que intenta relacionar, en un mosaico, la problemática de la expresión de una comunidad respecto a la totalidad del mundo, y la problemática de la expresión de la búsqueda que esa comunidad realiza, entre lo "Absoluto" y lo no-absoluto, entre la escritura y la oralidad. En esta vinculación que es a su vez una puesta en abismo de sus propios límites es donde reside actualmente, como dice Glissant, "lo exaltante y lo complejo de las literaturas del mundo". (ibid.)

El asunto no es ni la competencia en un cierto número de lenguas, ni si el multilingüismo es capitalizable y se reduce a la mera coexistencia de lenguas; el multilinguismo, piensa Glissant, es la presencia de las lenguas del mundo en la práctica de la propia. Derrida describió la situación como "el monolingüismo del otro", la permanente presencia de lo heterogéneo al interior de una lengua que se experimenta como homogénea. Esta copresencia es la que Glissant llama "el imaginario de las lenguas", otra forma de referirse a "la escritura en presencia de todas las lenguas del mundo". En el caso del Caribe francófono el poeta afirma que "l'homme antillais a besoin de la langue créole *et* de la langue française" (41).

Para el pensamiento de sistema, que Glissant también llama pensamiento continental o antiguo pensamiento ideológico de previsión del mundo, las lenguas no vehiculares corresponderían a lenguas del encierro, del repliegue sobre sí, de la folklorización y del particularimo inoperante. Glissant prefiere referirse a ellas en cambio como lenguas regionales y cree que en el panorama del mundo actual un(a) poeta, un(a) escritor(a) o intelectual no puede esquivar la tarea de reflexionar y proponer el entendimiento entre lenguas.

> Écouter l'autre, les autres, c'est élargir la dimension spirituelle de sa propre langue, c'est-à-dire la mettre en relation. Comprendre l'autre, les autres, c'est accepter que la vérité d'ailleurs s'appose à la vérité d'ici. Et s'accorder à l'autre, c'est accepter d'ajouter aux stratégies particulières dévelopées en faveur de chaque langue régionale ou nationale des stratégies d'ensemble qui seraient discutées en commun. (44)

La itinerarios de lenguajes en la lengua y entre lenguas pasan entonces por escuchar al otro, a los otros. Aquí está implícita la apertura de la lengua escrita a la lengua oral. Las situaciones bloqueadas vuelven urgente la necesidad de la intervalorización en la escucha, precisamente a consecuencia de los diferentes tipos de violencia e imposición de 'la voz única': "Il me semble qu'il peut y avoir des créolisations sans violence. Pourtant, je cherche des exemples et je n'en trouve pas! […] la créolisation comprend la violence et au sens total du mot comprendre, c'est-à-dire intègre la violence. Ce n'est pas parce qu'il y a eu violence dans le système des plantations qu'il n'y a pas eu créolisation, au contraire." (51)

El reequilibrio, en el plano psico-histórico y lingüístico-literario que aborda Glissant, pasaría por una brecha abierta entre ambas lenguas, el francés y el créole.

> Il arrive que des poètes créolophones à l'heure actuelle, par exemple en Guadeloupe, me disent: si tu n'avais pas, avec d'autres, bousculé, perturbé, démantelé la langue française dans tes ouvrages, peut-être que nous n'aurions pas osé écrire en créole parce que nous aurions toujours été frappés de stupeur à l'idée de « dérespecter », comme on dit chez nous, cette langue française. Autrement dit, ceci: que la « créolisation » de la langue française accompagne la libération de la langue créole. (52)

La creolización de la lengua francesa en Glissant constituye un proceso análogo al del lenguaje poético de Kamau Brathwaite, surgido desde el *nation language*, mezcla de inglés jamaicano con criollo y dread-talk, a considerable distancia de la cientificidad de su lenguaje ensayístico; un tal proceso de deconstrucción y reconstrucción es también observable en las versiones castellanas de los cantos de Aillapán, en los que se da una cierta hibridación castellano-mapudungún en el sentido de que un lenguaje mapuche informa y transforma la lengua chilena (oficial). Es una creolización del castellano la que ocurre en la autotraducción del Üñümche, la cual acompaña en este caso a la liberación de la lengua mapuche.

La paralaje que realiza el desvío, asistémico y heterológico, hace posible transformar en conocimiento lo que ha sido reprimido o silenciado en una experiencia cultural concreta, bloqueada por una dominación estructural. El desvío despliega el rollo histórico y se orienta hacia al encuentro y la autonomía que han sido negados. El escritor contemporáneo no es monolingüe aunque sólo conozca una lengua, afirma Glissant; la creolización de y en una lengua se da a través de la escucha y el diálogo crítico así con la huella de la memoria literaria como con la huella de las memorias orales, no como pasados, sino como copresencias que se necesitan unas a otras. La creolización propone enseñarnos unos a otros, educarnos recíprocamente en las infinitas posibilidades de afirmación identitaria que reconoce Brathwaite, para que "nuestras intuiciones se encuentren", dirá Glissant, "et qu'au Tout-monde nos vérités se relaient".

III. ENTRE LA VOZ Y LA LETRA

Édouard Glissant - Violeta Parra

> *Vivre la relation, c'est donc pour chacun crier le chant de sa terre, et chanter longuement l'aube où elle s'apparaît et, déjà, se fond.*
>
> (*L'intention poétique*, 203)

9. La descompartimentalización

> *… il y a un côté bilatéral – oral-écrit – qui est dépassé par ce que je pense d'une Poétique de la Relation. La poétique de la Relation n'est jamais bi-quelque chose, elle est toujours multiple-quelque chose. … Parce que l'oralité est, si je peux dire, tellement entrée dans l'écriture qu'elle n'a plus besoin de la pointer du doigt.*
>
> (en entrevista con Luigia Pattiano, 2010: 21)

Le Discours antillais: le passage de l'oral à l'écrit en Martinique: essai d'analyse éclatée d'un discours global (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1980), es el título de la tesis doctoral en "Esthétique et sciences de l'art" de Édouard Glissant, investigación en la que se entrelazan literatura, historia y ciencias sociales, y que será publicada un año más tarde por ediciones Seuil. Ya en su título se observan dos vectores fundamentales para su análisis: la acumulación –es un discurso que es un pasaje que es un análisis–, signo de la densidad y de la opacidad frente a la transparencia unívoca, acumulación que correspondería a la intuición poética implícita; y en segundo término, la idea de que la descolonización implica una suerte de estallido, la irrupción en la modernidad de pueblos cuyas lenguas maternas son por situación histórica lenguas de lo oral, evidencia que correspondería a la base explícita de sus hipótesis (1997: 333). Se trata de un discurso analítico que se construye en la interfaz de lo escrito y lo oral, desde la Martinica, pasando por las Antillas, para proyectarse finalmente en un discurso global. La dialéctica es la siguiente:

> Quand l'oral confronte enfin l'écrit, les misères accumulées secrètes soudain parlent; l'individu sort du cercle étroit. Il rejoint par-delà toute dérision vécue, un sens collectif, une poétique de l'univers, où chaque voix compte, où chaque vécu *explique*. (18)

Acumulación y confrontación abren mediante la palabra una salida, dice, más allá de toda burla o irrisión, una salida hacia el sentido colectivo de una poética universal en la que cada vivencia explique, vale decir, despliegue desde lo individual o microsocial aquel sentido.

Es el rol que juega la oralidad en la reinvención literaria que un individuo hace de la multiplicidad del sentido colectivo. Entre la preservación y la transformación, más o menos a las afueras del código escritural, la oralidad, en su vertiente más "informal", o sea, aquella que guarda el pacto de otras formas, presenta un ángulo irrisorio que no es sino la expresión de la incomodidad que ella es capaz de generar cuando altera o rompe los cánones de representación y de contención normativa. La palabra hablada despliega una extensión subversiva de la cultura, siendo a la vez depositaria de su continuidad. Así ha sido, como sabemos, desde los comienzos mismos de la historia literaria occidental. Francisco Rodríguez Adrados sostiene que las fábulas esópicas griegas y la evolución de su léxico constituyen versiones escritas derivadas de la literatura popular oral. Lo mismo ocurre, en varias culturas, con el teatro. En el caso de los griegos proviene del ditirambo y del himno y, en general, de la fiesta, de la fiesta popular, espacio-tiempo de la ritualización de los mitos, de la celebración mimética de personajes antiguos, de los bailes que el canto y la música propician (2013: 20). Violeta Parra lo decía sin ambages en sus *Décimas. Autobiografía en verso*:

> Semana sobre semana
> transcurre mi edad primera.
> Mejor ni hablar de la escuela;
> la odié con todas mis ganas,
> del libro hasta la campana,
> del lápiz al pizarrón,
> del banco hast'el profesor.
> Y empiezo amar la guitarra
> y adonde siento una farra
> allí aprendo una canción.

Testimonios similares se encuentran en la historia del flamenco o el jazz, que son a la música clásica lo que las llamadas literaturas orales son a la literatura a secas, o

entrecomillas culta. Poesía y música nacen de la fiesta, "la fiesta de que todo deriva: todos se unen en un ambiente común", escribe Rodríguez Adrados (36). Y una forma popular puede devenir forma culta, como es el caso de diversos desarrollos de la música latinoamericana, el flamenco y el jazz; y viceversa: el caso de esta décima, con su estructura abbaaccddc, creada hace cuatro siglos por el poeta español Vicente Espinel y adoptada en América como la estrofa por excelencia de payadores, trovadores y repentistas.

Rodríguez Adrados cree que la decadencia del imperio romano y de sus literaturas escritas griega y romana dio cabida al nacimiento de diversas literaturas orales medievales, posteriormente afluentes, para usar su expresión, del río de la literatura:

> el ciclo que lleva de la literatura oral a una literatura escrita cada vez más sofisticada, la que yo llamo gran literatura, circuló hacia Occidente desde el Oriente, en fechas y lenguas diferentes, y esto se repitió en la Edad Media. Parece que ésta es una constante universal. (25)

En base a esto se puede plantear la hipótesis de que el fin de la colonización, hace dos siglos en el continente americano y, a excepción de Haití, más de un siglo después en el Caribe, desencadenó un nuevo ciclo de oralización en las literaturas romances americanas, tanto por la incorporación progresiva de las poéticas populares, criollas en el sentido glissantiano, como por el simultáneo pasaje de lo oral a lo escrito experimentado por las lenguas indígenas americanas con que aquéllas conviven y de las que en parte son también herederas.

En cuanto a la idea de literatura mundial, Rodríguez Adrados sostiene que:

> Merece, así, la pena hacer una teoría total del nacimiento, crecimiento, culminación, decadencia y muerte de las lenguas y Literatura y, luego, del surgimiento de otro u otros ciclos. Seguir el paso de la literatura oral a la escrita y la caída de ésta, más el desarrollo, a partir de aquí, otras veces, de lenguas hasta entonces no literarias, de nuevos ciclos de gran Literatura que llegaron a constituir, en su conjunto, un nuevo ciclo dentro de la historia literaria. (25)

El pasaje de lo oral a lo escrito corresponde precisamente a lo que este autor llama, con una expresión en la que resuena la idea de "analyse éclatée", "la gran explosión del pensamiento individual, original, nuevo" (26), manifestada en los autores cuyas obras, surgidas de las literaturas populares, atraviesan los siglos. Este es el doble potencial de preservación y transformación que pone en juego la oralidad.

La intención poética, como señalé, corresponde a la tensión entre, por una parte, un mínimo de actualización en el plano de la cultura formal, y por otra, un abanico de potencialidades que aún no halla proyección comunicativa ni reconocimiento estético debido a que se encuentra por 'debajo' de −subordinado a− las expectativas de literariedad de un determinado campo. De ahí que las distintas literaturas particulares, o particularismos, no tengan cabida más que en una concepción de literatura mundial diversificada, descentralizada.

"Las historias de los pueblos son la plenitud de nuestra poética", escribe Glissant, y reafirma la semiosis omnipresente de las huellas, de las *memorias más que orales*, de las *escrituras más que sígnicas*. "(Car il n'est pas de peuple qu'on puisse désormais réputer hors du temps des hommes, et l'histoire du monde ô poètes se lit partout.)" (20) Así como para Yorgos Seferis "en cualquier parte está el poema" (1989: 207), los poetas escuchan y leen, han de leer y escuchar, la historia del mundo en cualquier parte.

Escritura y oralidad se dilatan y sobrepasan una a la otra generando una dialéctica entre presencia y ausencia, tanto al interior de ellas mismas como en su interrelación. Así la escritura: comunicabilidad y claridad dentro del marco de sus códigos y en total ausencia de los cuerpos enunciadores. Mientras, la oralidad se transforma sin cesar en la presencia plena de los hablantes, si bien se dobla a su vez en oscuridad e ilegibilidad cuando, transcrita, es llevada más allá de su localización cultural.

No obstante, Glissant sostiene que "l'universel abstrait nous défigure" y que si el lugar concreto desde el cual hablamos o los lugares sucesivos y recursivos de un arraigo se encuentran amenazados o incluso atenazados por la economía política, hay que forjar entonces una palabra voluntaria. Esta palabra voluntaria es el modo que adquiere en Glissant el compromiso con su pueblo. No es exactamente ni la recogida homérica de las

memorias dispersas ni tampoco un documento científico así llamado objetivo por estar hecho a base de transcripciones. A su juicio, esta palabra voluntaria que reúne las hebras de un mundo amenazado no puede soslayar ni las oscuridades ni las confusiones del lenguaje. Es lo que le lleva a plantearse preguntas que cuestionan la posibilidad misma de una síntesis:

> Mais le monde est-il clair? Et n'est-il pas, dans son inédite et contestée totalité, notre souffle? Aussi, devrai-je quitter l'édit, pour trouver ma parole? Y a-t-il manque et vide, de l'une à l'autre? La littérature fut-elle ce leurre, où nous fûmes bien pris? Nous, les élites de l'écriture, avons-nous perdu notre voix? (18-19)

Estas son las contradicciones liminares –me refiero al umbral escritura-oralidad– de una escritura conciente de su historia, una historia en la que se enrevesan la violencia colonial, la desigualdad política y económica, y el conocimiento científico de la diversidad cultural. Es un umbral que tiene una fuerza que puede llegar a ser paralizadora, ya sea porque no halla cabida la soldadura moral, por simple rigidez psicológica o por el statu quo de las compartimentalizaciones políticas, si obras como las de Édouard Glissant y Violeta Parra no vinieran a testimoniar precisamente lo contrario: el potencial dinamizador de la dificultad, del quehacer no autorizado, o incluso, de la coerción misma –como efecto de tiro por la culata de una represión política que multiplica la intensidad poética de la resistencia. Esa subversión de lo irrisorio en algo pleno en sí mismo, ya no definido en base a su carencia, aproximación o deformación respecto al poder, es un camino que la poesía toma de cierto, aunque no pueda anticipar con certeza si acaso lidia con sueños o señuelos, "leurres". Así lo observa Michel de Certeau:

> Du discours ethnologique, je voudrais dire ce qu'il articule en exilant l'oralité hors du champ occupé par le travail occidental et en muant ainsi la parole en objet exotique. Je n'échappe pourtant pas à la culture qui l'a produit. J'en réduplique seulement l'effet. Quel exvoto mon écrit adresse-t-il donc à la parole absente? De quel rêve ou de quel leurre est-il la métaphore? Il n'y a pas de réponse. (1975: 218)

Si la confrontación de lo oral y lo escrito representa la posibilidad de la individualidad de salir del círculo estrecho del individualismo y alcanzar un sentido colectivo, la burla –el anzuelo, el engaño– traza su frontera y codifica dicha confrontación o comparación no

relacional. Glissant se pregunta por la "irrisión vivida" pero también por una "irrisión militante", vale decir, por el intrincado juego de la irrisión recíproca. Por esta razón es que Glissant califica de insidioso el vínculo entre Francia y la Martinica, por la forma en que se enmarañan dominación y asimilación, la promoción paternalista de las bondades del trabajo y el matrimonio a su vez que la eternización, en parte soterrada, de la sujeción del pueblo martiniqueño a la administración central: "L'habitude que la décision soit prise ailleurs. La loi *arrive*. (Paris "fait" la loi.)" (74).

La interpretación psicológica de esta situación sigue las huellas de Fanón: la desposesión se camufla para erosionar la conciencia, a distancia ya de la deshumanización sufrida por los ancestros y, por esto mismo, ha cedido su lugar a la estrategia insidiosa de una mímesis unidireccional –la "ignorancia asimétrica" de que habla Dipesh Chakravarti.

> [L]e meilleur est le discours des lucides militants français qui, solidement enracinés dans la terre antillaise, psychiatres, psychologues ou éducateurs, vous prouvent, en attendant de publier leurs conclusions dans des revues hautement spécialisées, que vous êtes un défaitiste de la cause antillaise, ou que votre réflexion n'est que mode. La colonisation fraternelle est aussi déracinante que la paternelle. La mimèsis est partout. (95).

Édouard Glissant critica la estrategia de descarte del habla, tanto de su sabiduría popular como de su potencial disruptivo, delirante incluso. Tratar de establecer aleaciones entre ambas series, letra y voz, puede ser visto como una acción derrotista o de autosabotaje, en cualquier caso como una moda pasajera. Lo importante para la insidia capitalista neocolonial es dejar sentadas las bases para una mímesis acrítica que sólo superficialmente desaprueba la prohibición de mezclar, de alterar, de descentrar, pero que en realidad sigue sosteniendo la necesidad de barreras profundas capaces de impedir que los movimientos sociales y la movilidad social aliados a la rebeldía poética desaten una suerte de caos en la cultura.

Haré un breve desvío en torno al alcance de esta "dérision vécue" a fin de que podamos entender las reflexiones y críticas en torno a la idea de folclor que Glissant desarrolla a la luz de los pasajes entre escritura y oralidad. Se trata de tres elementos para el análisis de

este doble vínculo de la desposesión: la asimilación, la subordinación y "las puntuaciones de la irrisión".

Primero, la insidia de la generalización y la asimilación. El poeta martiniqueño considera que el pensamiento occidental ha guardado silencio frente a la Trata de esclavos en tanto signo de un modo de relación, estudiándolo en cambio como un fenómeno histórico ya sin efectos en el presente. Glissant observa la persistencia de un reconocimiento parcial y por tanto de un grado de negación de la historia que explicaría, entre los descendientes de la población así tratada, el impulso a criticar y desacralizar bajo la forma de burla o de aproximación indirecta –esta sería la respuesta de la "dérision militante"– aquello que, para el deportado como para el colono, constituían sus respectivas permanencias rituales y verdaderas, su antiguo orden de cosas. La modalidad de esta transformación cultural mediante la dominación inclina hacia una práctica aproximativa y una tendencia a la irrisión, al mismo tiempo que introduce en las relaciones y transmisiones (neo)coloniales "l'insidieuse promesse de se constituer en l'Autre, l'illusion d'une mimèsis réussie." (41)

Segundo. La insidia de un estatuto político subordinado –"dans la vie politique officielle, les « violents » cèdent aux insidieux, ce qui est nouveauté ici" (216). Los esclavos de 1848 rechazarán las promesas asociadas a la abolición, anunciada en la Martinica en marzo de aquel año. Esto conducirá a las revueltas de mayo que acabarán haciendo efectivo el decreto de abolición antes de la llegada del documento firmado en la métropolis. Pero la abolición y la promesa de la ciudadanía francesa se revelarían estrategias de largo plazo en la mantención del modelo de dependencia:

> Si *en 1848* la majorité des esclaves a sans doute ricané devant ces placards qu'ils entendaient déclamer par quelques commis, comment ne pas reconnaître que notre peuple en a subi l'insidieuse stratégie? Nous avons tous écouté […], et peu à peu cessé de ricaner. (76-77)

Y tercerco: la irrisión o el fantasma asesino. Tras documentar el asesinato de un estudiante martiniqueño cometido por un soldado francés en las manifestaciones de mayo de 1971 que siguieron a una larga huelga de obreros agrícolas en Guadalupe, Glissant se refiere a otro asesinato ocurrido en Martinica a manos de un soldado, en 1978, y realiza entonces una lectura de la irrisión que subyace al contexto capitalista de violencia neocolonial, la

misma irrisión de la que él entiende son objeto las lenguas criollas y, en general, las lenguas consideradas menores o minorizadas. La burla franquea el vacío, la ausencia que separa lo escrito y lo oral, y se vuelve recíproca.

> Combien de tueries dans tant de pays, combien de tortures, de massacres, de génocides. Ce qui frappe dans ce meurtre [el de 1971], c'est son caractère tranquille, dérisoire. Comme si la situation des petites Antilles « appelait » ce genre de ricanement paisible et moqueur de l'histoire. En 1978, un jeune soldat français a tué, comme à la parade, « on ne sait pourquoi », un jeune Martiniquais. Il a été condamné à neuf ans de réclusion criminelle. Dans le même temps, les massacres se perpétuent partout dans le monde. Nous sommes un écho caricatural. C'est pourquoi peut-être notre situation est typique d'un des modes de la Relation. (90)

Se trata de asesinatos que constituyen una ritualidad dentro de estos modos de Relación, una forma particular de colonización en la que por otra parte se combinan el abandono mental y la irresponsabilidad en el consumo. No duda en llamar a estas muertes "puntuaciones de la irrisión" por cuanto, metafóricamente, determinan las relaciones sintácticas al interior de un tipo de frase neoamericana, esto es, las relaciones po-éticas e históricas al interior del lenguaje *créole*. "Un tableau « objectif » de notre situation: plein de boutiques, de pharmacies, d'une vie urbaine avancée, il est traversé d'un fantôme meurtrier, que nous ne débusquons pas." (90-91)

Ahora bien, ¿por qué el país Martinica no se ha independizado? El análisis con que Glissant propone una respuesta a esta interrogante se resume de esta forma: las guerras de independencia en el "Nuevo Mundo" tuvieron lugar allí donde los colonos consiguieron escapar a la economía de trueque mediante el control de una moneda, de una armada y de un mercado. La guerra de independencia haitiana correspondería a otro tipo: concentración de población africana, tradición acumulada de cimarronaje, vivacidad de la creencia vudú, densidad demográfica, habrían sido los factores decisivos. Ninguno de estos dos órdenes llegó a gestarse en Guadalupe, Martinica y Guyana:

> L'économie de troc se nuancera d'abord en pseudo-production (pseudo, parce que non « autonome ») puis en production-prétexte, enfin se transformera en un système de change, tel qu'on le voit fonctionner aujourd'hui (change de crédits publics contre des bénéfices

> privés dans le champ du tertiaire). […] Le statut « économique » de la Martinique sera fixé à partir de ce processus: *troc* — *Prétexte* — *change*. (97-98)

La economía política; la pregunta que Pasolini subraya en una de sus "cartas luteranas", dirigida a Calvino. La pregunta por la economía política, cuya perspectiva permitiría dilucidar las transformaciones antropológicas producidas por la sociedad de consumo en la conciencia de las comunidades así llamadas dialectales y, en términos generales, periféricas respecto a los centros realmente autónomos de producción (2010 [1976]: 163-168). En definitiva, la pregunta que correlaciona las políticas de producción y mantenimiento de la dependencia con la producción misma de humanidad, formulada en Italia a comienzos de los años 70 del siglo XX, es decir, en la misma época en que Glissant escribía *Le Discours antillais*, fundamentalmente entre Fort-de-France y París.

Dice Pasolini:

> Ha cambiado el "modo de producción" (cantidades enormes, bienes superfluos, función hedonista). Pero la producción no sólo produce mercancías: produce al mismo tiempo relaciones sociales, humanidad. El "nuevo modo de producción" ha producido pues una nueva humanidad, o sea, una "nueva cultura"; ha modificado antropológicamente al hombre (en especial al italiano). Esta "nueva cultura" ha destruido cínicamente (genocidio) las culturas precedentes: de la cultura burguesa tradicional hasta las diversas culturas particularistas y pluralistas. (1997 : 166)

Glissant analiza la consecuencia principal de este nuevo modo de producción: la insolidaridad entre sectores económicos y la debilidad de las resistencias sectoriales generada por la relación doblevincular entre la metrópolis y el departamento ultramarino. Pone por caso la descoordinación entre los estibadores del puerto de Fort-de-France y los pequeños plantadores de bananas; cada vez que los estibadores se iban a huelga los plantadores se manifiestaban en contra de una huelga que amenazaba sus intereses, sin considerar que las condiciones laborales de ambos sectores dependían finalmente de una misma política. El fenómeno que describe Glissant se asemeja en líneas generales con el análisis que hace Brathwaite del orden colonial y la resultante falta de correspondencia residencial entre las diferentes tradiciones.

> Le système (sa police, ses autorités) apparaît comme un arbitre valable entre des zones sectorisées, non solidaires, de l'activité économique du pays. (Il y a ici lieu de méditer le sens du mot solidaire: aucun dépassement n'est possible tant que la globalisation des problèmes n'est pas proposée.) (100).

Esta globalización de los problemas pone en evidencia los mecanismos con que se actualiza la neocolonialdad y el rol que puede jugar una literatura del imaginario de las lenguas en este proceso de toma de conciencia, de desalienación, de historización de los problemas. También sugiere que la solidaridad por la que una nación se reafirma y cohesiona está en directa relación con el grado y la modalidad de su autonomía política y su soberanía democrática, así como con la lectura que hace de su inserción en la región y en el mundo. En Glissant se acumula, se adensa y se articula la epopeya de un país por venir.

Las vacilaciones, como las llama, de los capitalistas franceses, desde la economía de rapiña, basada en el trueque y la monoproducción de las plantaciones, pasando por la economía de fachada o pretexto en que la producción declinante es mantenida artificialmente, hasta llegar al principio de cambio en una economía aniquilada, dependiente de medidas puntuales de apoyo y en la que se establece una asimilación no productiva. Estas vacilaciones dependen de una evolución económica y de una correlación de fuerzas "*en France même*". La frase en cursiva expresa una evidencia irónica, el hecho de que los martiniqueños, pese a su nacionalidad francesa, no se encuentran "en Francia misma", y en esto reside lo que el poeta entiende por principio de sobredeterminación, cuyo determinante permanece invariablemente invisible, oculto en otra parte.

Desde luego, la autonomía arrebatada de un sistema de producción no está exenta de opresiones de clase al interior de tal sistema, la erradicación económica impide entrar realmente en relación, relativizarse y renunciar a lo "Uno". A través del *détour* de un comentario, una lista de breves observaciones sobre la situación de la Micronesia bajo administración estadounidense, Glissant reencuentra las razones del desvío pero también la imposibilidad de retorno al país natal en sociedades que atraviesan una situación de deportación inmóvil:

> La population a été habitué à vivre au-dessus de ses moyens et ne veut pas revenir en arrière. Le coût à payer est évidemment la dépendance. […] Il peut en effet y avoir néo-colonialisme avec: une démocratie non négligeable, une masse importante d'argent déversée dans le pays, et une promotion réelle des autochtones. — La dépendance est le produit d'un système et non d'individus isolés. — La valeur de la Micronésie pour les États-Unis n'est pas économique mais stratégique. — Le potentiel de l'océan qui entoure ces îles peut être grand en termes de ressources maritimes et minières. (110)

Una vez que hemos considerado la situación psicológica y lingüística asociada a las condiciones económico-políticas, esto es: el doble vínculo de la mímesis, la naturalización de la violencia y el conflicto entre la legitimación y la deslegitimación recíproca entre ambos sistemas de sentido (escritura y oralidad), podemos apreciar mejor el modo en que Glissant analiza y valora la problemática del folclor. Para empezar, él distingue dos vocaciones en el folclor martiniqueño:

a) Alimentado por los medios oficiales de propaganda (radio, televisión, diarios; recuérdese que el *Discours* es anterior a la Web, cuya invención coincide con la publicación de *Poétique de la Relation*), el folclor es una herramienta para el hallazgo de la autenticidad y el dinamismo de las tradiciones, el carnaval por ejemplo. Glissant considera que estos "hallazgos" pueden ser usados como una especie de prueba de la viabilidad del actual sistema de dependencia ultramarina.

b) La vocación folclórica contestataria, la canción de protesta, recorre lo caminos del folclor para denunciar las injusticias y la lógica desarraigante del sistema mismo.

Sin embargo, para Glissant la creación folclórica, "qui contrairement à d'autres formes d'expression doit nécessairement résulter d'une activité collective" (293), no es ya la resultante de una práctica social: acompañamiento de partos y decesos, loa de unos dioses comunes, rito de creencias populares, cadencia del trabajo, ritmo de la existencia. Ha dejado de ser "funcional" y se encuentra "en suspensión", lo que la volvería más manipulable. En la protesta, en la impugnación, el folclor hallaría una "función" inédita, aunque sin escapar nunca del todo a una suerte de viscosidad de lo ambiguo cuyo axioma Glissant define así: "Il n'y a rien (en contestation ni en opposition) qui ne puisse ici être récuperé par le système" (293)

En el marco de una sociología cultural de la situación martiniqueña (*Pour une sociologie culturelle*, 284-309), Glissant observa una serie de procesos que amenazan con vaciar la lengua criolla de su razón de ser, que residiría en la fricción de su adaptabilidad creativa, su potencial de resistencia crítica y descolonización poética, su "inmersión" pero también la continuidad de su huella y su capacidad para volver a emerger a través de un proceso de mutación de la lengua oficial. Pascale Casanova describe este proceso de emergencia de una lengua popular y de consecuente transmutación literaria:

> Merced a la articulación de las dos grandes representaciones del «pueblo» –como nación y como clase social–, nacerán la categoría y el concepto de «lengua popular», o sea, un medio de expresión intrínsecamente ligado a la nación y al pueblo que ella define y cuya existencia justifica. Se trata, pues, de recrear una especie de bilingüismo paradójico que permita diferir lingüística y literariamente dentro de una misma lengua. Se crea sí una «nueva» lengua, mediante la literalización de prácticas orales. Hallamos aquí, en forma lingüística, los mecanismos de transmutación literaria de los relatos populares tradicionales. ([1999] 2001: 365, traducción de Jaime Zulaika)

Pero Glissant, en definitiva, se mantiene suspicaz frente al folclor, cree que la real defensa de la lengua criolla no pasa por una práctica folclórica sino por "l'elucidation globale des causes de l'agression portée contre elle" (299). A esto agrega, entre otros factores, la desaparición de los oficios tradicionales, desde curtidores y carpinteros hasta boticarios y zapateros, así como de los oficios de base, entre ellos la pesca; y por otra parte la homogenización de la empresa mediante la importación de todos los productos naturales y fabricados.

La dicotomía neocolonial sumada al vaciado o neutralización de la lengua criolla, explicaría el problema de los delirios de sustitución y autoagresión. La dualidad está contenida ya en la expresión "departamentos franceses de América", que es para Glissant una contradicción sociológica e histórica, "comment peut-on être français — en Amérique?" (309).

Si bien la producción de cuentos, canciones, dichos, proverbios, no desaparece de golpe junto a la descomposición del sistema de plantaciones, su análisis advierte en contra de su

consumo autocomplaciente y satisfecho, vale decir, advierte sobre el riesgo de folclorización..

En la época plantacionaria se elabora una cultura popular vivaz cuya consolidación en el caso jamaicano, como hemos visto en el capítulo anterior, Brathwaite sitúa en torno al entresiglos XVIII-XIX cuando se produce la divergencia entre el destino estadounidense, haitiano e hispanoamericano, y el de las demás colonias británicas y francesas. Esta cultura popular pasa por la expresión créole y culmina en el canto y la danza. Esta cultura (lengua) popular se encuentra en permanente fricción con la cultura (lengua) oficial y se ve particularmente afectada por la neutralización de la productividad en los más diversos ámbitos de la sociedad martiniqueña:

> Production naturelle d'une communauté, elle [la cultura popular] a souffert de ce que cette communauté a cessé d'être productrice. C'est une culture orale et à ce titre fragilisée par la constante pression « civilisatrice » du colonisateur. Elle ne s'est pas pensée en métaculture généralisante, mais sa trace n'en est que plus vive en nous: taraudante. (310)

Glissant se opone a reducir el folclor a lo que es "simple y directo" y al mismo tiempo sospecha del elogio que pueda hacerse de él, pues tal elogio no sería expresión sino de una complacencia ante creaciones que han dejado de ser funcionales y que actualmente parecen inocuas. Lo "simple", piensa Glissant, se transforma en obvio y así permite discurrir sobre la "identidad antillana" o cualquier otra esencialización psicocultural, desconociendo su heterogeneidad, su complejidad, su mudanza.

La tesis de Glissant en ese momento, 1980, apuntaba a una escisión, o como dice Brathwaite, una compartimentalización entre oralidad y escritura. "L'oralité de la littérature traditionnelle est refoulée par la vague de l'écriture, *qui n'en prend pas le relais*. […] Littérature en suspension, tout comme la couche sociale qui lui donne expression." (312-313) Crítica del provincianismo que adopta las modas metropolitanas; crítica de una escritura permitida pero no necesaria, no problematizadora. Levantar la barrera que impone una discontinuidad entre lo oral y lo escrito constituye uno de los principales objetivos de la descolonización poética; su descripción como reunión de textos orales y elaboración creativa a partir de ellos coincide en lo fundamental con la tarea de investigación y creación

en Violeta Parra, quien recorre las provincias rurales del centro-sur chileno llevando la grabadora del etnomusicólogo a fin de registrar, reivindicar y socializar un material que más tarde será parcialmente editado en *Cantos folklóricos chilenos* (1959). "Dans toute apparition d'un corpus littéraire national", escribe el poeta martiniqueño, "il y a intervention d'un ou de plusieurs scripteurs qui rassemblent les textes oraux et travaillent à partir de ce matériel" (313).

El corte que opera entre la cultura popular y la literatura de los letrados es lo que lleva a Glissant a proponer una "contra-poética" (316), que también llama "Anti (ou contre) poétique" (470). Consideremos que para el poeta martiniqueño la resistencia popular al proceso colonial se llevó a cabo en tres direcciones: la organización de una economía de subsistencia; el cimarronaje; y la elaboración de una cultura popular de expresión *créole*. Economía, política y poética. En el contexto plantacionario Glissant encuentra los gérmenes de su contra-poética: cimarronaje intelectual, pensamiento de las huellas, literatura "arrancada", por contraposición a "permitida".

El pasaje de lo oral a lo escrito tiene consecuencias físicas y metafísicas ya que es un pasaje desde lo "Mismo" hacia lo "Diverso". No es que lo oral o lo escrito representen en sí la mismidad o la diversidad del lenguaje, es el pasaje entre ambos el que abre, en palabras de Segalen, "au rémous plein d'ivresses du grand fleuve Diversité" ("Conseils au bon voyageur", en *Stèles*, 1912). Ambos movimientos están implicados en la descolonización política:

> Le Même requiert l'Être, le Divers établit la Relation. Comme le Même a commencé par la rapine expansionniste en Occident, le Divers s'est fait jour à travers la violence politique et armée des peuples. Comme le Même s'élève *dans* l'extase des individus, le Divers se répand *par* l'élan des communautés. Comme l'Autre est la tentation du Même, le Tout est l'exigence du Divers. (327)

La descolonización política constituye en Glissant un proceso más complejo que la simple oposición crítica a la política exterior de una metrópolis más o menos nostálgica de su pasado imperial; más complejo puesto que su objetivo es finalmente levantar la dicotomía referencial, construir relación y ampliar el horizonte. La de la diversidad es una exigencia, la de que "cada voz cuenta, cada vivencia explica". Glissant redistribuye las trazas de

binarismo que pudieran quedar en el discurso de la otredad, pero básicamente coincide con la esencial heterogeneidad del ser postulada por Antonio Machado (1999: 85). Piedra angular de la obra apócrifa del heterónimo Abel Martín, maestro a su vez del otro heterónimo de Machado, Juan de Mairena, esta obra filosófica se yergue contra la fe racionalista según la cual todo desemboca en lo uno y lo mismo; la realidad, de acuerdo con esto, habría de ser interpretada bajo el prisma de la identidad, lo que Glissant identifica con el pensamiento único de la filiación. Por el contrario, "Abel Martín –escribe Machado–, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía *en lo otro*, en «La esencial Heterogeneidad del ser», como si dijéramos en la incurable *otredad* que padece lo *uno*." (1999 [1936]: 85) En otras palabras, el poeta español y el martiniqueño coinciden en reconocer que si hay alguna esencia, esta es necesariamente una esencia impura, resultado de la mezcla, fruto de la relación en el mundo, no exenta de violencia ni de contradicción, aunque caracterizada principalmente por su potencial creativo y su apertura a los flujos minoritarios del siendo.

Para Glissant la obra literaria cumple dos funciones. Una de desacralización, de desmistificación, que desmonta los engranajes de un sistema dado; es el pensamiento politizado. Y otra de sacralización que reúne a la comunidad en torno a sus creencias e imaginario. Si pensamos en las vocaciones del folclor citadas más arriba, corresponderían a la protesta y la búsqueda de autenticidad, respectivamente. *Le Discours antillais* plantea que la literatura martiniqueña contemporánea realiza un trabajo de desalienación de los pasajes entre oralidad y escritura, trabajo del que el *Discours* constituye uno de sus ejemplos mayores. Por otra parte, hoy, con la mitad del mundo accediendo a internet, se observa una oralización de los textos digitales, especialmente la correspondencia. Hay aquí una distinción, que no llega a hacerse sistemática, entre la escritura, en riesgo de devenir un arte esotérico y alquímico, y lo escrito en tanto archivo, en riesgo de reducirse a una banalización informativa; Glissant considera que la única forma de restaurar una función para la escritura, de reavivar su necesidad cultural en las sociedades futuras, pasa por mantenerla libre de tentaciones trascendentales e "irrigarla en las fuentes de lo oral" (331), pero superando tanto la complacencia de la folclorización como la mera condición de archivo.

Veamos un ejemplo y su controversia. Glissant señala uno de los límites de la literatura cuestionados por la intervención de los Rastafaris en el Caribe –"[crasse et drogue, fierté dans le refus du travail, radicalité des rejets sauvages]" (346-347)–, una intervención en la cual observa *un paso al acto* que consagra la obra de la Negritud –"Le reggae dans «l'audio-visuel» relaie ici la «poésie»" (347)–, pese a que los letrados pudieran sentirse molestos e incluso hostiles frente a "ces extrêmes, parallèles de leur théorie" (347). Esta suerte de "invasion des barbares" se mostrará necesaria para el reequilibrio de los valores y para la afirmación en lo real de una equivalente dignidad de todos los componentes de la cultura.

> Des poètes anglophones comme Braithwaite [Barbados] ou Walcott [Sainte-Lucie] tentent peut-être de conjurer [la *drum-poetry*] cette oposition. Là où j'ai l'impression que Brathwaite reprend trente ans plus tard le discours d'Aimé Césaire, en réalité il lui confère une assise nouvelle: la concrétisation et la variété du vécu. Brathwaite rejoint non pas tant la poétique de Césaire que les rythmes cassés de Nicolás Guillén ou de Léon Gontran Damas. L'écrit s'oralise. La "littérature" récupère de la sorte un "réel" qui semblait la contraindre et la limiter. Le discours antillais s'articule tout autant sur l'éclat du cri originel que par la patience du paysage reconnu que par l'imposition des rythmes vécus. (347, los corchetes forman parte del texto)

Acumulación; lo que observé al comienzo a propósito del título de su tesis doctoral: un discurso que es un pasaje que es un análisis. Y un estallido. "Grand cri poétique de la Négritude" llama Chamoiseau al *Cahier d'un rétour au pays natal* de Césaire (1990: 15). En este contexto la idea de pasaje siempre nos remitirá en alguna medida a la deportación, el pasaje del medio, la Trata, "el grito original". Pero Glissant es reticente a la transparencia simplificadora: no solo el estallido anima el discurso, también la estrechez del vínculo con el paisaje insular, definido este vínculo a partir de un elemento clave en todo aprendizaje: la paciencia. La articulación entre el "estallido del grito original" y la "paciencia del paisaje reconocido" constituye una manifestación de los ritmos con que la viviencia martiniqueña ha sabido deconstruir las imposiciones de la historia.

Lo que Glissant denomina el "positivismo ansioso" de algunos intelectuales de los países neocoloniales (353) se caracteriza por hacer de la objetividad de la ciencia una verdadera religión que les garantice alcanzar lo universal, aun cuando estos intelectuales no consigan suscitar lo universal a partir de una creación de particulares. Lo que aquí está dicho en

negativo respecto al positivismo, también señala en dirección al trabajo de oralización de la escritura mediante la recogida de tradiciones populares, criollas, con independencia de su tipo o grado de mestizaje; la tarea que se propone Glissant sería esa: suscitar lo universal a partir de una creación continua de particulares (cfr. "Sur la méthode", 351-356). Esto último, en el pasaje recién citado, se formula como la concretización y la variedad de la vivencia. La recuperación de lo real que tiene lugar en el pasaje biunívoco entre escritura y oralidad presenta esas dos cualidades, es importante considerarlas ambas, sin exclusión: lo concreto de la experiencia individual, y la variedad que le es propia, por la lengua, y dados el desplazamiento implícito o manifiesto de los vínculos múltiples de esa experiencia concreta.

10. Problemática de la transmisión y la reinvención

La promoción de lo universal a partir de una creación continua de particulares se vincula con la idea de *Weltliteratur* como coexistencia activa de literaturas contemporáneas, toma de conciencia y establecimiento de relaciones entre tradiciones simultáneas. Sin embargo, la situación de la interfaz entre coexistentes tradiciones orales y escritas ha conducido, como señala Jacques Goody, a una vigorosa discusión sobre la naturaleza de la primera poesía, a cuyo conocimiento accedemos mediante la escritura, y sobre su relación con formas orales aún más tempranas (1987: 78).

A diferencia tanto de las llamadas sociedades heroicas arcaicas como de los estudios de Milman Parry y Albert Lord de las epopeyas orales serbias, Goody cree que "to find a truly oral culture, to be sure that the form and content of poetry and prose are uninfluenced by writing, one has to look elsewhere" (78). África fue ese otro lugar. Allí pudo testimoniar la práctica viva de largas recitaciones en contextos centrales de la vida cultural; describe algunos casos en los pueblos Bambara y Fulani. Goody hace notar que factores históricos y procesos tecnológicos son de crucial importancia en el análisis del discurso oral: antes de la grabadora sólo contamos con material escrito y resulta muy difícil establecer en qué medida la transcripción de las voces, de las composiciones orales, las ha transformado en textos literarios.

La reflexión que hace el antropólogo norteamericano sobre la dificultad que entraña distinguir entre ambas tradiciones se puede resumir así. En primer lugar, está la distinción entre composición oral, su performance (ejecución) y su transmisión. Y en segundo, que las formas literarias pueden ser compuestas oralmente –"the use of the silent voice, the inner ear" (80)–, lo cual es tan cierto como que las obras orales tempranas son conocidas gracias a que un miembro letrado de esa sociedad, puede que el mismo poeta, las ha transcrito, ampliándolas o reduciéndolas pero en cualquier caso modificándolas:

> This, at least, was largely true before the studies of etnographers; indeed only with the coming of the recording machines so successfully used by Parry and of the now standard tape-recorder utilized by every fieldworker, has it been possible to transcribe long oral recitations with any great exactitude. Earlier the only method was dictation, involving a

> much more deliberate delivery than recitation itself, and one that was necessarily decontextualized. (80)

Goody piensa que no hay ningún tipo de composición oral que no se vea de algún modo afectado por la escritura; "I would argue that almost no 'oral' form can be unaffected by the presence of written communication, especially as the latter is so often associated with high status of one kind or another" (82). La pregunta es si es posible transmitir de generación en generación largos poemas orales, tal como sostiene Geoffrey Kirk respecto a los poemas homéricos (*The songs of Homer*, 1962). En este caso se considera el periodo postmicénico el escenario histórico más plausible de la guerra de Troya, o sea, hace más de tres milenios habrían tenido lugar los eventos heroicos que toman forma verbal en los cantos de Homero en el siglo VIII a.e.c., los cuales habrían sido transmitidos oralmente por rapsodas hasta que en el siglo V a.e.c. Pisístrato ordenara su edición. Esta hipótesis, sobre la que se funda la noción de Homero como "poeta oral", es la que está abierta a cuestionamiento. Cito estas consideraciones no tan sólo por su carácter paradigmático sino porque efectivamente son aplicables al pensamiento de la huella oral en las literaturas del Caribe y América Latina, que indaga e imagina "playas temporales" de unos cuatro siglos (*Le quatrième siècle*, 1964).

Una de las conclusiones a las que llega Jack Goody tras el análisis de las diferentes versiones y de la influencia de los libros en los cantos yugoslavos registrados por Parry y Lord en los años treinta del siglo pasado, es que "It is difficult from this evidence to accept the idea of a "fixed utterance" for long songs of this kind." Ahora bien, la otra hipótesis, la de la transmisión, no de los poemas mismos sino de la "substancia" y de algunas técnicas, provoca a su vez otros cuestionamientos. Por ejemplo, la diferencia que hay entre la transmisión de un cantor a otro y la repetición de un poema-canto-relato por un mismo cantor. Entonces persiste el problema de la mismidad y de la variabilidad de lo que se transmite; problema o misterio. "One problem is that both for the 'oral singers' and for their commentators, the notion of sameness or identity is a subjective matter, quite different from that facing an editor of two written versions of a text which he can compare side by side" (85).

Y todavía más crucial es el problema de la relación, de la diferente y a menudo opuesta angulación de la historia, ya sea por vía escrita u oral. Podríamos llamarlo el problema de la paralaje, la cual, dicho sea de paso, constituye el principio estructurante del *Ulises* de James Joyce. Es elocuente el caso de las variantes Fulani y Bambara de la epopeya de Silâmaka y Poullôri:

> there are interesting differences in accounts of the Silâmaka wars from the neighbouring Bambara and Fulani peoples of West Africa, as one sees by comparing *Silâmaka and Poullôri* (C. Seydou, 1972) for the Fulani side, and *La Prise de Dionkoloni* (eds. Dumestre and Kesteloot, 1975) for the Bambara. Here wandering minstrels or *griots*, belonging to the same patronymic groupe, had to 'change their tune' as they moved from camp to camp; in the same way a Trojan version of the *Iliad* would be a very different one from the Greek. (87-88)

La identidad-variabilidad del poema que se transmite alcanza hondas connotaciones identitarias, psicológica y culturalmente hablando. En otro ensayo, que aquí citaré por su versión francesa: "Mémoire et apprentisage dans les sociétés avec et sans écriture: la transmission du Bagre" [Bagre: mito fundador, ceremonia y recitación del pueblo LoDagaa, habitante del norte de Ghana], Goody escribe: "Il est concevable que la répétition exacte n'ait pas ici la même valeur que dans les civilisations qui connaissent l'écriture et distinguent nécessairement l'acteur et l'auteur" (1987: 30).

Metamorfosis y pérdidas de los relatos orales; su proceso de composición, ejecución y transmisión es inevitablemente, al mismo tiempo, un proceso de exclusión, eliminación y olvido: "As the singer of Novi Pazar [en Serbia, de los registros de Parry y Lord] remarked: 'They add, or make mistakes, and they forget' (Lord 1960: 27)" (cit. en 89). Esto recuerda una de las reglas del sistema de estratificaciones del saber colonial, en el que según Michel de Certeau "l'opération scripturaire, qui produit, préserve, cultive des "vérités" non périssables, s'articule sur une rumeur de paroles évanouies aussitôt qu'énoncées, donc perdues à jamais. Une «perte» irréparable est la trace de ces paroles dans les textes dont elles sont l'objet. C'est ainsi que semble s'*écrire* une relation à l'autre." (1993 [1975]: 218) Kasereka Kavwahirehi va más lejos al plantear que "la transcription et la traduction en contexte colonial et impérial sont des opérations de pouvoir instaurant des ruptures dans le «corps social» étranger qu'on arrime à l'Occident" (2004: 22) pese al hecho de que el

destinatario no es tan solo aquel que no puede descifrar la lengua de partida sino que "la traduction est destinée aussi aux indigènes qui comprennent "l'original" et tend même à supplanter «l'original»" (2004: nota 2, 22).

En cuanto a las hipótesis de continuidad, Michael Nagler se figura un patrón que subyace a la producción mitopoética: alomorfos de una especie de *gestalt* central. La idea remontaría a las "similitudes de familia" de la filosofía lingüística de Wittgenstein y a la "estructura profunda" de la lingüística de Chomsky –a juicio de Steiner, tal estructura es un universal inexistente–, así como a los estudios estructuralistas sobre el mito y el folclor que han analizado "the fluidity of the living mythopoetic process as repeated fresh realizations of a basic structural idea along similar but ever-varying lines, rather than as repeated presentations of finished products which are copies of earlier finished products accidentally or otherwise altered by their successive inheritors" (cit. en 1987: 90)

El problema de este punto de vista, tal como lo cuestiona Goody, es su idealismo y el riesgo de caer en la falacia de lo que él denomina "misplaced concreteness", con lo cual volvemos al tema de la promoción de "universales" a partir de una creación continua de particulares. La poética de la relación se opone a toda ideología de humanismo universalista basado en la imposición de un modelo etnocéntrico; es preciso dilucidar más bien las formas concretas de existencia cultural y luego, cree posible Glissant, ordenarlas en una práctica conciente. Pero esta oposición a un "humanismo universal" obtenido por proyección de un canon restringido, es en su otra cara una crítica de la folclorización, que él presenta así:

> Le «folklore», soigneusement évidé de signification, présente un double avantage (sans compter le confort «touristique») pour le système: il entretient l'individu dans l'illusion qu'il se représente, et le distrait de toute autre tentation d'existence collective. (Il permet accesoirement qu'on stigmatise les intellectuels qui dénonceraient la manœuvre de décervelage: ils sont déclarés «coupés du peuple».) Ce folklore est une pâle contemplation de ce qu'on ne fait plus collectivement, et non pas l'élan non concerté de ce qu'on rêve de faire ni la somme agie de ce que l'on a fait. Il faut vomir le «folklore» (un folklore probant ne se développe qu'à partir d'une mentalité collective non aliénée) et lui opposer dans l'action culturelle des formes concertées de réflexion populaire. (1997: 364-365)

Para Glissant la crítica del asimilacionismo, en la que juega un papel importante la normalización mediática de lo real, tanto como la crítica del estatuto de colonia de consumo que regiría actualmente la neutralización productiva y la desvinculación con el entorno, no deben ser críticas exclusivas de los intelectuales ni debe bloquearse su expresión en las tradiciones populares, es decir, aboga por una expresión individual-colectiva en que se reúnan la memoria: la suma de lo que se ha hecho, el sueño: el impulso no programático de la acción, y la reflexión crítica que revierte la descerebración del folclor y lo subvierte con un sentido, heterológico, de construcción nacional.

El fundamento de la alienación es económico. Marlène Hospice, en una discusión sobre acción cultural y práctica política, lo sintetiza así: "c'est le marasme économique (la crise sucrière du XIX^{e} siècle). La production stagne et ne peut ouvrir à des techniques ni à une accumulation qui fasse évoluer la société" (368). El rol de la acción cultural en el plano de la acción política, piensa Glissant, es el de realizar una aproximación teórica que delinee una estrategia orientada a terminar con la subordinación pero también con el complejo reactivo del que ésta proviene y que a su vez instala: la dicotomía mental (372). El objetivo no es la reacción sino la creación, la relación, y desde allí, la intervención. En el ámbito estrictamente lingüístico y literario, el rescate de una oralidad borrada es la reanimación de una escritura anquilosada; psicológicamente hablando, la manifestación de una subjetividad nueva.

En *Le Discours antillais*, libro escrito durante la década de las independencias en las Antillas anglófonas, poco más de una década antes de la mundialización de internet, Glissant constataba el rol creciente de la radio y la televisión que había hecho de la dominación a través de la escritura una práctica ya en desuso, afirmando que "il est alors possible que l'écrit se constitue comme lieu de résistance, inefficace et persistant." (380) Este vendría a ser el relevo de lo que él llama "las angustias", "los tormentos de lo escrito" en tanto práctica colonial: lo escrito que viene de arriba, que determina la ley; lo escrito como privilegio de una élite; la función del estado civil que desnaturaliza el ser nombrándolo imperativamente; lo escrito como grabado de la representación jerarquizada; o como evasión y, en ese sentido, olvido.

Para Kasereka Kavwahirehi la literatura oral, oratura u oralitura, es el objeto de un discurso que forma parte de la escritura del imperio, pese a lo cual su estudio puede constituir "un lieu de reconfiguration d'un monde multi- et interculturel, mais aussi une manière de mettre fin à l'exclusion qui frappe les sociétés dont il est tiré pour être traité dans les laboratoires scientifiques enracinés dans la tradition occidentale" (2004: 2). La escritura, como índice de poder de una clase ilustrada, y la colonización, como un hacer hablar este "imperio de silencio", que correspondería a la imagen exógena de la cultura oral silenciada (Gilbert, 1947, cit. en 2004: 5). La imposición de un orden lingüístico y cultural, a la vez que despoja al colonizado de su alteridad, le asigna un rol dentro del sistema burgués en expansión. El imaginario colonial, en asociación con la lógica de la empresa capitalista, de pretensión civilizadora.

Este clivaje establece los orígenes del imaginario colonial, que Walter Mignolo resume así:

> In the sixteenth century, Spanish missionaries judged and ranked human intelligence and civilization by whether the people were in possession of alphabetic writing. This was an initial moment in the configuration of the colonial difference and the building of Atlantic imaginary, which will become the imaginary of the modern/colonial world. Translation was the special tool to absorb the colonial difference previously established." (1999: 3, cit. en 8)

La escritura colonial se apropia de las lenguas locales, las incluye dentro de una escala de valor presidida por la lengua de la metrópolis, y en definitiva determina que la producción del relato histórico resulte indisociable de la dominación de la escritura sobre la oralidad, de la civilización sobre la barbarie, del autodenominado orden sobre el denominado desorden.

Habría que aclarar que el pasaje de lo oral a lo escrito, en Glissant, o en Violeta como ahora veremos, no busca fijar ni contener con fines de simple representación y control, sino por el contrario heterogenizar la escritura para aclimatarla a las tradiciones y fuerzas internas que configuran su sociedad de partida. Su intención poética se define precisamente por contraste frente a las conclusiones que saca Kavwahirehi a partir del estudio de la transcripción y traducción de cuentos orales congoleños, presentados como leyendas o mitos después de una operación de "limpieza" y "domesticación", especialmente a través de la introducción de los modos de vida cristianos en el seno de las estructuras narrativas

(cfr. 26). Por ello Kavwahirehi subraya la importancia de la dinámica cultural donde se sitúa la oralidad viva:

> l'opération de la transcription entre dans la machinerie de légitimation du nouvel ordre culturel et social qui se fonde sur la désarticulation de l'ordre ancien. […] la mise en écriture de contes, épopées, chants rituels culmine dans la constitution d'un modèle fixe, qui se donne comme référence en jetant dans l'ombre versions et variations, circonstances de temps et de lieux inséparables pourtant de l'oralité vivante. (27)

El poder de canonizar implica por tanto detentar la iniciativa cultural. Kavwahirehi es conciente de que el patrimonio cultural de los pueblos colonizados acaba siendo asimilado por un sistema que los incluye al mismo tiempo que los marginaliza. Las organizaciones escripturarias de carácter comercial, científico y colonizador combinan, de acuerdo con Certeau, la diversidad de los itinerarios y la singularidad del lugar de producción, el "centro":

> L'écriture désigne *une opération conforme à un centre*: les départs et les envois restent sous la dépendance du vouloir impersonnel qui s'y développe et auquel ils reviennent. La multiplicité des procédures où s'inscrivent les 'déclarations' de ce vouloir construit l'espace d'une occupation par le *même,* qui s'étend sans s'altérer. (1993 [1975]: 226)

Este modo de relación con el otro, definido sobre la base de una pérdida irreparable, constituye el marco de las reflexiones de Jean Marc Moura cuando dice que "transcrire et traduire ces chefs-d'œuvre [...], c'est donc non seulement leur offrir une seconde vie d'expatrié, par une inscription au patrimoine poétique universel, mais c'est leur offrir la vie tout court puisqu'en bien des cas il s'agit de les sauver de la mort" (1999: 96, cit. en 2004: 39). La pregunta que se hace Kavwahirehi apunta a la posibilidad de conservar estas obras maestras en sus lenguas originales, indígenas de África, situación que permitiría hablar de una sobrevivencia más que de un mero traslado. Es una reflexión que está en sintonía con lo que Jacques Derrida entendía por el contrato profundo entre el texto original y el texto traductor, el cual a su juicio no era "ni de représentation, ni de reproduction, ni de communication, il est destiné à assurer une survie qui soit, non pas celle simplement d'un corpus ou d'un texte ou d'un auteur, mais qui soit celle des langues." (1982: 162)

Invención, fagocitación y desactivación de la literatura oral: transcribir, traducir, clasificar, canonizar. Los términos que rebate y filtra Kavwahirehi describen, en modo análogo a *Le Discours antillais*, el pasaje desde una hermenéutica monotópica arraigada exclusivamente en la tradición occidental del discurso sobre mitos y epopeyas y en general poesía popular, hacia una hermenéutica pluritópica adaptada a un objeto (en el caso que aborda Kavwahirehi, la transcripción y traducción de relatos orales en la República Democrática del Congo) heterológico, lugar de negociación y de conflicto entre tradiciones diferentes. Certeau lo explica así:

> Comme l'indique l'oxymoron, la littérature orale est hétérologique en ce sens qu'elle raconte à la fois ce qu'elle fait de l'oralité (elle l'altère) et comment elle est altérée de et par la voix. […] On a donc une […] figure de la voix simultanément "citée" (en jugement) et altérée — voix perdue, effacée dans l'objet même (la "fable") dont elle permet la fabrication scripturaire (1990, cit. en 2004: 40)

El carácter colonial del saber etnológico y de la categoría de "literatura oral" es, digámoslo así, un dato inmediato de la conciencia musicológica en Violeta Parra y de la conciencia crítica en Kasereka Kavwahirehi, pero la principal diferencia es que las recopilaciones de Violeta no son en lengua indígena sino en formas lingüísticas que aunque son minoritarias no dejan por ello de afluir al río del castellano. El pasaje de lo oral a lo escrito es, ya lo vimos al comienzo del capítulo, una verdadera explosión. La imagen pone énfasis en la irrupción de las poéticas neoamericanas –en lengua indígena, criolla o vehicular– y en la consecuente fragmentación, en la lengua vehicular, de un modelo excluyente de memoria literaria. Pero no todo es crítica en esta acción cultural, ella entraña asimismo una metamorfosis, la de una voz que se escribe, la de un lenguaje que intenta entretejer las hebras sociales, la de una medida que ha de irse revelando en el corazón mismo de la desmesura, la de un acto que surge desde lo borrado. En cualquier caso, Glissant advierte que "il est possible que la « facilité » soit un des écueils de l'oralité, tout de même que le « formalisme » en devient un, parallèle, pour l'écriture." (382)

Esta especie de resurrección de lo que ha sido tarjado es clave en la dialéctica que aquí analizo. De hecho, tanto la resurrección judeocristiana como la metamorfosis grecolatina consagran experiencias limítrofes de transformación humana, retratada ésta, o proyectada,

sobre el rollo de un imaginario divino. Sumersión y emersión de una unidad submarina, como hemos visto en Brathwaite. Un nuevo impulso capaz de superar los escollos del formalismo y dar flexibilidad a la escritura que se ha rigidizado en un esfuerzo por sostener autoridades canónicas; un nuevo impulso capaz de llegar al fondo de los lugares comunes de la oralidad para despertarlos de su facilidad irreflexiva o de su inercia mayoritaria y para que sigan rodando, singularizados por el sello de la individualidad poética.

Pasaje y transformación. Por ejemplo, al hablar de la canción créole –en Martinica y Guadalupe, la biguine– Glissant establece un paralelo en negativo con la historia del jazz en la que, tras el desmoronamiento de las grandes plantaciones del sur de los Estados Unidos, "les Noirs commencent la mutation". Una mutación cultural que los llevará a New Orléans y luego a las grandes ciudades industrializadas, Chicago o New York, conociendo en cada una de las etapas de este proceso una renovación. Es decir, la música escribe la historia de la comunidad, su enfrentamiento a lo real y también las fallas por las que consigue insertarse; no está "en el aire" sino que es expresión de una situación dada. Entretanto, en Martinica y Guadalupe no se conocería ni urbanización masiva ni industrialización forzada sino más bien la paulatina instalación de un sistema de intercambio que propiciará la folclorización. Pero Glissant no cree que la biguine sea expresión de una alienación, al contrario, la reafirma como voz de las plantaciones martiniqueñas y de la vivacidad cultural de la ciudad de Saint-Pierre, hasta antes del desastre volcánico de 1902. A partir de entonces la producción musical se desvincula de la colectividad, cree él, y entonces "elle cesse précisément d'être collective et, si elle reste populaire, ce n'est plus au niveau de la fonction quotidienne." (384)

Se observa que la pertinacia de la compartimentalización entre las culturas de lo escrito y de lo oral se halla estructuralmente vinculada a lo que Glissant identifica como los horrores de la despersonalización y la asimilación, elementos transversales de la situación política en la región de América Latina y el Caribe, en parte aún presentes, pero sobre todo en vigor durante el periodo en se escribió el *Discours*, un periodo en donde coinciden en la región la descolonización y las dictaduras militares. Despersonalización y asimilación son elementos transversales ya sea desde el punto de vista de la dependencia exterior o de los quiebres antidemocráticos internos:

> Les affres de la dépersonnalisation et de l'assimilation sont communes à Porto-Rico (associé aux États-Unis) et à la Martinique (département de France). L'apparente fatalité du macoutisme et des coups d'État s'explique aussi bien pour Haïti que pour les petits États d'Amérique latine […]. Le macoutisme se développe en fascismes, pratiquement sur le même modèle, dans les grands pays d'Amérique (Brésil, Argentine, Chili) fortement européanisés, où existe un capitalisme de «structure»" (391)

La compartimentalización –escrita así y no "compartimentación", a fin de mantener el énfasis idiosincrásico que da Brathwaite al término– se manifiesta entonces en el exceso de mímesis, la desposesión insidiosa, el pacto doblevincular entre la metrópolis y su ultraperiferia, la violencia "políticamente correcta", el estancamiento de la conciencia nacional y, en definitiva, todo el complejo psicocultural asociado a la continuidad de la subordinación y la dependencia. Este es en síntesis el análisis que Glissant hace de la serie de barreras que impiden la fricción creativa de los diversos lenguajes de una lengua, de las diversas lenguas de una cultura y, también, de las diversas culturas de una región. Ésa es la *contrainte* de su contrapoética. Su desafío, evitar la folclorización en el trabajo de transmisión y reinvención de las memorias orales.

11. Las sílabas de otro sentido

Sobre el "país-pasillo" (Bolaño), el poeta martiniqueño escribe lo siguiente:

> Voici soudain que le Chili nous crie. Tout ce qui touche à cette terre épelle un autre sens. (L'Autre Amérique nous prend. Nous voici tenus de connaître ce dont nous avons été si longtemps *coupés*: l'énorme échèvelement de morts où chemine l'espoir têtu des peuples d'alentour.) (389)

Habiendo escrito estas palabras poco tiempo después del *coup d'État* de 1973, el alcance semántico de la idea de *coupure* se redobla y se convierte en una elíptica referencia tanto al *golpe* interno como al *corte* que este implica, o agrava, en el entramado de sociedades de la región. Son golpes que aíslan, cortes que pretenden reforzar de manera exclusiva la conexión con poderes económicos remotos y desincentivar la colaboración estratégica con los vecinos.

"Voici soudain que le Chili nous crie". No olvidemos que en Glissant el discurso se articula sobre "el estallido del grito original", lo que atenta de entrada contra una de las premisas de la racionalidad que supuestamente contrapone a la desmesura del grito la mesura de la palabra. Pero no es menos cierto que el discurso desarrolla, por desmontaje recursivo, vías de entendimiento y proposición que permiten no sólo reincorporar el grito al lenguaje articulado sino también y sobre todo enfrentar el lenguaje a su propia responsabilidad ante el abismo que hizo, y hace, estallar el grito. Por eso es que, sin apartar esa referencia compartida que es la violencia y el dolor, el discurso se articula sobre el paisaje, la paciencia, el ritmo, los múltiples pasajes de la vivencia.

La vocación de sincretismo activo que caracteriza a las Américas se agruparía simbólicamente, como ya vimos, en tres áreas: a) una Plantación-América o Neo-América: "les Caraïbes, le littoral est-américain"; b) una Meso-América: "Mexique, Pérou, Guatemala", y todo lugar donde "la passion indienne perdure"; y c) una Euro-América: "Argentine, Chili, et aussi USA et Canada" (390-391). Nótese, sin embargo, que Glissant considera que "l'extermination des Caraïbes a fait la différence entre les Antilles et

l'Amérique du Sud." (390), con lo cual acierta en poner de manifiesto la importancia del elemento indígena en la conformación de las sociedades sudamericanas.

Pienso, no obstante, que estos tres lugares de la zona afro-euro-americana no debieran servir de sustento a una nueva compartimentalización, sino que más bien contribuyen a reconocer los legados históricos en juego, yuxtapuestos y entremezclados con variedad virtualmente infinita, pues ocurre que los golpes y cortes de la economía política a menudo, en vez de inhibirlos, encienden el valor experimental, los diálogos literarios y las combinaciones musicales interregionales. Glissant está planteando que el multilingüismo se nos presenta como una necesidad de existencia y que esta necesidad pasa también por las lenguas hoy en día amenazadas, indígenas o criollas.

Los elementos transversales entre lo que él llama "la otra América" y las Antillas pueden ser enfocados desde dos ángulos: el paralelismo observable entre sus historias políticas, en especial durante la época de redacción de su tesis en que la región se veía asolada por dictaduras militares extremedamente similares entre sí en cuanto a su sistematización de la violencia política y de la corrupción. O bien, el enfoque de la interrelación de los imaginarios culturales:

> Qu'est-ce que cette autre Amérique pour nous? Que sommes-nous pour elle? Multiple sur sa densité, elle semble nous refouler par évaporation. Serions-nous les gouttes multipliées de cet immense fleuve, au moment qu'il se disperse et s'alentit? Somme-nous plutôt l'autre source, je veux dire la halte obligée sur le chemin par où il se constitue? D'un sens ou l'autre, les Antilles sont l'avancée de l'Amérique. Ce qui échappe à la masse du continent et pourtant participe de son poids. (393)

Las Antillas: las pequeñas islas que están antes del continente. Sudamérica: el inmenso río. En esta última imagen resuena indudablemente el Orinoco, el río real y simbólico que Alejo Carpentier navega aguas arriba en *Los pasos perdidos*, como si viajara en una máquina del tiempo por las distintas y simultáneas edades antropológicas del presente, del presente americano en particular. La serie de ensayos que vertebra esta investigación intenta reformular desde nuestra propia perspectiva las preguntas que abren la cita: ¿qué es para nosotros esta otra América que se expresa en francés o inglés o portugués o mapudungún o créole?, ¿qué somos nosotros para ella? Reformularlas y aportar elementos de juicio que

permitan, por decirlo así, señalizar algunos caminos de intercomunicación más o menos desbrozados ya por la poesía latinoamericana y caribeña.

Sincretismo activo, síntesis aporética. Toda vocación de sincretismo activo se ve obligada a enfrentar, desde sus lenguajes, la oposición de la norma literaria de la lengua, o para ser más precisos, la hegemonía de determinadas ideologías poético-políticas y su consecuente trazado de fronteras en torno a lo que se establece como pureza estética y lo que se especula como legitimidad ética. Esta es una intuición particularmente fructífera en la obra ensayística de Édouard Glissant: "J'appelle langage une pratique commune, pour une collectivité donnée, de confiance ou de méfiance vis-à-vis de la langue ou des langues qu'elle utilise." (401) Y también: "Il faut frayer à travers la langue vers un langage, qui n'est peut-être pas dans la logique interne de cette langue. La poétique forcée naît de la conscience de cette opposition entre une langue dont on se sert et un langage dont on a besoin." (402-403)

La poética "contrainte" es entonces una tensión colectiva hacia una expresión que sin embargo persiste en oponerse a sí misma, girando en torno a una *carencia* (*manque*) que la hace imposible. La tensión está siempre presente pero la expresión no consigue realizarse, cumplirse; al contrario de una hipotética poesía libre o natural que no se opondría a sí misma ni en lo que desea expresar ni en el lenguaje con que le da forma. Si hay dominación de parte de la lengua como medio de expresión sobre el lenguaje en tanto modo de expresión, la poética "contrainte" plantea la resistencia a la banalización y a la asimilación. La contrapoética (403) nos remite inmediatamente a las anticuecas y antipoemas de Violeta y Nicanor Parra, respectivamente.

El pasaje de lo oral a lo escrito no constituye entonces tan solo una promoción inevitable y fructífera, o una trascendencia, sino que también entraña una perturbación, el anuncio de una transformación profunda: "La parole antillaise ne se continuera en tant que telle, dans l'écrit, qu'à partir du lieu où ce manque s'énoncera." (406)

Glissant entiende que el créole constituye un uso "desarreglado" de la lengua –referencia a Rimbaud desde luego y su célebre método visionario consistente en un "dérèglement systématique de tous les sens"–, en el que el volumen del sonido es portador del significado

de la palabra, mientras la velocidad, la precipitación y lo que él llama el "rollo de sonidos" (cfr. II sobre el "rollo histórico"):

> Ce n'est pas la structure sémantique de la phrase qui aide à scander la parole, c'est la respiration du locuteur qui commande cette scansion: attitude et mésure poétiques par excellence. (407)

Como en los diversos argots, la lengua sumergida y políticamente minoritaria sustrae el sentido verdadero de su decir ante el oído dominante, el establishment neocolonial en este caso. Habría un pacto, entonces, que permitiría según Glissant que el no-sentido apresurado y revuelto de los sonidos conllevara un verdadero sentido –"cette forme de non-sens qui déroberait et révélerait en même temps un sens *caché*." (408)

Hay que considerar, en relación con Violeta Parra, que para Glissant el paso desde una lengua hablada a una lengua escrita, ya sea que se traduzca en una consolidación de sus normas sintácticas constitutivas o, si la tradición escrita ya existe, en una diversificación que la primera opera sobre la segunda, en ningún caso implica una 'poética forzada', cuya especificidad histórica responde al sistema colonial esclavista que establece por la fuerza las condiciones para el surgimiento de una nueva lengua mestiza. En tal sentido, en Violeta no llegaría a haber contrapoética pues si bien ella se expresa desde un castellano chileno popular en que se entreveran modismos locales con un vibrante vocabulario barroco, este registro no llega a resultar ininteligible para un hispanohablante por la sencilla razón de que el chileno popular es una lengua criollizada, no una lengua criolla, consituye un lenguaje particular, "una fértil provincia" (Ercilla) dentro de la vastedad en movimiento de la lengua castellana. Con todo, sí se reconoce en la poesía cantada de Violeta Parra el rasgo principal del proceso que Casanova llama de "literalización de prácticas orales", al que me referí más arriba, y que corresponde a la recreación de una especie de bilingüismo paradójico que hace posible diferir, lingüística y literariamente, al interior de una misma lengua. Además, cabría considerar otros tipos de "relación de violencia-resistencia" y otras formas del esfuerzo interno en respuesta a la violencia, de hecho Glissant mismo entiende que la literatura oral tradicional, *contrainte*, se convierte en una literatura escrita no tradicional, "tout aussi contrainte" ([1981] 1997: 439)

En toda literatura popular oral, piensa Glissant, el texto impresiona primeramente por su carácter concreto, situado, no como la reproducción de patrones ideales a que aludía Goody con la expresión "concreteness misplaced". Pero aunque no llegue a desarrollar conceptos abstractos, "toute langue imagée («concrète») signale qu'elle a implicitement conçu le concept et tacitement renoncé à son «déroulé»." (409)

Las tecnologías de la información y las comunicaciones suponen una oralización masiva de la escritura, un desarreglo y un descentramiento, una reprogramación de la lengua. El planteo de Glissant es entender esa vía no como una "relativización" abstracta e indiferente, antes bien, como la posibilidad de una puesta en relación entre las hablas presentes y esa modalidad particular de copresencia a través de la escritura.

Abandonada la producción de caña y transformada la Martinica en un país de intercambio de productos fabricados fuera, el créole como lengua materna se ve privado de la dinámica de lo que Glissant llama 'un arrière-pays'. Y lo ejemplifica así: "Le créole ne peut pas être la langue des grandes surfaces commerciales, ni des hôtels de luxe. La canne, la banane, l'ananas, ce sont là les derniers fantômes de l'armée du créole." (411) En la sociedad plantacionaria la lengua criolla es ante todo expresión de un rechazo, por ello es que Glissant distingue entre un modo de estructuración lingüística "negativa" o "reactiva", diferente de la estructuración "natural" de las lenguas tradicionales, que la distancia histórica hace aparecer como más progresiva y continua. Subsistencia de la relación antes que sustancia del ser –"L'écriture semble liée à une philosophie transcendantale de l'Être, qui aujourd'hui serait investie et relayée par une problématique de la Relation (410)–. Una lengua criolla es consecuencia de la puesta en relación de culturas diferentes y no preexiste a tales transmisiones. Por esta razón Glissant subraya que por injusto que haya sido el sistema de producción para la gran mayoría de la población, éste constituía una suerte de cimiento de la colectividad que ha permitido a la clase *determinante*, la de los esclavos y posteriormente trabajadores agrícolas, establecer su expresión, en el habla, la creencia y la costumbre, las cuales no se corresponden con lo escrito, la religión y la ley impuestas por la clase *dominante*.

Para Glissant el desvío emblemático realizado por la poética forzada o contrapoética reside en el cuento criollo, "où se manifestaient en même temps une impuissance à se libérer

globalement et un acharnement à tenter de le faire". (412) Y aquí vuelve el enfoque económico político: la hipótesis de que si el sistema de plantaciones hubiera sido reemplazado por otro sistema de producción el *créole* martiniqueño probablemente ya se habría estructurado y que, empleando los conceptos glissantianos, la lengua habría enfrentado la experiencia de lo escrito y habría transitado "naturalmente" desde el pacto secreto a la sintaxis "suficiente", y que incluso es probable que el desvío "imagé", es decir, el lenguaje sensorial y concreto se hubiera permitido desplegar una cierta fluidez conceptualizante.

Sin embargo, lo que persiste es el delirio verbal, que Glissant desmarca de la lectura psicopatológica llamándolo cotidiano. Un delirio de doble filo, ya que por una parte está asociado a la irresponsabilidad social, a la neurosis de la no-funcionalidad, a la frustración; pero a su vez Glissant cree posible que estas mismas utilizaciones delirantes hayan contribuido a mantener el créole: "nous savons que les pratiques délirantes sont des techniques de survie." (413)

Algunos rasgos de este delirio verbal cotidiano:

> Hachures, tambourinages, accélerations, répétitions drues, bavures des syllabes, contresens du signifiant, allégorie et sens caché, il y a dans les formes de ce délire verbal coutumier, en densité, toutes les phases de l'histoire de cette langue dramatique. (413)

En el cuento este desgarro adopta la forma de una tensión que trama sus carencias –la ausencia de un país de fondo, la pérdida de la responsabilidad técnica, la desconexión del entorno caribeño– y rechaza los criterios de la trascendencia escritural entregándose a una expresión nunca acabada ni perfeccionada. Las carencias aparecen sobredeterminadas en el imaginario popular y la referencia a esta sobredeterminación es elíptica, rápida, camuflada en la burla. El ritual del cuento invita a la participación pero excluye toda sacralización; el cuento instala la lengua en una "dérision militante" (413). Glissant plantea que esta poética, cuya fuerza deriva de su aspereza, está destinada a la síntesis de elementos culturales diversos, a veces opuestos, pero que se agotará si no se continúa en poética natural, libre, abierta, relatada. La tarea de la contrapoética será entonces pasar desde "[le] savoir insu à la

science délibérée de soi" (418), es decir, a una concientización política y psicológica a través de la emancipación del lenguaje.

Claro que este planteamiento corre el riesgo de secundarizar la obra literaria en una función social, en circunstancias que esta identidad liberada y deliberada se materializa, como hemos visto antes, no mediante la contemplación de lo que no se es o no se ha hecho, sino a partir de una acumulación de acciones culturales y de un impulso que no es programático sino pariente de los sueños. Esta observación que aquí intercalo es en realidad transversal a toda la obra de Glissant, en particular su prosa de pensamiento crítico; es una aporía que podríamos llamar con una expresión a la que él mismo recurre en *Poétique de la Relation*: la "epopeya voluntaria", es decir, un programa de recopilación con miras a dilucidar y construir una poética nacional profunda, pero cuyos materiales, si bien no exentos de ideología, provendrían de la espontaneidad más o menos densa de un arte colectivo, anónimo y no institucionalizado. Síntesis, pero es también aporía. No se trata únicamente de postulados contrapuestos que en algún momento y de alguna forma encajan, superan el conflicto y se unifican, la cuestión es sobre todo la de una heterogeneidad simultánea, que incluye contradicciones permanentes. Esa es por tanto la síntesis a la que aquí me refiero: una síntesis aporética.

La síntesis del mestizaje que aquí importa no es la genética sino la poética. La síntesis que propone el comparatismo literario glissantiano es una poética de la relación, definida como "non linéaire et non prophétique, tissée d'ardues patiences, de dérivées incompressibles." (430). Es por tanto un proceso abocado al conocimiento de la memoria del presente, un proceso que podemos imaginar como espiral –por ejemplo, el "espiralismo" de Frankétienne en *L'Oiseau schizophone* (1998)– o como archipiélago y rizoma –*Poétique de la Relation*–, vale decir, como un devenir excéntrico aunque no carente de recursividad. Es también un tejido de potencialidades e impotencias que recuerda y a la vez trastoca el ardiente éxtasis rimbaldiano en una ardua paciencia, subrayando así su dificultad, penosa, escarpada, dura. La pregunta de Glissant no es ya por el éxtasis del individuo y lo Mismo, sino por el impulso de las comunidades y lo Diverso; sabiendo, eso sí, que esta diversidad se ahoga en el discurso representativo y doctrinario, y depende en cambio de la expresión afirmativa de lo singular que traza el guión entre lo individual y lo colectivo.

Esta síntesis paradójica es, por último, la resultante de una deriva en la historia cultural que no puede ser comprimida ni reducida a ningún nuevo esencialismo; no es una incógnita algebraica que pueda ser despejada y resuelta de forma definitiva e irrefutable. Es, en última instancia, el devenir de la poesía en el imaginario de las lenguas que caracteriza a nuestro siglo. Joseph Brodsky planteaba esta cuestión con una justificada hipérbole: "Si lo que nos distingue de otros seres del mundo animal es el habla, la literatura –y en concreto la poesía, la forma más alta de elocución– constituye, dicho sea sin ambages, el objetivo de la especie." (2015 [1995]: 49)

Veamos ahora en extenso el siguiente pasaje, en el cual Glissant realiza una paralaje a través de su propia búsqueda de síntesis:

> je suis d'un pays où se fait le passage d'une littérature orale traditionnelle, contrainte, à une littérature écrite, non traditionnelle, tout aussi contrainte. Mon langage tente de se construire à la limite de l'écrire et du parler; de signaler un tel passage — ce qui est certes bien ardu dans toute approche littéraire. Je ne discours pas de l'écrit ni de l'oral au sens où on observe qu'un romancier reproduit le langage quotidien, qu'il pratique un style au "degré zéro de l'écriture". J'évoque une synthèse, synthèse de la syntaxe écrite et de la rythmique parlée, de l' « acquis » d'écriture et du « réflexe » oral, de la solitude d'écriture et de la participation au chanter commun — synthèse qui me semble intéressante à tenter. (439-440)

Construcción en el límite. Señal de un pasaje. Queda claro que no es un asunto de verosimilitud, la poesía aspira a ser verdadera más que verosímil. La clave no es entonces la transcripción rigurosa de lo oral, aunque no esté descartada. 'Solitario y solidario', dice Glissant (2010: 55), y la idea reaparece en este extracto bajo la forma de un encabalgamiento de sintaxis y ritmo, de lo adquirido y lo reflejo, de "la soledad de escritura" y la participación en "el canto de todos que es mi propio canto" (Violeta). La *contrainte* no es un principio de desarrollo formal ni un conjunto de reglas autoimpuestas dentro de las cuales habría de producirse la obra, sino más bien la condicionante psicohistórica de una intención poética de justicia, de igualdad y de relación, o de criollización como dirían los caribeños. No siendo formal, la *contrainte* antillana y, en general, de los países subdesarrollados y periféricos, es fundamentalmente una *contrainte* política que constriñe la cultura y fuerza a sus poetas a intentar la síntesis que desbloquee la

compartimentalización, una síntesis en que el imaginario colectivo y la palabra voluntaria se alían en una misma tarea de levantamiento de los diques, de liberación de las aguas. Un nuevo río de la literatura.

Esta es otra definición: la *contrainte* corresponde a "[l]e possible menacé (offusqué) qui rend attentif à une autre dimension." (447). El posible amenazado, o percibido incluso como imposible, pasa por una poética del paisaje de donde proviene la fuerza elemental del trabajo de creación. La oralidad misma forma parte de ese posible amenazado, por cuanto entre el paisaje natural y la vida humana el límite es bastante borroso. La poética de la relación –en este capítulo, como relación entre escritura y oralidad– construye un pensamiento ecológico, su idea misma de literatura-mundo responde a una ecología que podríamos llamar biocultural. La apertura y la irrupción que implica se hallan de algún modo inscritas en el paisaje:

> Tout paysage américain, si limité soit-il, allume un paisible vertige d'infini. Ce n'est bien sûr pas par "essence", mais peut-être parce que ce paysage n'est pas raviné d'Histiore, même s'il comporte ses propres hauts lieux. […] la présence rigoureuse et l'ébat infini d'une *forme* de notre entour dans notre voix. (447)

La forma de nuestro entorno está en nuestra voz. La potencia de un paisaje nos singulariza y nos devuelve el color, el olor omitido por los universales indiferenciados aunque etnocéntricos. Esta última advertencia es válida, desde luego, para toda estética que intente pensar lo diverso, ya que, como queda dicho, nuestra voz tiene la forma de nuestro entorno: lo que ese paisaje ha puesto en mí, aquello que me corresponde vivenciar cuando a través de él doy conmigo mismo. Estas son las palabras de Glissant:

> Le possible d'un paysage, c'est ce par quoi il fait qu'on s'oppose à la généralisation neutralisante. Autrement dit, ce que je découvre qu'il a mis en moi, qui me permet de m'égarer mais non pas de me perdre. C'est aussi ce que je mérite d'y découvrir, quand je m'y trouve. (449)

Esta "Amérique des Antilles" no atraviesa el pasaje de lo oral a lo escrito mediante la serie de acumulaciones y transformaciones de una historia continua. En realidad Glissant reconoce que ese pasaje es un puente, un puente incompleto bajo el cual se abre una

especie de abismo, de incomunicación. "Nous sommes confrontés à un impossible. […] L'impossible est dans l'abrupt de cette confrontation [entre escritura y oralidad]. Nous apprivoisons l'impossible." (450-451) El imposible, la ucronía poética de unos senderos que no tan solo se bifurcan sino que también se encuentran. "Apprivoiser l'impossible" puede ser entendido como una domesticación, pero no habría que poner el acento en la idea de control sino más bien en la de sociabilización. Glissant se refiere aquí al proceso mediante el cual la sorda confrontación entre ambas series comienza a escucharse y a leerse, a hacerse comunicable.

Los pasajes entre lo oral y lo escrito suponen a su vez la construcción de puentes con "l'Autre Amérique", vale decir, son indisociables de la integración cultural regional, ese entorno en el que abre caminos "la esperanza férrea de los pueblos" en medio de un "enorme desmán de muertos". Glissant entendía que la contrapoética *créole* hacía frente a un corte, una desconexión con las sociedades vecinas y en particular con sus tradiciones literarias. La indagación de la poética de la lengua popular lo conducía necesariamente hacia una mayor conciencia de las estrategias y las situaciones comunes a las lenguas populares y literaturas descentradas. El poeta martiniqueño estaba atento a las sílabas de esos otros sentidos, de la poesía, de la historia, de la tierra.

Violeta Parra también andaba buscando algo, aunque en un principio no supiera exactamente quién ni qué, como se ve en este fragmento de la conversación que mantienen la poeta-investigadora y una anciana campesina que acababa de ser dada de alta y todavía se encontraba en cama:

> –Ando buscando a una señora, pero no le sé el nombre […]
> –Dígame, pues, ¿p'a qué busca personas que no les sabe ni el nombre?
> –Para que me enseñen a cantar, señora, yo soy fulana de tal, y ando buscando el verdadero canto de Chile.
> –Ah… entonces ya sé, usted anda buscando a la Carmelita. Ella canta, es de la misma tierra mía. (1979 [1959]: 75)

La aceptación de la propia ignorancia es la que realmente abre al conocimiento y a los valores que éste comporta, es decir, abre la conciencia a lo que llamamos sabiduría. El reconocimiento de la propia ignorancia es la clave de la gaya ciencia. Otro pasaje:

–Comprendo, Panchita, tratemos de cantar la "cardita" [antes la señora Panchita ha dicho al respecto lo siguiente: "Esta es la que llaman "la larga" o "por solfa", es la que tocaba mi tía p'a cantar el baile de "la cardita", que en esos años se bailaba entre tres, cruzándose a saltitos; ahora no sé entre cuántos se bailará."]

–¿Que usted la sabe?... ¡p'a qué la vamos a cantar si acaso la sabe!

–¡Si no la sé viejita linda!

–Entonces p'a qué me dice cantemos; a ver… páseme la guitarra. (1979 [1959]: 45)

La idea de la recogida o recopilación de la memoria colectiva, y especialmente el dolor que esta conlleva y a su vez resignifica, se halla presente en los escritos que otros poetas chilenos dedicaron a Violeta; una recogida que no es mero registro sino transformación creadora. Neruda escribía:

De cantar a lo humano y lo divino,
voluntariosa, hiciste tu silencio
sin otra enfermedad que la tristeza. […]
ay, señora, qué amor a manos llenas
recogías por los caminos:
sacabas cantos de las humaredas,
fuego de los velorios,
participabas en la misma tierra,
eras rural como los pajaritos
y a veces atacabas con relámpagos (1998 [1957]: 9-10)

Su hermano Nicanor también se refiere a esto:

Has recorrido toda la comarca
Desenterrando cántaros de greda
Y liberando pájaros cautivos
Entre las ramas. […]
Cuándo vas a acordarte de ti misma
Viola piadosa.
Tu dolor es un círculo infinito
Que no comienza ni termina nunca

Pero tú te sobrepones a todo
Viola admirable. […]
Porque hablas la lengua de la tierra
Viola chilensis.
[…] Esto es lo que quería decirte
Continúa tejiendo tus alambres
Tus ponchos araucanos
Tus cantaritos de Quinchamalí (13-18)

Neruda sabe que de todo lo que se recoge por los caminos es finalmente el amor el único capaz de "apprivoiser l'impossible" y abrir tal vez los diques. No apunta, eso sí, hacia un amor cortés. Es más bien la participación en la espiral infinita de las alegrías y sufrimientos comunes; y es asimismo la participación en el lenguaje de los elementos. La vida de los seres humanos concebida y cantada como parte íntegra de todo cuanto constituye y sostiene lo viviente. El-la poeta está con su pueblo y, de un modo más que racional, en su palabra entraña país y paisaje. Sin embargo, ni el-la poeta ni el pueblo del que forma parte son entidades uniformes e indiferenciadas. Hay por el contrario una violencia multidimensional que fractura y al mismo tiempo un relevo que, como veíamos en el poema *Trig Metawe* [*Cántaro roto*] de Leonel Lienlaf (I), devuelve a la tierra el barro cocido de la vasija para que un día pueda volver a ser remodelada por las manos de una alfarera o un alfarero. Se obtiene una imagen muy similar a la de Lienlaf –"Ya se acaba/ Este cántaro rojo/ se ha trizado./ Dormirá en la tierra/ y un día/ otra alfarera/ lo reconstruirá"– si unimos dos de los versos antes citados: "participabas en la misma tierra [Neruda] –desenterrando cántaros de greda [Nicanor]". Su hermano, de hecho, asegura que ella habla la "lengua de la tierra"; es una metáfora pero no se puede pasar por alto que esa frase es también una traducción del nombre de la lengua mapuche, mapu-dungun. La vía del folclor no es entonces una instrumentalización identitaria sino una celebración de nuestra heterogeneidad, el amor que reúne los trozos e intenta rehacer los cántaros, no la idealidad fija de su contenido –"the love that reassembles the fragments is stronger than that love which took its symmetry for granted" (Walcott, 1992).

Pablo de Rokha habla del "hambre milenaria y polvorosa" en que se calibra su "idioma folklórico", su "destino estético": "por eso es pueblo y dolor popular, complejo y ecuménico en su sencillez de subterráneo, porque el pueblo es complejo, sencillo,

tremendo e inmortal, como sus héroes, criado con leche de sangre" (19). De Rokha remarca esta continuidad de la cultura popular en la individuación artística de Violeta Parra y abunda en el imaginario de la conexión radical con el mundo del subsuelo, vale decir, de los muertos, pero también cree que hay una operación de interferencia dentro de ese mismo "folklore": "Por debajo, en el total denominador común humano, su folklore, no snob, se entronca a la Picaresca española, construida con la entraña popular, interfiriéndolo; un catolicismo, más pagano que cristiano, llora, sonríe, brama en el subsuelo" (20).

Con ocasión de su exposición de arpilleras y óleos en el Pavillon Marsan del Louvre (1964), Violeta fue preguntada sobre cuál, de entre todas las artes que ella realizaba, eligiría si debiera quedarse con tan solo una, y ella dio una respuesta que quedó tallada en el imaginario cultural: se quedaría "con la gente", por ser la gente la motivación primordial de su quehacer artístico. Es a esto, creo, que se refiere Glissant cuando escribe:

> Le texte doit être ici (dans notre vécu) mis en question, parce qu'il doit être mis en commun […]. L'auteur doit être démythifié, oui, parce qu'il doit être intégré à une décision commune. Le Nous devient le lieu du système génératif, et le vrai sujet. Notre critique de l'acte et du donné littéraires ne procède donc pas d'une "réaction" à des théories qu'on nous propose, mais d'une nécessité fulgurante *d'intervention*. (442)

Esta intervención, en su dimensión literaria, apunta a la posibilidad de un Nosotros en el país Martinica, la posibilidad de un relato de la Relación, no obstante el hecho de que un nosotros abrumado, imposible, determine la imposibilidad del yo. La pregunta que a Glissant urge como martiniqueño no es 'quién soy', que sería una "question inopératoire au premier abord", sino 'quiénes somos'. Pero enseguida previene contra el mesianismo de la filiación: "Il n'y a pas là en germe l'unicité d'une vocation du Tragique. Nous ne recommencerons pas le « miracle grec ». C'est que toute tragédie, au sens occidental, est discriminatoire. Elle recompose la légitimité de la filiation, elle ne donne pas l'épars infini de la Relation." (265-266) No es cuestión de un nosotros ni de un yo modélicos. La historia y la literatura, desembarazadas de sus mayúsculas y contadas en la multitud de los gestos mismos de una comunidad, se encuentran en la proposición de una novela de la implicación del yo en el nosotros, del yo en el otro, del nosotros en el nosotros (ver VI).

"On me dit que le roman du Nous est impossible à faire, qu'il y faudra toujours l'incarnation des devenirs particuliers. C'est un beau risque à courir." (267) Es el bello riesgo del devenir de esos particulares encarnados a lo largo de la gama de los pronombres. En el poema *Mural* Mahmud Darwish escribe: "Y se van diluyendo los pronombres: él en yo en tú" (2003 [2000], traducción de Rosa Martínez Lillo).

Con un contraste de referencias a Pascal y Shakespeare: "L'homme n'est pas un roseau pensant mais bien plutôt […] une forêt qui marche" (447), Glissant alude a esta necesidad de desmitificar al autor, cuestionarlo a fin de ponerlo en común, con lo cual se pone en relieve la analogía entre la dialéctica nosotros-yo y la dialéctica oralidad-escritura. A ese desafío responde Violeta en sus *Décimas. Autobiografía en verso* (1959): con "autobiografía" remite al sello de su individualidad creadora, a esa prodigiosa voluntad que le reconoce Neruda; "en verso" remite a la forma popular: la décima, la tradición expresiva dentro de la cual ella va a modular su propia historia.

En respuesta a la proposición que le hace su hermano –"[M]e dijo: Violeta/ ya que conocís la treta/ de la vers'á popular,/ princípiame a relatar/ tus penurias "a lo pueta"." (25)–, ella escribe esta décima, en la que resuena el imaginario de Neruda, De Rokha y Nicanor: *participar en la misma tierra, en el dolor popular, desenterrando cántaros de greda*.

> Válgame Dios, Nicanor,
> si tengo tanto trabajo,
> que ando de arriba p'abajo
> desentierrando folklor.
> No sabís cuánto dolor,
> miseria y padecimiento
> me dan los versos qu'encuentro;
> muy pobre está mi bolsillo
> y tengo cuatro chiquillos
> a quienes darl'el sustento. (25)

Su primera reacción es decirle que no, que la única tregua que encuentra, "entre campo y grabación", "pa reposarme los nervios", es el guitarrón y la guitarra: la "cogot'e yegua". Cree que su hermano no comprende su caso, "no sabís que un solo lazo/ lacea un solo

novillo", pero finalmente, "haciendo juicio a mi hermano", comienza a escribir y a encontrar en ello un cierto sosiego, una forma de resurrección.

Otro gran cantautor, Patricio Manns, da una idea del lenguaje del que participa Violeta Parra en esta descripción de su tierra natal, la provincia de Ñuble, y específicamente de la situación de las comunidades rurales de los faldeos cordilleranos:

> Tan aislada está la gente de tierra arriba que ésta conserva costumbres y giros propios del siglo XVIII, concretamente en la región que comprende los pasos cordilleranos de Atacalco, Buraleo y Pichanchén […]. Es posible encontrar, asimismo, atuendos sorprendentes y sombreros de altas copas y alas caídas que proceden de la noche colonial. Los siglos no pasaron por allí, o mejor, se acumulan sin modificar en absoluto una suerte de forma de vida perdurable y práctica. En el punto en que la provincia de Ñuble toca en pleno el pecho de las cumbres andinas, sus gentes trabajan y divagan con doscientos años de retraso, cabalgando en la grupa del país, mientras en el valle del río Diguillín, a sus pies, la tecnología relativamente avanzada construye sin prisa la gran represa que se transformará en central hidroeléctrica y complejo de riego. Pero esta antigüedad se transmuta en sabiduría, en un hondo sentido del pasado, en un perfecto pulso de la memoria. (1977: 27)

Violeta Parra vive su infancia en la ciudad de San Carlos, provincia del Ñuble en el centro sur de Chile, y su primera juventud en el Santiago de los años treinta. Reside con su esposo y dos hijos en el Valparaíso de los cuarenta. Viaja a Europa a mediados de los cincuenta y vuelve a hacerlo en la década siguiente. Se presenta en Polonia, Inglaterrra, la ex Unión Soviética; vive algunos años en Ginebra y París. En una carta a su compañero Gilbert Favre escribe: "¿cómo, de dónde sale la fuerza que me trajo hasta la capital de Rimbaud? Del individuo, como un pájaro de bueno. Como un pájaro de débil. […] cuida tu alma como cuida el viento norte las anchuras de la pampa. Reblanquea nuevamente tus muros con tu música, tus pañuelos, tu cuchara, y el camino que hay del pan a tu criterio, hasta el último minuto de tus ojos entreabiertos" (1985: 96). Tras su primer regreso a Santiago, a fines de 1956, su hermano Nicanor le propone escribir su autobiografía, la insta a relatarle sus penurias "a lo pueta", es decir, según la tradición poética oral, el "nation language" del campesinado ágrafo criollo. El relato hablará de enfermedades infantiles, cesantía del padre, alcoholismo y derroche del patrimonio, muerte prematura, madre viuda, familia numerosa, pobreza, resistencia y resiliencia. Santiago será en un principio la ciudad del exilio, allí

alterna entre sus estudios en la Escuela Normal y el canto en un boliche. En torno a este lugar se suceden algunos episodios de extrema violencia, como el de unos niños que andan entre los borrachos sin nadie que los cuide o el de la violación de una mujer por un grupo de hombres junto al río Mapocho. Su autobiografía también incluye el relato de un velorio de angelito que parte con la descripción del padre y de la madre y sigue con cuatro cantos funerales: verso por saludo (saludos a los presentes), verso por padecimiento (tema del dolor cristiano), verso por sabiduría (temas bíblicos) y verso por despedida (despedida del angelito). Los dos centrales corresponden a cantos a lo divino, en estos la (o el) *pueta* desarrolla las décimas a partir de una cuarteta que algún asistente o ella misma ha propuesto, cada décima termina con una línea sucesiva de la cuarteta. Los cuatro cantos son anunciados así:

> La rueda de los cantores
> a la derecha del ángel,
> en nombre de los arcángel'
> que canten en los bordones.
> Si afligen los corazones
> la voz de los fundamentos
> cantando "padecimientos",
> "saludo" y "sabiduría",
> que sigan por "despedida"
> *del mundo y sus elementos*. (145, ver VI, 24)

Cuando entre un grupo de personas se hace el silencio existe el dicho: "pasó un angelito". El silencio, como un niño muerto. A las décimas autobiográficas de Violeta Parra las mueve la compenetración con las experiencias del campesinado y los trabajadores, la voluntad creativa, los viajes, el amor y la soledad, pero si hay un hilo negro que hilvana su aventura vital es precisamente el duelo por la muerte de su hija menor, fallecida a la edad de dos años, mientras Violeta se encontraba en Francia. El sufrimiento que su poesía elabora se entreteje al destino colectivo, tanto por la desposesión y su correlato de miseria, como por el potencial transformador que ella sabe que vive en el canto: "mis trabajos son una verdad simple y alegre dentro de la tristeza que hay en cada uno de ellos" (1985: 77). Porque como piensa Bob Dylan, "no hay canción triste", el solo hecho de entonar una canción implica revertir el abatimiento y la pasividad, construirse –tomando prestada la

expresión de Derrida– "en el límite de la verdad" y dejar algunas señales que permitan –parafreaseo ahora a Glissant– que la excepción de los sobrevivientes se vuelva común en sus descendientes.

En su autobiografía, permanentemente Violeta incorpora flores, árboles, animales, todo el universo ctónico, con la recurrencia del vocablo "elementos"; esto también es así en los cantos recogidos y en sus composiciones posteriores. "Cual vendaval de granizos han de florear los vocablos" (27). Así, los versos difractan el sentimiento religioso y las versiones de pasajes bíblicos, y reconducen el canto hacia la experiencia social y telúrica de los campesinos. Ambas dimensiones se entreveran, como en esta décima de un parabién:

> Vivan virtudes y dones
> De la esposa y el esposo
> Viva el santo religioso
> Que puso las bendiciones
> Vivan de sus intenciones
> Fuego, tierra, mar y viento
> Los sonoros instrumentos
> Que el desposorio celebra
> Ellos serán los que alegran
> Astros, cielos y elementos (91)

Ya sea en las *Odas elementales* de Neruda o bien en la antología de Glissant *La terre le feu l'eau et les vents*, el carácter matérico, de tanto relieve en los más diversos poetas de América Latina y el Caribe, modula en las canciones de Violeta Parra una lengua que busca desprenderse de su pasado colonial para devenir lengua de la tierra: los elementos son los vocablos y por lo tanto se asume que en cada significante hay una presencia viva que lo desmesura. Es también, eso sí, una traducción, la aclimatación del lenguaje, diría Glissant, al espacio-tiempo que habita la poeta cantora, lo que nos hace preguntarnos ¿hasta qué punto este castellano se siente deudor de una lengua que no comprende, el mapudungun?, e igualmente, ¿qué tan independiente es Chile?, ¿hasta qué punto su historia cultural se diferencia de la obligada extraversión de un departamento de ultramar?, ¿cuán homogénea puede concebirse su identidad cultural?, o en otras palabras, ¿existe tan solo un canto

verdadero o, a estas alturas, lo que corresponde es reconocer la diversidad de tradiciones musicales y poéticas que han arraigado en la cultura popular?

La modernidad periférica de América Latina durante las vanguardias de hace un siglo se caracteriza por la valoración de las culturas indígenas, la reivindicación de las raíces culturales africanas, o de la literatura de cordel de la población rural en transición a urbana, coincidiendo estas distintas acciones culturales en dar, plantea Ana Pizarro, "al proceso cultural una dimensión política antimperialista y antidictatorial" (2004: 119). Antonio Cándido reconocía en esta "cultura paralela", de inspiración socialista pero también anarquista, una fuerte creencia en la capacidad revolucionaria del saber del arte, entendida como capacidad transformadora y humanizadora. (cfr. 115).

Sobre el contexto social de dichas vanguardias artísticas, el cual corresponde a la sociedad en que crece Violeta Parra, conviene considerar que el analfabetismo, que en 1865 alcanzaba el 83%, hacia la década del veinte del siglo pasado rayaba en la mitad de la población chilena (143). Es decir, el rescate folclórico que ella emprende tiene lugar en el último periodo histórico en que la cultura criolla ágrafa habría podido ser registrada, relativamente no influenciada o menos influenciada por la cultura letrada que en las ciudades de inmigración y creciente industrialización. No distaría demasiado de la situación cultural en que fueron registrados los poemas serbios o cuentos congoleños que hemos mencionado. En este periodo, "la estructura económica agraria y minera está lentamente dando paso a la configuración de los sectores medios que constituirán el aparato administrativo del desarrollo exportador y de la industrialización de las décadas siguientes" (143).

La discusión que Ana Pizarro plantea aborda la pregunta por el desplazamiento y la dislocación de las poéticas tradicionales, "tratándose de un continente en donde el experimentalismo más vanguardista convive con la oralidad y la comunicación no verbal, con las zonas más básicas de la construcción de sentido." (100) Para ello considera necesario distinguir y analizar los movimientos y límites de las nuevas mixturas y transformaciones engendradas por la globalización, por la multilocalización de la cultura; con este fin maneja dos conceptos desarrollados por los estudios culturales

latinoamericanos, el de "transculturación" (Ángel Rama) y el de "hibridación" (Néstor García Canclini).

Desde la bicicleta hasta el teléfono, pasando por el automóvil y la radio, la telecomunicación y los nuevos medios de transporte transforman el espacio social de las ciudades latinoamericanas de hace un siglo, incluida ciertamente la grabadora, sin la cual la investigación etnomusicológica habría sido muy distinta y, en más de un aspecto, se habría visto limitada por lo que señala Goody, que la noción de mismidad o identidad de lo que se transmite permanecería como un asunto subjetivo, sin la posibillidad de una contrastación documental, pero a la vez sin confundir, como observa Kavwahirehi, la música o el texto fijado con sus variaciones propiamente orales. Escribe Ana Pizarro: "La revolución tecnológica aparecía para los sectores conservadores como una subversión al principio de que cada cosa tiene su lugar y que hay un lugar para cada cosa. Se trataba, pues, de una transformación democratizante." (158) Es la idea de la dislocación de la cultura, de las subjetividades que desbordan los discursos contenidistas de aspiración más o menos representativa –"El poeta no cumple su palabra si no cambia el nombre de las cosas", ha escrito Nicanor Parra.

Hay sin duda una dialéctica entre modernización y tradición a la hora de configurar una posible aunque siempre incompleta memoria del presente, la tecnología puede permitir el rescate, la comunicación global puede trascender las más variadas formas de apartheid socioeconómico y/o étnico, la valoración del saber y el sentir tradicional y local (y no por ello menos múltiple) pasa necesariamente por su inclusión dentro de una perspectiva horizontal sobre la diversidad artística y cultural en el mundo. Es una tensión rural-urbana, regional-cosmopolita, oral-escrita, que acaba entretejiendo la historia literaria en las Américas durante el siglo XX. Por una parte las vanguardias históricas acusan recibo de las transformaciones epistemológicas que conlleva la revolución científico-tecnológica, situadas más allá de la verbalización: relativización del espacio-tiempo, naturaleza vibratoria y a la vez corpuscular de la luz, estructura atómica de la materia, incertidumbre del conocimiento científico como consecuencia de la modificaciones que la observación misma provoca en la materia de estudio, en su posición, en su velocidad, en su conducta. Y por otra parte los regionalismos se comprometen con una desestructuración concreta de los mecanismos

subdesarrolladores y con una reestructuración política y cultural, ya sea desde el afro-antillanismo, el indigenismo, el criollismo o la novela de la tierra (Pizarro, 2004: 167).

En el caso de la obra poética de Violeta Parra, vemos que esta se compone de bienaventuranzas a los novios, canciones de protesta contra la injusticia, poemas a los angelitos, exequias, recreaciones de pasajes de la mitología cristiana, desgarrados poemas de amor. Mismas temáticas de la poesía lírica y épica de la Grecia arcaica, piénsese nada más en Safo (especialmente la versión de Aurora Luque, 2004). Violeta homérida, podríamos decir. Pueta, es decir, aedo, improvisadora, creadora, poeta popular; pero también rapsoda, es decir etimológicamente, costurera de retazos orales esparcidos en la memoria de los ancianos y recogidos como últimos vestigios postcoloniales de un folclor mestizo que se ha convertido en la expresión madurada de un "país de fondo" en la sociedad chilena: raigambre hispánica, y a la vez la escucha y la valoración de la "lengua de la tierra": "Ya no son los españoles/ los que les hacen llorar:/ hoy son los propios chilenos/ los que les quitan su pan./ ¡Levántate, Pailahuán!" ("Arauco tiene una pena").

Sobre la costura de los retazos, la transmisión y la reconstrucción, las variantes de la huella poética y musical, Gastón Soublette recuerda que

> Reconstruir los textos de las canciones era quizás lo más grande de las investigaciones de Violeta, porque como esos cantos son tan antiguos, muchas veces los encontrábamos incompletos o mezclados con otros cantos. Violeta tenía que separarlos y continuar buscando, pueblo por pueblo y rancho por rancho, hasta dar con los fragmentos perdidos, porque lo que un cantor olvida, otro lo recuerda. (2011: 81)

U otra. Así comienza Violeta la presentación de su diálogo con Doña Francisca Martínez, cantora y contadora de cuentos y leyendas (Rosario, provincia de Rancagua): "La Panchita tiene 106 años, está ciega y semi tullida." (1979 [1959]: 43). No hace falta decir a quién recuerda la imagen de una anciana ciega que guarda todavía las llaves, de oído, no por lectura, de una memoria poética ancestral. Doña Panchita le comparte el siguiente canto, que transcribo entero por su belleza y por las muchas señales que ofrece en torno a la dialéctica oralidad-escritura, nosotros-yo, presente en este poema como contradicción en

movimiento, ya sea entre la sensación y la percepción, o entre la percepción y el pensamiento, o entre el pensamiento y el espíritu.

Cuarteta:
LA VISTA Y EL PENSAMIENTO
ESTAN EN CONTRADICCION
GRADUANDO EL MERECIMIENTO
CUAL MERECE MAS SU HONOR

La vista dice yo veo
dar vuelta el mundo y los años
veo el mundo y sus engaños
a la sombra del deseo
ver los campos me recreo
prado flores y portentos
veo todo el firmamento
la florida luna y sol
y están en salutación
LA VISTA Y EL PENSAMIENTO

El pensamiento en su ser
contesta con elocuencia
me ilumina la conciencia
más bien pensar que no ver
la vista ha echado a perder
la gloria y la salvación
a los sabios superior
dice la historia sagrada
que en cuestión muy elevada
ESTÁN EN CONTRADICCIÓN

La vista pidió la "audencia"
para hablar cuanto deseaba
diciendo que se gloriaba
de ver toda la celencia
que le dan gozo y contento
por su tan bello esplendor
y están en el graduador
GRADUANDO EL MERECIMIENTO

El pensamiento en su pero
contesta que en su morada
en una hora bien pensada
le da vuelta al mundo entero
el aire más verdadero
que gira con más fervor
no alcanza con su vapor
acercarse a mi violencia
no hay autor que dé sentencia
CUAL MERECE MAS SU HONOR

Despedida:
Al fin en el historiar
la vista salió alegando
que se gloriaba gozando
de placeres con mirar
el pensamiento al andar
dijo yo soy más pudiente
"trasminar" a lo eminente
de un momento a otro momento
la vista y el pensamiento
están en cuestión pendiente.

*

Explicatorio: "audencia" – audiencia
"celencia" – excelencia

los altares de la iglesia "trasminar" – traslucir
y otros varios monumentos

La cuarteta establece la contradicción y el desafío, como si se tratara de un duelo o, quizá, tan solo de un certamen. Lo que sí es manifiesto es que se plantea la pregunta por el valor y la validez de estas dos facultades, la primera: la vista, común a casi todos los animales, la segunda: el pensamiento, el atributo supuestamente definitorio de nuestra especie, si la irracionalidad de la historia no dijera con frecuencia lo contrario. En la primera estrofa la vista atestigua los prodigios pero también las veleidades del mundo, sus engañosas apariencias, sin que por ello la vista y el pensamiento dejen de "estar en salutación", es decir que se reconocen, se requieren mutuamente y actúan de común acuerdo, "luna florida y sol", como una matriz rítimca de la experiencia humana.

La segunda estrofa, en cambio, vuelve a poner de relieve el choque entre vista y pensamiento, y si bien se le reconoce a este último, junto a la elocuencia, su rol constructivo en la conciencia, el trasfondo cristiano del canto hace notar aquí que la salvación no es asunto estrictamente sensorial sino más bien una experiencia espiritual, y en ese sentido, más elevada; el pensamiento dice: "la vista ha echado a perder/ la gloria y la salvación". La vista, por el contrario, se gloria en la tercera estrofa de haber presenciado el bello esplendor de la iglesia y otros varios monumentos, y menciona entonces algo que el pensamiento omite: la alegría, "gozo y contento". En la cuarta el pensamiento se repliega y sostiene que el aire verdadero del mundo en todo su fervor no es sino algo que se evapora, sin igualar el alcance de la violencia anticonvencional con que el pensamiento es capaz de desbaratar las ilusiones sensoriales.

La despedida no desemboca en el remanso de una síntesis, la cuestión queda pendiente, entre, por un lado, el elogio al glorioso y gozoso placer de la vista y, por otro, el valor del pensamiento al poner en comunicación uno y otro momento, una y otra experiencia. Es significativo que mientras la vista mira y recrea, o se recrea, el pensamiento anda y trasluce lo que hay detrás de lo que se mira.

La pregunta por lo que es mejor, si la vista o el pensamiento, envuelve a su vez un discurso cristiano sobre la salvación, no a través del consejo sino de la crítica cruzada. El poema desarrolla un debate moral en torno a la conciencia y el deseo, la violencia y el saber-poder, lo verdadero y las apariencias.

A la lectura simbólica del canto se le abre más de una vía. Decía que por una parte es plausible ver en él la confrontación entre, como dice Glissant en una de las citas con que comenzamos este capítulo, la memoria negada de lo oral y su espontaneidad, identificable aquí con la vista, y por otra parte el señuelo o la trampa mediante la cual la literatura puede encerrar a las élites de la escritura y arrebatarles la voz. Es también el debate entre el verdadero sujeto colectivo no tan solo de la épica sino del lenguaje mismo, y la igualmente verdadera individualidad que, sin serle exclusiva, caracteriza a la tradición poética occidental –el ideal mismo de la democracia está vinculado al pensamiento en archipiélago de los griegos. En la medida en que se califique de engaño o de causa de daño aquello que ocurre a un u otro lado de estos pasajes, la síntesis seguirá siendo una cuestión pendiente.

La hipótesis que intento argumentar es que los pasajes entre oralidad y escritura, entre la multiplicidad de voces y la heterogeneidad de las literaturas, son pasajes biunívocos, no en términos de correspondencia matemática entre conjuntos diversos, eso es claro, pero sí como respuestas recíprocas, en parte también traducciones recíprocas de un diálogo que va trazando lo que conocemos como literatura o memoria literaria, incluida la aporética categoría de "literatura oral". Es en este sentido, creo, que Édouard Glissant evoca una síntesis de la sintaxis escrita y de la rítmica hablada, del conocimiento adquirido mediante la lectoescritura y del saber tradicional y principalmente implícito del habla natal.

El problema de abordar esta dialéctica como si se tratara de despejar incógnitas a ambos lados de una ecuación, radica en que no podemos determinar ni generalizar a priori la identidad y el valor de uno u otro registro, de uno u otro lenguaje, de una u otra materialidad lingüística, ni presumir tampoco que al interior de cada serie no existan contradicciones incluso más decisivas. Por ejemplo, el habla coloquial nos singulariza y nos libera del orden rígido y abstracto en el que puede empantanarnos el lenguaje literario si lo entendemos como autoridad inconmovible; por su parte, la escritura es capaz de levantar

las esclusas que los códigos situacionales del habla a menudo interponen como límite de lo decible, de lo imaginable, de lo comunicable.

"Conocer equivale a expresarse", decía Pasolini, pues es difícil que la expresión no entre en contradicción consigo misma si renuncia a lo que Glissant llama "el choque entre hablas vivas y escrituras desconocidas", donde se trasluce una imagen del mar rompiendo. El conocimiento lingüístico no es anterior a esos choques ni a la ardua paciencia de la expresión. Más que la declaración de un contenido preexistente que se vierte dentro de tal o cual forma vacía, lo que por cierto haría de todo poema un bloque discursivo perfectamente traducible a prosa de explicación pedagógica o interpretación ideológica, sin pérdida alguna; para la gran poesía de la diversidad, seis de cuyos principales exponentes americanos estudio en esta tesis, la expresión no es cuestión de continentes y contenidos, no se sustenta sobre una concepción representacional del lenguaje. La expresión de que habla Pasolini construye por sí misma el sentido, y este sentido resulta indisociable de las formas concretas de expresión, vale decir, de sus lugares de relación.

12. "Apertura y ampliación de la tonalidad"

Cuando Violeta Parra vuelve a Chile, a fines de la década de los cincuenta, comienza a componer obras para guitarra que si bien serían identificadas como folclor en virtud de su anterior trabajo recopilatorio y sus numerosas canciones, serán llamadas por ella misma "anticuecas". Estas piezas "son música culta como la que se puede escuchar en cualquier concierto de cámara", escribe Magdalena Vicuña (1958: 74, cit. por Olivia Concha Molinari, 1995: 72). Es interesante observar que a diferencia de su hermano mayor, el poeta Nicanor Parra, Violeta denomina anticuecas a sus composiciones para guitarra sola, es decir, la referencia sigue siendo el evento popular tradicional: poema-canción-baile, la cueca. De hecho, en ellas, sostiene Olivia Concha Molinari, "se aprecian los esquemas y patrones rítmicos chilenos, en especial de la cueca, tratados melódicamente en múltiples acepciones, variando inclusive de compás en compás." (75) En la antipoesía, en cambio, la operación es inversa, ya que la referencia es la poesía, entendida como lenguaje culto o libresco o demasiado oscuro y al que se contrapone una poesía oral de la claridad.

La cueca se vincula además con la idea de las "verdaderas canciones de la patria" y con los elementos explícitamente nacionalistas de algunos cantos populares. La problemática de la transmisión y los indecidibles que tensan el pasaje de lo oral a lo escrito, se asemejan a las vacilaciones y obstáculos metodológicos de la transcripción musical de las anticuecas, como se ve en esta reflexión de Olivia C. M. que cito en extenso:

> es necesario considerar que las grabaciones, registradas en condiciones desfavorables, dificultaron una receptividad clara, no lográndose en ciertos momentos fijar fehacientemente en el pentagrama lo escuchado o lo tocado. A este factor técnico hay que adicionar lo relacionado con el pragmatismo interpretativo: cabe recordar que se está frente a una artista autodidacta sustentada en fuentes culturales profundamente enraizadas en el substrato folclórico popular de rasgos e inflexiones peculiares, casi irrepetibles mediante la codificación gráfica convencional.
>
> De la ejecución instrumental emergen signos para la transcripción, aun donde se quiebra una forma, se producen asimetrías expresivas y vacilaciones extemporáneas. En cambio, *al contradecir la tradición popular las normas académicas surgen dudas y dificultades en la tarea del transcriptor.*

> Se resolvió el problema mediante la anotación de lo escuchado en base a las propias capacidades auditivas, confrontando los resultados junto a Rodolfo Norambuena; y verificando lo corregido con Martín Pino y Mauricio Valdebenito, dos guitarristas profesionales. (74, subrayo el elemento anti o contra-poético)

El extracto pone de manifiesto el descalce entre las normas académicas que permitirían regularizar la transcripción, y las particulares inflexiones, las asimetrías o transgresiones del tempo, y otras características de la técnica instrumental. Estas composiciones son, en consecuencia, un híbrido de cueca y música de cámara en donde los motivos se reiteran o varían sin que haya necesaramiente, analiza esta autora, una vinculación aparente, de ahí la necesidad de reconocer su unidad tanto en un "carácter dialécticamente contrastante" como en uno "precisamente homogéneo" (75), según la pieza de que se trate.

La musicóloga constata que "se está en presencia de un músico que incorpora escalas arcaicas como las modales, presentes en el repertorio campesino e indígena y que, a la vez, incursiona en la apertura y ampliación de la tonalidad." (75) En referencia a las modulaciones, cromatismos, atonalismo y uso de doce de tonos, entre otros desarrollos, la expresión "apertura y ampliación de la tonalidad" refleja bien el proceso de formación creativa en Violeta Parra. La tonalidad tiene también una connotación psicológica y discursiva: ella amplía la tonalidad del folclor chileno y lo abre a otras tradiciones, o más bien, profundiza en unas tradiciones que de un u otro modo ya estaban presentes, como por ejemplo la música andina, hispano-árabe o de otras regiones de Europa.

Olivia C. M. distingue en las anticuecas una estructura espiral con características de rondó, o sea, el despliegue de una progresión politonal a través de varias secciones que sin embargo regresan más o menos regularmente al tema inicial (93). Aquí tenemos una definición musical de la noción de espiral y rollo histórico en Glissant: una progresión politonal recursiva. Politópica y heterológica, en los términos que usa Kavwahirehi. Según la investigación de Samuel Claro, esta aproximación formal, la de la estructura espiral, sentaría "los fundamentos que configuran la cueca chilena o canto a la rueda como una superviviente arábigo-andaluza en América, cuya estructura imita las leyes cosmológicas del universo" (1989: 28). Cabe observar en la frase "una superviviente arábigo-andaluza" la expresión tanto de un pensamiento de la huella como del sincretismo activo.

La estructura espiral de las anticuecas respondería a la herencia musical presente en la estructura circular de las cuecas que analiza Claro. El antecedente, la *nuba,* que corresponde a la vez o el turno de un músico en una sesión de varios músicos dentro de la tradición arábigo-andaluza (21), nombra asimismo un tipo de composición que presenta la siguiente estructura: *da'ira*, preludio vocal; *mustakhbir*, preludio instrumental; *tushiya*, obertura; luego vienen cinco movimientos (*masdar*, *bataih*, *darj*, *insiraf*, *khalas*) precedidos por sendas introducciones o *karsi*: El investigador entronca esta tradición poético-musical con la cueca chilena en la cual

> los cantores tradicionales entonan un preludio vocal que se denomina daira o rueda, al que sigue un preludio instrumental preparatorio a la danza misma. Cada uno de los cuatro cantores de la cueca entra según un turno establecido y, en rueda de cantores, también hay un turno para cada grupo, lo que sin duda representa una interesante conexión con esta forma (22).

Samuel Claro afirma que la verdadera herencia musical de España en América es la que se ha preservado por tradición oral. La herencia musical de las tres Españas –cristiana, musulmana y judía– se preserva tanto de forma documentada como oral, esta última a través de un mestizaje racial y cultural en el que cobra protagonismo el elemento arábigo-andaluz, ya en la fase conquistadora, ya en la colonizadora: "Entre los emigrantes legales a Indias un gran porcentaje de ellos provenía de Andalucía, en cifras que fluctuaban entre el 39 y el 45 por ciento (Góngora 1962, 77; Mörner 1975, 62-63)" (cit. en 14). Fue considerable el número de emigrantes ilegales, entre ellos judíos y moros conversos, además de proscritos de diversa índole, la mayoría de los cuales procedía igualmente del sur de España.

El autor considera que estos "bailes de la tierra" (8) encontraron, en el caso de Chile, una suerte de reservorio propiciado por la condición insular del país –la insularidad generada por el desierto, la cordillera, el mar y los glaciares. Habría que considerar esta insularidad como parte de la afinidad entre el "país-pasillo" y la cultura archipelar del Caribe. Es una insularidad que habría ayudado a conservar ciertas tradiciones de raigambre arábigo-andaluza, ya desaparecidas en el "viejo mundo", como es el caso de la cueca o canto a la

rueda. El horizonte cultural americano se remonta por supuesto a más de cinco siglos, tanto si lo enfocamos desde la perspectiva indígena –está fehacientemente establecido que el mundo mapuche ya se haya básicamente configurado hacia el primer milenio e.c., mientras que en este siglo ha habido hallazgos arqueológicos que desmontan la creencia en un poblamiento reciente del continente americano–, como si lo hacemos desde la perspectiva de la transmisión colonial de culturas milenarias.

El crisol campesino de unas y otras herencias culturales juega un rol fundamental en las "playas temporales" de la memoria, en la constelación del imaginario cultural: "Sólo cuando el mestizo rural se afirma en la cultura y la política nacionales, irrumpiendo en los centros urbanos, es cuando aparece una conciencia nacional mestiza en la vida iberoamericana" (Esteva 1964: 293, cit. en 17).

José María Arguedas considera a Violeta Parra "genialmente individual" y "genialmente popular" (cit. en Millares, 2000: 169); Selena Millares entiende esto como el fruto de "esa capacidad de captar y al tiempo trascender –para universalizarla– el alma de una tradición nacional", conjugando belleza con funcionalidad social, "algo difícilmente perdonable para algunos sectores intelectuales." La singularidad y la complejidad que las élites de la escritura buscan en la obra artística, pero también el compromiso social que las comunidades primordialmente orales exigen a la acción artística.

Ese es el pasaje, el proceso que hace Violeta. Una mutación mutua. La imagen del "alma de una tradición" no correspondería en su caso a un origen sino al caudal que su obra transmite, sean "giros propios del siglo XVIII", sea un canto espiral en el que sobreviven elementos arábigo-andaluces, sea la "lengua de la tierra". Selena Millares recuerda, sin embargo, que "lo que actualmente se entiende como folclore popular tiene a menudo su origen en las clases dominantes del tiempo de la colonia." (170) En la antología de sus canciones y poemas que presentara Alfonso Alcalde en 1974, se incluye esta reflexión de Violeta Parra:

> Hubo bastante influencia europea en el folklore chileno. De ahí que se hable de mazurcas, minués, polcas, cuadrillas, que son géneros viejísimos europeos. Mi abuela y mi bisabuela que no eran españolas cantaban zarzuelas. No hubo una corriente inmigratoria que

> influyera decididamente en el último siglo. Me parece que el hombre chileno guarda muy bien sus tradiciones y sus cosas. (79)

"Salta entonces entonces de un campo a otro", escribe Alfonso Alcalde, para escuchar los cruces de esas diferentes tradiciones, "grabadora en mano, comiendo charqui de caballo porque no tenía para otros gastos" (43). El proceso de rescate y transmisión trabaja con la dificultad, la *contrainte*; de allí provienen sus frutos. A esto se añade la complejidad de la investigación y la necesidad de la difusión: una tradición autóctona pero puesta en relación, ampliada en su tonalidad pero resistente en lo que la singulariza. Al respecto comenta Selena Millares que

> frente a la insistente tendencia latinoamericana a adoptar los modelos de prestigio europeos y norteamericanos en detrimento de lo autóctono, su empeño quiere no solo sustituirlos por la tradición propia, sino mostrarla al exterior: su amplia permanencia en París y sus giras por las capitales europeas lo testimonian, así como el insólito logro de exponer sus arpilleras en el Louvre, un episodio que la llenaba de orgullo. Se trata, entonces, de una actitud de resistencia frente a la presión del colonialismo cultural, cobijado bajo múltiples formas. Precisamente en ese marco se puede entender la singularidad de su voz "chillona", que, en términos de Naomi Lindstrom, ella "cultivó como acto de respeto ante la tradición chilena y de desafío ante las consideraciones comerciales" (Lindstrom, 1995: 324) (170).

Reflexión que queda refrendada en estas palabras de Violeta extraídas de *El libro mayor de Violeta Parra* de su hija Isabel:

> Haciendo mi trabajo musical en Chile, he visto que el modernismo había matado la tradición de la música del pueblo. Los indios pierden el arte popular, también en el campo. Los campesinos compran nylon en lugar de encajes que confeccionaban antes en casa. La tradición es casi ya un cadáver. Es triste… Pero me siento contenta al poder pasearme entre mi alma, muy vieja, y esta vida de hoy. (1985: 45)

El contexto musical en que su labor irrumpe se organiza, según Patricio Manns, en torno a dos vertientes antagónicas. Por un lado conjuntos como "Los cuatro huasos", en los que primaba un paisaje humano y geográfico marcado por lo pintoresco y preciosista; más tarde partidarios de la dictadura militar. Por otro lado, dice Manns, están los juglares que,

"envejecidos y trashumantes, describen en versos precisos e intencionados, a una atenta clientela de bar de mala muerte, las vicisitudes de la crisis salitrera y de la hambruna nacional" (171). Nótese los adjetivos: versos precisos e intencionados. No preciosos, precisos. No malintencionados ni tampoco al amparo de un régimen opresivo, sino que plenos de una intención de vinculación entre la comunidad. Violeta desentierra cántaros y alza el vuelo, se abre al mundo, y vuelve, en un proceso comparable al del discurso antillano: "détour" y "rétour", digresión y regreso, nomadismo circular.

En el siguiente fragmento del libro que Patricio Manns dedica a la cantora, subraya la continuidad entre la Lira Popular, como se conoce en Chile a la literatura de cordel, y Violeta y la "nueva canción chilena" que surge en los años sesenta y comienzos de los setenta –Víctor Jara, Manns, Isabel y Ángel Parra, los grupos Quilapayún e Inti Illimani, entre otros– y de paso reitera la importancia de la intención poética-política en "el vasto y sangrante tiempo de América", en una clave muy similar a la "poétique contrainte" analizada por Glissant:

> Violeta me aseguró muchas veces que ella conoció perfectamente 'La Lira Popular' […] Esta relación de Violeta con la poesía popular chilena es de la mayor importancia porque se estima comúnmente que la canción no tiene antecedentes sociales y que este descubrimiento es mérito exclusivo de la "nueva canción chilena". No hay tal. Centenares de poetas populares –ya lo dijimos: poetas cancioneros– y miles de poemas certifican lo contrario […] En todos los sentidos, pues, Violeta es una digna heredera de los cantores anónimos de la 'La Lira Popular' y de todos los anónimos cantores que se desplazan por el vasto y sangrante tiempo de América; no niega su influencia, escoge sus temas y define su intención como todos ellos, pero con una diferencia: ha logrado saltar las barreras del anonimato y, esgrimiendo una poética que se genera a sí misma como una síntesis entre lo religioso-ingenuo y lo político-social, perfila su prestancia a la cabeza la 'nueva canción' (1984: 51).

Violeta Parra forma parte entonces de la tradición de los cantores anónimos de una lírica popular y trashumante; traza un guión entre ésta y el movimiento musical en el que dicha tradición habría de individualizarse artísticamente durante un periodo marcado por la violencia política. En este sentido Selena Millares se refiere a las connotaciones simbólicas presentes en el nombre de la cantautora: "Violeta parece condensar en su propio nombre

esa paradoja de su poderoso don para la creación: el rojo y el azul componen ese color sugestivo que habla de flores sombrías asimiladas al fatalismo de la muerte […] pero igualmente las violetas son el antídoto para los pesares" (178), esto en referencia a "La jardinera", donde canta: "para mi tristeza violeta azul,/ clavelina roja pa' mi pasión/ y para saber si me corresponde/ deshojo un blanco manzanillón". Millares dice: "El jardín florido se hace emblema del canto" (177). Literalmente hay también una alusión al emblema nacional: sin que haga mención explícita, Violeta describe su jardín con los colores de la bandera chilena. Por su parte Neruda escribía, también a propósito de su nombre y apellido, unos versos que sugieren "lo religioso-ingenuo" que señala Manns: "Cuando naciste fuiste bautizada/ como Violeta Parra: el sacerdote levantó las uvas/ sobre tu vida y dijo:/ "Parra eres/ y en vino triste te convertirás."/ En vino alegre, en pícara alegría…" (1959: 12-13)

La difícil materialización de una dialéctica entre lo oral y lo escrito, entre la poesía popular campesina y la poesía letrada urbana, y de un modo más general entre el habla cotidiana y varios de los registros literarios, estas contradicciones son de alguna forma franqueadas y resueltas, dentro del ámbito del lenguaje, en virtud de la poesía. El título del ensayo de Selena Millares, "Geografías del edén: la poesía trovadoresca de Violeta Parra", da a entender, en concordancia con el panorama de Rodríguez Adrados, que la intensificación o aceleración de los pasajes entre lo oral y lo escrito están asociados al surgimiento de nuevos ciclos lingüísticos y literarios, tal como ocurrió, a través de los trovadores, en los orígenes de la poesía en lengua romance. Cabe mencionar, eso sí, que como sostiene Rodrizo de Zayas, la jarcha (*kharjât)* representa "la existencia de un género poético lírico, de forma estrófica y en lengua aljamiada –es decir, lengua romance hablada por los musulmanes andaluces– antes de la aparición de los primeros trovadores" (1989: 40, cit. en 25).

Martín de Riquer e Isabel de Riquer, en su introducción a *La poesía de los trovadores* (2002), explican que "contra lo que podría hacer suponer la rígida compartimentación de clases de la Edad Media, la condición social no es tenida en cuenta entre los trovadores; y así vemos cómo debate Guerau de Cabrera, vizconde de Gerona y Urgel, con Marcabrú, de baja condición social." Y añaden todavía otros ejemplos: "Peire Vidal, un burgués hijo de un peletero, fue a Hungría y a Malta y se relacionó con reyes y grandes señores a los que dio

consejos; Raimbaut de Vaqueiras será armado caballero por Bonifacio de Monferrato sólo por sus méritos literarios." (XII)

Motivos, fórmulas, rimas, esquemas métricos, versos enteros constituyen préstamos frecuentes en la poesía trovadoresca; es una práctica intertextual que entiende la imitación como un conjunto de relaciones literarias y musicales. En el ensayo recien citado se plantea que los trovadores cultivaron "tres niveles cuya existencia ellos mismos reconocieron: *so*, *motz* y *razó*, tres términos técnicos que recorren toda la literatura trovadoresca: melodía, palabras y argumento." (XIV)

En su "Nota preliminar" a la antología *Violeta del pueblo* (1976), Javier Martínez plantea la misma idea de Selena Millares, a saber, que la poesía cantada por Violeta Parra se resiste a disociar la dimensión política e histórica de la dimensión estrictamente técnica de la realización; y mientras Millares la vincula con la poesía trovadoresca, Martínez lo hace con la poesía griega arcaica, subrayando así, ambos, el modo en que se trenzan la recogida colectiva y la singularización poética, el genio colectivo y el individual de que habla Arguedas, en una expresión que reúne la palabra y la música, y que precede a la autorreferencia de la literatura. Javier Martínez plantea:

> Como Píndaro o como Homero, Violeta Parra ha sido testigo y protagonista del saber de su pueblo, un poeta-cantor que ha recogido las viejas historias y que ha sabido hacerlas trascender para que cumplan una específica, y útil, función social. Si Homero cantó las glorias de una aristocracia moribunda desde la perspectiva de un nuevo tipo de hombre que personifica Ulises, Violeta recogió la voz de un pueblo campesino que, entrando en el proceso de industrialización del país, se lamenta o se rebela ante las nuevas condiciones de vida, las nuevas injusticias. Violeta, en definitiva, es eso mismo: nacida y criada en el campo, debe emigrar a la ciudad para abrirse camino, con solo su guitarra y su voz al hombro. Allí se transforma. Violeta, en la ciudad, se convierte en una artista comprometida. Canta contra la injusticia. No canta por entretener. (12)

Todo esto ya viene puesto en evidencia con los epígrafes de la muestra (7), el primero uno del *Martín Fierro* de José Hernández, que dice:

> Yo he conocido cantores

que era un gusto escuchar.
Mas no quieren opinar
y se divierten cantando.
Pero yo canto opinando
que es mi modo de cantar.

El segundo es de la propia Violeta (de "Yo canto la diferencia"):

Yo canto a la chillaneja
si tengo que decir algo
y no tomo la guitarra
por conseguir un aplauso.
Yo canto la diferencia
que hay de lo cierto a lo falso,
de lo contrario no canto.

En sus décimas autobiográficas Violeta recuerda su infancia durante la dictadura de Ibáñez en los años veinte, y las consecuencias que arrastró el despido de su padre, profesor de música. Manns explica este contexto, el de un régimen que

> arremete contra la clase trabajadora, desintegra los sindicatos, elimina a los adversarios políticos de toda laya, y culmina su faena dirigiendo los fuegos de su artillería contra el profesorado que es, a su juicio, el sembrador de los vientos cuyas tempestades cosecha. (30) […] Ibáñez tendrá tiempo, […] para entregar el cobre a los norteamericanos, la Compañía de Teléfonos a la ITT, y descargar una violenta represión contra los trabajadores organizados, que arroja un saldo de asesinatos incontables, carcelazos y atropellos. Violeta experimentará, […] en el seno de la casa paterna, el estilo de gobierno de la derecha escondida bajo la axila de los militares. (32)

Manns escribe estas líneas una década después de la muerte de Violeta, un lustro después del asesinato de Víctor Jara, desde el exilio, durante los primeros años, los más sangrientos, de la dictadura militar, el último avatar de las pulsiones totalitaristas que han fracturado cíclicamente la tradición republicana chilena. El historiador Gabriel Salazar escribe: "la historia de Chile muestra que, cada vez que la ciudadanía adopta actitudes soberanas y se plantea en el espacio público en ese tenor, el Estado se siente atacado, de modo *privado*

(miedo a los saqueos propagados por el "bajo pueblo") y de modo *público* (miedo al derrumbe del sistema político liberal). […] Polarizando la situación en blanco o negro. Orden o caos. Ley o anarquía." (2012: 156) Así lo expresa esta canción de Violeta:

> Miren el hervidero
> de vigilantes
> para rociar de flores
> al estudiante.
>
> Miren cómo relumbran
> carabineros
> para hacerles premios
> a los obreros.
>
> Miren cómo se visten
> cabo y sargento
> para teñir de rojo
> los pavimentos.
>
> Miren cómo le muestran una escopeta
> para quitarle al pobre su marraqueta.

Esa es la historia: las fuerzas armadas chilenas han actuado más veces en contra de sí mismas y de la propia sociedad civil que contra ninguna amenaza exterior. Ibáñez, González Videla, y la dictadura de los setenta y ochenta desde cuya experiencia escribe Patricio Manns. El compositor de "El cautivo de Til-til" considera, en referencia a una canción de Violeta llamada "El Pueblo y el Gavilán", que se trata de "la vieja historia que se repite matemáticamente exacta en su contenido, pero, a la vez, sobre una suerte de escala logarítmica, con un factor multiplicador sobre sus efectos" (37). Gabriel Salazar señala que "como no basta la policía (son los 2/3 de la sociedad civil los que normalmente se rebelan) se envía contra los subversivos el Ejército en formación de batalla. Resultado: 5 guerras civiles (siglo XIX) y 23 masacres de ciudadanos (sobre todo populares) entre 1810 y 2010." (ibid.) Es ante esa realidad histórica y su poder de silenciamiento que Violeta "pone el grito en el cielo"; de forma explícita en los últimos versos de "Yo canto la diferencia": "Si yo levanto mi grito/ no es tan solo por gritar/ Perdóneme el auditorio/ si ofende mi claridad/

cueca larga militar". "Voici soudain que le Chili nous crie", dirá más tarde Glissant, desde la isla del "grand cri poétique de la Négritude" que es el *Cahier d'un rétour au pays natal* en palabras de Chamoiseau.

Retomando lo que plantea Glissant sobre las dos vocaciones del folclor martiniqueño, en la labor de Violeta Parra el folclor, que en una primera etapa es una vía para el hallazgo de la autenticidad y el dinamismo de las tradiciones, se resiste a ser usado como una prueba de la viabilidad de un sistema opresor, primando en cambio su vocación contestataria: la canción de lucha.

Los momentos de su labor de apertura y ampliación de la tonalidad en la tradición poética-musical chilena, podrían entonces resumirse así: la investigación (transmisión, registro y reconstrucción), la reinvención, la difusión (transmisión múltiple), y la intervención, no la reacción, sino como dice Glissant: "la nécessité fulgurante d'intervention" desde la relación creativa.

Patricio Manns ahonda en la impronta de la Lira Popular en este arco de sentido y significación de la poesía de Violeta Parra:

> En sus "Décimas" están los trenes de infancia, y en esos años y esos trenes, los poetas populares recitaban sus versos y vendían su folleto. Sin ninguna duda pienso que Violeta asimiló en la época, como muchos de nosotros después, las técnicas de la versaina, su suave humor, su tono, sus destrezas, sus juegos de palabras, la maestría del doble sentido en las ideas para camuflar el contenido picaresco o político del poema en períodos álgidos. Hay que recordar que la décima será también, a la postre, una de las herramientas fundamentales de su propia poesía, y no por un mero capricho electivo: su pueblo ha cantado siempre utilizando esa disposición de las estrofas. (51)

La autoría de la literatura de cordel difundida en Chile entre las década del sesenta del s. XIX hasta la década del cuarenta del siglo pasado, corresponde principalmente a hombres de procedencia rural emigrados a la ciudad, por esto es que ella expresa una síntesis entre el imaginario campesino y las dinámicas modernas de circulación de la palabra escrita. Rodolfo Lenz afirma que:

> no cabe, pues, ninguna duda de que la poesía de nuestros poetas populares es un directo descendiente de la poesía de 'arte mayor' que fue tan cultivada por la sociedad cortesana de la España del siglo XVI. Evidentemente llegó a Chile con los caballeros de la conquista y siguió fomentada por los guerreros, los empleados del rey y los clérigos que llegan hasta mediados del siglo XVII. (1999 [1919]: 4-5)

Es un caso de "détour": los poetas populares grabados por Violeta hacen uso de una métrica y una estrofa, el octosílabo y la décima, con sistemas de rima asonante variable, que estaban ya atestadas en el siglo de oro español. Esta forma poética llega a Chile, primero como expresión cortesana y académica propia de los eventos organizados por las autoridades españolas, pero posteriormente su cultivo se traslada a las fiestas campesinas, novenas y velorios. Se le conoce también como "espinela" por el poeta a quien se atribuye su invención, Vicente Espinel (1550-1642), aun cuando, como señala Micaela Navarrete, la décima octosilábica ya era usada un siglo antes por Cristóbal de Castillejo.

En la llamada literatura de cordel se entremezclan escritura y oralidad, lo que produce uno de esos ciclos de inmersión y reemergencia que caracterizan, según dice Rodríguez Adrados, el río de la literatura. Micaela Navarrete explica que

> este tipo de literatura sufre un proceso muy complejo: la producen distintos tipos de autores, se transmite cantada, recitada o leída y por lo común es publicada en pliegos. La adquieren personas que la leen para sí mismos y para otros, que a fuerza de repetición los memorizan y pasa otra vez a la categoría de literatura oral. (4)

Se observa, especialmente en el inicio de la Lira Popular, un elemento de *poétique contrainte* en la reapropiación por una cultura popular mestiza de las formas artísticas de la cultura dominante durante el inmediato periodo postcolonial en que se consolida el discurso identitario nacional. De hecho, la literatura de cordel chilena comienza a exhibirse colgada en la vía pública precisamente a mediados de la década de 1860, contribuyendo a formar la opinión pública durante los años de guerra contra España (Juan Uribe, *Flor de canto a lo humano*, 1974).

El dolor individual-colectivo, la recurrencia e imbricación de los elementos en una "lengua de la tierra", la contradicción entre la vista y el pensamiento así como entre la voz y la letra,

las anticuecas. En estos aspectos la obra de Violeta Parra, como la de Édouard Glissant, evoca una síntesis de lo adquirido y lo reflejo que, como cité más arriba, es finalmente una síntesis entre "la solitude d'écriture et la participation au chanter commun": "el canto de todos, que es mi propio canto", como dice Violeta en "Gracias a la vida" (*Las últimas composiciones*, 1966).

Los versos de la Lira Popular venían a ser un periódico que informaba de catástrofes naturales, nacimientos y crímenes, noticias de la Guerra del Pacífico, elecciones políticas, variaciones bíblicas del canto a lo divino, o parabienes, desafíos y adivinanzas del canto a lo humano, etcétera. Ni en la Lira ni en la obra de Violeta que establece el relevo encontramos folclorización, ya que son, como esperaba Glissant, resultantes de una práctica social. Los ejemplos que da Glissant son similares: acompañamiento de partos y decesos, loa de unos dioses comunes, rito de creencias populares, cadencia del trabajo, ritmo de la existencia. Pese a su nombre, los poemas de la Lira Popular no eran musicalizados, si bien formaban parte de la misma tradición que la "poesía cancionera", como la llamó Patricio Manns. La música escribe la historia de la comunidad, había dicho Glissant, su enfrentamiento a lo real y también las fallas por las que consigue intervenir y transmitir su fulgurante vibración, su "grito poético", el pensamiento de su huella.

La poesía de Violeta Parra representa una de las energías motrices del proceso chileno y transamericano de oralización de la escritura, aunque siga siendo infrecuente establecer una vinculación entre su obra y la recuperación de lo real –para retomar los términos de Glissant– que dicho ciclo ha representado para el ciclo literario actual, cuyo *comienzo* hace un cuarto de siglo está marcado por la recuperación de la democracia y la socialización de internet, la cual a su vez supone, con su registro oralizante de las comunicaciones y su potencial de desplazamiento del campo literario, una nueva relación heterológica entre ambos sistemas de sentido y significación, lo oral y lo escrito, un nuevo ciclo de oralización en los ríos de la literatura.

IV. LA TRANSCREACIÓN

Édouard Glissant - Haroldo de Campos

La déconstruction: plus d'une langue
Jacques Derrida

13. Archipiélago de las Américas

En "Hispanoamérica y Brasil: encuentros, desencuentros, vacíos", Ana Pizarro señala que entre las áreas culturales del mundo latinoamericano y caribeño "el Brasil constituye el gran 'espacio cultural no identificado' desde la América Hispana" (2004: 195). Lo confirma el testimonio de Haroldo de Campos quien en una entrevista reconocía que leyó *En la masmédula* de Oliverio Girondo recién en 1956, en los Estados Unidos, y una antología de Vicente Huidobro en 1959, aunque también observaba que, mientras él tenía la posibilidad de conocer las literaturas en castellano por la experiencia directa de la lectura en su lengua original, sus interlocutores hispanohablantes no accedían a los originales en portugués de autores como Oswald Andrade y Mário de Andrade (2000: 207).

En cuanto a las sociedades caribeñas emergidas de la economía de plantación, el diagnóstico de Pizarro es similar: "entró tardíamente a formar parte de las preocupaciones del latinoamericanista. Yo diría que aún no se trabaja sin inquietud en sus articulaciones internas, sus subáreas no hispanas." (194). Buena parte de los espacios antedichos, como vimos en el segundo capítulo, correspondería a la "Neoamérica" ([1981] 1997: 390; 1996: 13). Por otra parte, esta cartografía cultural también se extiende hacia el área mesoamericana y andina por el litoral Pacífico, de transculturación hispano-indígena: "Mesoamérica"; la sudatlántica –"Euroamérica"– marcada por la inmigración durante el entresiglos XIX-XX, que frente a la anterior aparece como un "desvío extranjerizante", "se apropia de la europea de origen inmediato a través de la inmigración y, por no formar parte a cabalidad de su tradición, es capaz de trasgedirla, transformarla, proyectarla" (194); y los "latinos": mexicanos, centroamericanos y caribeños en los EEUU, que conforman un país de 30 millones de habitantes al interior del país más poblado de América.

La metáfora que la autora elige para enhebrar un relato sobre las áreas culturales de América Latina y el Caribe es la heteronimia, por esta elaboración de vacíos y desencuentros en formas de encuentro posible, una elaboración que rastrea, reconoce y participa de un díalogo entre diversos lenguajes en una misma lengua, y desde los caudales de un o más lenguajes atravesando diferentes lenguas.

En relación con la unidad submarina de Brathwaite, la heteronimia rescata la idea de una cierta unidad por debajo de la diversidad, pero al mismo tiempo releva lo diverso en movimiento tras cada una de las categorías regionales. En definitiva, estas clasificaciones indican algunos aspectos salientes en la historia cultural de las sociedades pero no definen atributos exclusivos ni homogéneos. En Fernando Pessoa la heteronimia constituía un desplazamiento o paralaje entre diferentes lenguajes dentro de una misma lengua (salvo sus poemas en inglés); el rango de esa heterogeneidad, intercomunicada de forma más o menos sumergida, necesariamente se amplía si lo aplicamos a un área cultural, como veíamos en las palabras de Carpentier citadas por Glissant: "Nous autres Caraïbéens nous écrivons en quatre ou cinq langues différentes mais nous avons le même langage" (1996: 43).

El poeta martiniqueño cree que esto no responde a un movimiento artístico deliberado y en ello converge con Carpentier y Brathwaite: "Les rencontres entre les littératures antillaises (anglophone, francophone, hispanophone, créole) ne proviennent pas d'une décision des producteurs de texte; ce sont les effets encore camouflés d'un même mouvement historique, d'une même appartenance culturelle" ([1981], 1997: 222), vale decir, de lo que en ese momento de su obra denominó "antillanidad" (479-480). Más tarde se apartaría del esencialismo del término, y por ello es que criticaría la formulación conceptual de la "créolité". La noción de nomadismo circular vino a cuestionar la fijeza de una "pertenencia cultural", de manera que los encuentros entre las literaturas pasaron a ser leídos por Glissant desde el punto de vista de una poética de la relación en el mundo, en conexión múltiple desde los limos de un lugar, que él escribe con mayúscula y que puede hallarse en más de un sitio.

Al comentar el verso de Brathwaite –"the unity is submarine"–, Glissant observa que el acento no está puesto ni en la mismidad ni en la pertenencia-como-propiedad sino en la posibilidad del encuentro, abierta por la transversalidad de la historia:

> Des racines sous-marines: c'est-à-dire dérivées, non implantées d'un seul mât dans un seul limon, mais prolongées dans tous les sens de notre univers par leur réseau de branches.
> Nous vivons là, nous avons la chance de vivre, cette relativisation qui est participante, cette conjonction qui éloigne de l'uniformité. (231)

"Relativización participante, conjunción que aleja de la uniformidad", son formulaciones que perfilan bien el sentido de lo que Glissant llamaba el pensamiento archipelar, donde la traducción es acción creadora y crítica que pone en comunicación esta heterogeneidad de áreas culturales. Heterogénesis, diría Félix Guattari, destrabando así la dualidad aún presente en la idea de digénesis que plantea Glissant; él mismo, de hecho, promueve una conciencia de la multiplicidad o de la diversidad, que a su entender superan la visión binominal y especular de la otredad. Glissant reconoce que sus planteamientos en *Le Discours antillais* han cambiado, "parce qu'il y a un côté bilatéral – oral-écrit – qui est dépassé par ce que je pense d'une Poétique de la Relation. La poétique de la Relation n'est jamais bi-quelque chose, elle est toujours multiple-quelque chose. […] Parce que l'oralité est, si je peux dire, tellement entrée dans l'écriture qu'elle n'a plus besoin de la pointer du doigt." (21) Las ideas del *Discours* eran ideas operatorias, afirma el autor, herramientas que permitían avanzar hasta volver posible la concepción misma del Todo-Mundo (cfr. entrevista con Luigia Pattiano, 2010: 21).

Esta es, desde luego, una autocrítica esbozada en una entrevista; la lectura atenta, sin embargo, abre hacia numerosos matices que, ya en el mismo *Discours*, diluyen la bilateralidad en un complejo cognoscitivo multivectorial, prueba de ello es la amplia gama de registros que construyen el *Discours*: debates orales, análisis psicosocial, mutabilidad poética, conceptualizaciones filosóficas, fragmentos en criollo, etc. Registros que por lo demás no se mantienen aparte sino que se entreveran y se hacen eco. La estructura no es dual sino cuaternaria, en analogía con los elementos (VI, 24). Esta es la estructura heterogenética de *Le Discours antillais*: "Livre I. *Le su, l'incertain"* (que correspondería a la tierra: país, desposesión, resistencia, vivencia antillana), "Livre II. *Poétique de la Relation*" (agua; el libro de 1990 que comparte con este solo el título llevará epígrafes relativos al mar), "Livre III. *Un discours eclaté*" (fuego), y por último "Livre IV. *L'avenir antillais*" (donde se puede leer, dispersa, la palabra "vent") ([1981] 1997).

Los poetas concretos brasileños proponen a su modo una poética participante o comprometida, a imagen del lema de Maiakovski: "no hay poesía revolucionaria sin forma revolucionaria"; así vuelven constante la referencia a la materialidad sígnica en la relación de traducción, rebaten la existencia del subdesarrollo en las artes o el victimismo estacionario, rechazan la acusación de xenofilia o antinacionalismo, y adhieren a la inclusividad sincrética y desacomplejada del manifiesto Pau-Brasil que Oswald Andrade publicara en *O Correio da Manhã* en 1924, donde dice:

> O trabalho contra o detalhe naturalista – pela síntese; contra a morbidez romântica – pelo equilíbrio geômetra e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa. […] Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. […] Experimentais. Poetas.
>
> Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.

Síntesis e invención, bosque y escuela, las historias culturales de Hispanoamérica, el Brasil y el Caribe francófono convergen ampliamente en esta cultura del mestizaje. Ahora bien, las divergencias existentes ya entre las metrópolis, particularmente las ibéricas, entre las que se cuenta *a)* la vasta experiencia portuguesa de navegación por las costas africanas hasta el Extremo Oriente, *b)* la relativamente menor importancia de las colonias americanas que lo anterior suponía para la corona lusa, *c)* la incorporación de la nueva realidad a través de un catolicismo comparativamente más abierto que el español, y *d)* un proceso de misceginación más dinámico –"Si debajo de la línea del Ecuador todo estaba permitido, como rezaba el proverbio portugués, la Tierra de Santa Cruz transformó pronto su denominación y el color extraído del palo Brasil [rojizo como una brasa] demonizó su perfil" (Ana Pizarro, 2004: 197). Estas divergencias constituirían, si no las causas, sí algunos antecedentes del clivaje. José Veríssimo agrega a estos una diferencia relativa a los grados de inestabilidad y violencia política al interior de las provincias americanas de ambos imperios:

> No hay en la conquista portuguesa de América nada comparable a la española de México, del Perú o de Chile. Las propias luchas civiles aquí no han tenido jamás –y por suerte– la

> repetición, la duración, la crueldad de luchas semejantes en las colonias españolas, antes o después de la independencia (cit. en 2004: 197)

La anterior comparación excede el campo de nuestro tema pero sí cabe afirmar que, aún siendo una observación acertada en lo que respecta al período colonial, sería desgraciadamente errado aplicar ese distingo dentro del periodo en que se inscriben las obras del presente estudio. El primer número de la revista del movimiento concretista, *Noigandres*, aparecido en 1952, coincide con la construcción de Brasilia en el altiplano central brasileño, obra del arquitecto Oscar Niemeyer y el urbanista Lúcio Costa; esto ocurre seis años después de haber sido inaugurada la primera estación de televisión del país: "Era la época del desarrollismo del presidente Juscelino Kubitschek", escribe Rodolfo Mata (2000: XIII). Sin embargo, en 1964 los militares dan un golpe de Estado que interrumpe el proceso y da inicio a veintiún años de dictadura. Para mayores similitudes, tal como ocurriría en Chile nueve años después, quedaría constancia de las prácticas intervencionistas del gobierno de los Estados Unidos.

El contexto político en el que se configura la poética de Haroldo de Campos comparte en consecuencia dos importantes elementos con el que ve la emergencia de la exploración musicológica de Violeta Parra, a saber: el desarrollismo de la modernidad periférica sudamericana en los años 60, cultura audiovisual incluida; y la polarización de la guerra fría sobre cuyo fondo vendrán a insertarse las dictaduras regionales.

Entonces se puede extender lo que plantea Glissant sobre el multilingüismo caribeño, y entender así que los encuentros entre las prácticas artísticas, a través de lenguajes y lenguas, de discursos y formas, no provienen de una estrategia de posicionamiento estético de un tipo o de otro sino que es más bien un relato no deliberado que se va formando de un movimiento histórico con *contraintes* o dificultades compartidas, un archipiélago de relatos en los que se reconoce la pertenencia a un diálogo cultural, el de las Américas, y su pertinencia recíproca.

14. Materialidad-temporalidad sígnica

Un poeta que no sobrevivió a la dictadura –de signo opuesto a las americanas en lo ideológico pero semejante en lo referente a las prácticas de terrorismo de Estado–, me refiero a Ósip Mandelstam, ejemplifica en su comentario a la *Divina Comedia* la concreción inseparable de, por una parte, sentido y forma espacial:

> Imaginen un monumento de granito o de mármol, cuya tendencia simbólica estuviera dirigida no a representar un caballo o un caballero, sino a revelar la estructura interna del propio mármol o del granito. […] un monumento de granito erigido en honor del granito y con la idea de desvelar su esencia, y se harán una idea bastante clara de la relación que Dante establece entre la forma y el contenido (2004: 27-28);

y por otra parte, la indisociabilidad de sentido y forma temporal:

> Todo período del discurso en verso—ya sea una línea, una estrofa o toda una composición lírica—debe ser tomado como una palabra única. Cuando pronunciamos, por ejemplo, la palabra "sol", no nos deshacemos del significado ya listo—eso sería un aborto semántico—, sino que vivimos un ciclo particular. (28)

Concreción y momento. El primer caso se integra dentro de la concepción general de Mandelstam de una poética orgánica de la lengua, que en las coordenadas de Campos se entendería como revelación metalingüística; el segundo ejemplo corresponde al ciclo particular del "cuándo" de la palabra, la temporalidad de su vivencia, la temporalidad que ésta señala: por ejemplo los ciclos de descolonización histórica y literaria a los que implícitamente aluden expresiones como "sol de la conciencia" y "los soles de las independencias".

En la poesía concreta brasileña que surge a mediados del siglo pasado hay una recuperación de la antropofagia cultural de la vanguardia del 22, y frente a la generación siguiente, la del 45, un acercamiento a João Cabral de Melo Neto en busca de "la precisión arquitectónica" (R. Mata) de libros tales como *O engenheiro* (1945) y *Psicologia da composição* (1947). Vale decir, apertura al mundo, osadía sintética; y estructura: la materialidad sígnica antes que la visión neorromántica, la experimentación formal por encima de la especulación contenidista.

Con esta visión interna de tradición activa, para la perspectiva que Haroldo de Campos tiene de la literatura hispanoamericana resulta evidente que "Paz rectificaba […] la tradición nerudiana", de la que reivindica sin embargo *Residencia en la tierra* y otros momentos de su poesía, en particular *Canto general*. "Octavio Paz trajo nuevamente la noción de estructura al poema, noción que de cierta manera había sido sofocada por la parte más repetitiva de la tradición nerudiana, pero que ya existía en poemas como *Altazor*, de Huidobro, o *Trilce*, de Vallejo." (2000: 209, traducción de Rodolfo Mata)

Mientras durante la posguerra la literatura hispanoamericana da a luz a una segunda oleada vanguardista, autocrítica y desengañada, que arremete contra la primera vanguardia lo mismo que contra el realismo socialista (Paz, *Los hijos del limo*, 209), el periodo está marcado en la historia literaria brasileña por el movimiento de poesía concreta que se aparta del surrealismo y la alquimia del verbo rimbaudiana, pero no de la estrategia de posicionamiento de las vanguardias: manifiestos con declaraciones públicas y postulados utópicos, vehiculados por una acción en grupo. La suya es una modernidad mallarmeana que explora la integración estructural del azar en una obra en marcha de sentido constructivista y metalingüístico (cfr. *A arte no horizonte do provável*, 1972).

Por ello, si bien Haroldo de Campos sabe que "para que sea posible la traducción, es necesario percibir cuál es el funcionamiento de la lengua en el plano de la superestructura ideológica, religiosa, metafísica, etc." (2000: 214), lo cual le aproxima al enfoque de Glissant (véase "les étants du monde", 1996: 46), también es conciente de que la "entrada es la 'física', a través del foco del lenguaje" (ibid.):

> En una traducción […], no se traduce solamente el significado, *se traduce el propio signo*, o sea, su fisicalidad, su materialidad misma (propiedades sonoras, de imagética visual, en fin, todo aquello que forma, según Charles Morris, la *iconocidad* del signo estético, entendiendo por *signo icónico* aquél "que es en cierta manera similar a aquello que denota"). El significado, el parámetro semántico, será apenas y tan sólo el marco de referencia de la empresa de recreación. Se trata de lo opuesto a la llamada traducción literal. (2000: 189)

En "De la traducción como creación y crítica", Haroldo de Campos enhebra algunas citas del ensayista alemán Albercht Fabri como respaldo a su propia teoría: "la obras artísticas no

significan, sino son"; "es imposible distinguir entre representación y representado"; "la frase absoluta [específica del lenguaje literario] es aquella que no tiene otro contenido sino su estructura, la que no es otra cosa sino su propio instrumento" (cit. en 2000: 185). Como dice Mata, estas ideas se actualizan plenamente en "concreciones microestructurales" que afluyen al amplio río fértil del poema neobarroco. (Ducasse-Lautréamont, en sus *Poésies*, da con una metáfora metalingüística que resulta montevideana, sudatlántica, explícitamente no caribeña: "La poésie n'est pas la tempête, pas plus que le cyclone. C'est un fleuve majestueux et fertile"). Un ejemplo de estas concreciones microestructurales al inicio de *Galáxias* (1963-1976):

> ...um livro é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo da palavra da linha da página do livro um livro [...] há milumaestórias na mínima unha de estória por isso não conto por isso não canto por isso a nãoestória me desconta ou me descarta o avesso da estória que pode ser escória que pode ser cárie que pode ser estória tudo depende da hora... ([1984] 2000: 157)

En la versión castellana de este fragmento realizada por Manuel Ulacia y Eduardo Milán,

> un libro es el contenido del libro y cada página del libro el contenido del libro y cada renglón de una página del libro un libro […] hay miliunahablillas en la mínima uña del habla por eso no cuento por eso no canto por eso la nohistoria me descuenta me descarta o me descanta el envés del cuento en vez del cante que puede ser aire o puede ser caries que puede ser darles esta historia sólo depende de la hora ([1987] 2000: 157),

se observa que al carecer el castellano de un par idiomático equivalente al portugués história/estória (history/story), "hablilla" (rumor), "habla" y "cuento" se reparten la idea de "nohistoria" atribuible a "estória". Los traductores abrevian la primera parte, de donde desaparece "…e cada palavra de uma linha é o conteúdo da palavra da linha da página...", en tanto que extienden la segunda: "…me descanta [el envés del cuento] en vez del cante que puede ser aire [o puede ser caries] que puede ser darles esta historia…" Es claro que esto implica más que resumir o alargar: inventan y dicen otra cosa, próxima en la gama semántica: en lugar de la traducción literal de "me descarta o avesso da estória que pode ser escória" ("me descarta el revés del cuento que puede ser escoria"), ellos deciden reinvertir,

por decirlo así, la imagen y poner lo contrario de "escória": "el cante que puede ser aire"; de este modo la "escória" viene a ser el resultado posible –"tudo depende da hora"– del "envés del cuento", "la nohistoria" cuando "descanta", sustituye o se sitúa "en vez del cante que puede ser aire".

"Um livro é o conteúdo do livro" resintetiza las ideas de Fabri y asimismo las de Max Bense (Campos se refiere a ambos autores por sus comunicaciones en la revista Augenblick, nº 1, 1958); este último plantea que tanto la información documental, que es un registro empírico, como la semántica, que agrega elementos no observables, presentan diversos grados de redundancia bajo la forma de elementos predecibles, sustituibles o que pueden ser reconstituidos por otra forma. La redundancia está casi ausente de la información estética, ya que ésta es inseparable de su realización. La conclusión de Bense es que

> el total de información de una información estética es en cada caso igual al total de su realización [de ahí], por lo menos en principio, *su intraducibilidad* […] En otra lengua, será otra información estética aunque sea igual semánticamente. De esto se desprende, además, que la información estética no puede ser semánticamente interpretada. (cit. en 2000: 187)

Haroldo de Campos entiende que la dimensión concreta de la escritura poética, en sentido transgenérico, apuntala una hipótesis de la traducción como creación-crítica, "la demostración de la imposibilidad teórica de la traducción literaria implica la afirmación de que la traducción es arte" (188).

Paulo Rónai, en su *Escola de tradutores,* se expresa también en ese sentido:

> ¿El objetivo de todo arte no es algo imposible? El poeta expresa (o quiere expresar) lo inexpresable, el pintor reproduce lo irreproducible, el escultor fija lo infijable. Por lo tanto, no es sorprendente que el traductor se empeñe en traducir lo intraducible. (ibid.)

Détour. Un caso de intraducibilidad de la información estética lo encontramos en Arnaut Daniel y la artesanía con que "il miglior fabbro del parlar materno" hace llegar a su auditorio y también a su "lectorio" (Violeta P.) el nombre real, oculto bajo el senhal de Mielhs-de-be, de quien *probablemente* fue la principal dedicataria de sus canciones: "Ieu sui

Arnautz qu'amas l'aura", y también: "L'aur'amara", un nombre que oímos pero que él nunca escribió. Además, hay que tener en cuenta que la poesía trovadoresca casi no se leía, se escuchaba interpretada por los juglares. Esas palabras dan con una forma de concreción microestructural, o como diría Campos, "da linguagem multifacetada" (1972: 42), percepción simultánea y lícita como lectura creativa incluso si el nombre histórico de la dama fuese otro. En síntesis, a juicio de Martín de Riquer "se podría decir, exagerando, que Arnaut Daniel no dijo nada nuevo, pero todo lo dijo de un modo nuevo." (1994: 22)

La contribución decisiva del ejercicio de la traducción al pensamiento poético de Haroldo de Campos explica la relevancia que él otorga a la estructura y a la recreación de la forma. Glissant añadiría: y del lenguaje, o, de la poética. Pero al mismo tiempo no habría que perder de vista que la posición de Campos no era disociable de su convicción de que la acción poética, crítica y transcreadora debía mantenerse libre de toda instrumentalización ideológico-política, partidaria, no ser esclava ni funcionaria de un contenido programático, y por ello reafirmaba su disidencia. Por ejemplo, en "Oda (explícita) em defesa da poesia no dia de São Lukács":

> os apparátchiki te detestam
> poesia
> porque tua propriedade é a forma
> (como diria marx)
> e porque não distingues
> o dançarino da dança
> nem dás a césar o que é de césar
> / não lhe dás a mínima (catulo):
> saís com um poema pornô
> quando ele pede um hino
> […]
> dizem que estás à direita
> mas marx (le jeune)
> leitor de homero dante goethe
> enamorado da gretchen do fausto
> sabia que teu lugar é à esquerda
> o louco lugar alienado

do coração
[…]
te detestam
lumpenproletária
voluptuária
vigária
elitista piranha do lixo
porque não tens mensagem
e teu conteúdo é tua forma
e porque és feita da palavras
e não sabes contar nenhuma estória
e por isso és poesia
como cage dizia

ou como
há pouco
augusto
o augusto:
que a flor flore
o colibri colibrisa
e a poesia poesia (2000: 117-127)

Desde esta misma sospecha ante un arte representativo y oficial, escribe en *Galáxias*: "mas o povo cria mas o povo engenha mas o povo cavila o povo é o inventalínguas na malícia da mestria no matreiro da maravilha no visgo do improviso tenteando a travessia azeitava o eixo do sol ([1984] 2009: 178). Una nota a este poema aclara lo siguiente: "Defensa de la inventiva popular contra los burócratas de la sensibilidad, que quieren endosar al pueblo, caritativamente, un arte oficial, de "buena conciencia", ideológicamente rectificada, dirigida" (2009: 339).

Maiakovski decía que "el pueblo es un inventa-lenguas". Por su parte, Mandelstam sabía que la noción de palabra-objeto hace del poeta un artesano, un trabajador de la palabra y del conocimiento: "La poesía viva de la palabra-objeto […] tiende la mano al maestro de las cosas y los bienes materiales, al constructor y productor del mundo material" (62).

En el ensayo "A palavra vermelha de Hoelderlin", que data de 1967, tres años después del golpe de Estado, Campos argumenta que en algunos casos la traducción de una traducción no sería forzosamente una "retraducción" o subproducto derivado, de segundo orden, puesto que, como ocurre con su recreación de la *Antígona* de Hölderlin, "o texto do genial poeta alemão é, por sua vez, um original", y agrega: "traduzi-lo não será mais traduzir uma tradução, mas traduzir um texto autárquico, autobastante, válido por si mesmo." (102) En consecuencia, la autarquía del texto traducido por Campos, la autarquía del *Sófocles* de Hölderlin moviéndose entre diferentes regímenes de signos, constituye también una respuesta por sí misma válida ante ese contexto histórico de autoritarismo, una respuesta al régimen (de signos) militar(es). Imaginemos cómo se leyeron en el momento de su publicación, en el *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, 14-5-1967) y el suplemento literario *O Estado de São Paulo* (2-9-1967), estos versos en que el *Sófocles-Hölderlin* de Campos, en voz de Antígona, dice:

> Entre nossos irmãos o general distingue:
> A um, coroa de honras fúnebres; humilha ao outro.
> Etéocles no direito rito
> É tratado, correto no sepulcro
> Que impõe respeito às sombras sob a terra.
> Porém a Polinices, pobre morto,
> Proíbe-se dar túmulo ou lamento.
> Há de jazer, proclama-se de público,
> Sem lápide, sem pranto,
> Fino pasto de pássaros rapaces. (103)

El diálogo que sostienen Antígona e Ismene durante la cena incial del Acto I también presenta esta movilidad de significaciones, movilidad que por cierto es expresión de lo probable en el arte, de la "intengração estrutural do elemento aleatório" (23). Así, la escena nos muestra la discusión entre una mujer sumisa y otra que desafía la fuerza; pero es también el debate sobre la legitimidad y sobre el valor que hace falta para transgredir el decreto de Creonte. En este último sentido, implica también un conflicto intergeneracional. Dice Ismene: "Mulheres,/ Submissas aos mais fortes,/ Não podemos erguer-nos contra os homens", e intenta explicarse: "Eu nada subestimo. Apenas descompasso/ Por inábil do

passo de revolta/ Dos meus concidadãos. Assim fui feita", a lo que Antígona rebate: "Esconde-te atrás disso. Quanto a mim/ Vou preparar o túmulo fraterno".

La polémica misma entre una visión activa o pasiva de la traducción (partiendo por el hecho básico de si un cierto campo literario traduce o bien prefiere importar traducciones), el desafío de la creación poética y de la transcreación, ese "loco proyecto", parecieran incrustados en la intensidad de la tragedia, vuelta ya brasileña, cuando la heroína le dice a su temerosa hermana "Deia a mim e ao meu louco projeto/ Desafiando a fôrça. Afinal não me arrisco/ A morrer de morte sem beleza". E Ismene, aunque en desacuerdo, no puede dejar de amar la textura de la voz de Antígona: "Se te parece parte. Ainda que insensata/ Me é caro o caro timbre de tua fala" (104-105).

En el poema "grécia en canárias" Haroldo de Campos retoma una sencilla y modernista pregunta de Hilda Doolittle, que usa como epígrafe: "What are the islands to me, what is Greece…". Campos se pregunta "a Grécia/ quem a decifrou/ para mim?" y entre las posibilidades que enumera reaparece la lección de relevo del poeta alemán: "o epos rubro-cobre/ a túrbida palabra penserosa/ — púrpura prenunciando tempestade —/ a voz de Ismênia que interroga Antígone/ por Hoelderlin/ enunciada?", y también concepciones aparentemente distantes como las de "cultura plena" y "poética orgánica" que confluyen en su propia propuesta de poética sincrónica: "de Pound a Mandelstam —/ do fantasmal escarcéu polifloisfluido/ ao espessor de mel das cadências helenas/ ressurtas em cirílico?" (*Cristantempo (No espaço curvo nasce um)*, 2006 [1998]: 175).

El "redescubrimiento de la forma" no implica una reducción de la idea de concretud poética (Sarduy), el poema nunca deja de ser al mismo tiempo una acción concreta del ciudadano (poesía civil), del hombre (en perspectiva helénica), del ser humano en el mundo (poética de lo diverso). Ejemplos respectivos de estas vías, no excluyentes entre sí, son Pasolini, Mandelstam y Segalen. Una tradición activa como la que promueve Campos, lo es entonces por la atención que presta a la materialidad y temporalidad de los signos, por la relectura que hace de sí misma (por ejemplo en los doce ensayos recogidos en *Brasil transamericano*, traducción de Amalia Sato, 2004), y por su apertura no mimética a las literaturas del mundo, en la cual entra en juego una especie de metabolismo literario que

libera y utiliza energías, que resintetiza e inventa nuevas formas irreductibles, nuevos fondos intraducibles.

15. La traducción como creación y crítica

Haroldo de Campos consideraba a Ezra Pound el mayor ejemplo de traductor-recreador y veía en *Cantares* una obra en progreso donde el poeta se autocritica y acumula materiales en base a una serie de traducciones cuya categoría estética es reivindicada como creación. La traducción, por tanto, como desmontaje y remontaje de la tradición. "Criticism by translation", dice Pound (*Literary essays*, 1968: 74), quien reconoce en la traducción un motor de la historia literaria, anticipando el concretismo brasileño y en general la consideración actual de la traducción en los estudios literarios:

> Curiously enough, the histories of Spanish and Italian literature always take count of translators […] [Después del *Seafarer* y el *Beowulf*] English literature lives on translation, it is fed by translation; every new exuberance, every new heave is stimulated by translation, every allegedly great age is an age of translations, beginning with Ggeoffrey Chaucer, Le Grand Translateur, translator of the *Romaunt of the Rose*, paraphraser of Virgil and Ovid, condenser of old stories he had found in Latin, French, and Italian. (34-35)

Intercalo en apoyo a la hipótesis poundiana sobre el valor de la traducción, en particular durante el Siglo de Oro español, las palabras con que Pedro Laynez preludiara la traducción de *Os Lusíadas* realizada por Benito Caldera, "su segundo autor" (65), y publicada en 1580:

> si hubieran faltado entendimientos peregrinos y celosos del aprovechamiento y bien universal, que nos manifestaran lo que con la fuerza dellos alcanzaron en las divinas sciencias y humanas facultades, pocos gozaran agora de la prudencia y doctrina del famoso príncipe de todos los poetas Homero, [enseguida cita con parecido encomio a Píndaro, Calímaco, Theócrito, Alceo, Anacreonte, Aristóphanes, Archilocho, Arato y Demósthenes, aunque olvida mencionar a Sapho] *a él* [el traductor] *se le debe no menos en la traducción que al primer autor en la obra*, porque siguiendo las verdaderas reglas de Horacio, no ha ido tan atado a la letra, cuanto a lo más esencial de la sentencia, la cual ha puesto en números tan dulces, que tendrá bien por qué quejarse de sí mismo, quien leyendo tan suaves versos no conociere cuánto deben estimarse. ("Epístola al lector", en *Los Lusiadas*, 1986: 63-65)

Por su parte, en *La Galatea* Cervantes saluda así la versión del joven Caldera:

Tú que del luso el singular tesoro
erigiste en nueva forma a la ribera
del fértil río, a quien el lecho de oro
tan famoso, le hace adonde quiera;
con el debido aplauso y el decoro
debido a ti, Benito de Caldera,
y a tu ingenio sin par prometo honrarte,
y de lauro y de yedra coronarte. (cit. en 56)

Una vez más, la poesía es el río fértil que suscita y procrea nuevas formas en la materia poética, ese oro es el tesoro y no otro, viene a decir Cervantes. Esta concepción activa de la traducción, en la que Pound reconocía un elemento insoslayable del renacimiento italiano y español, constituye uno de los vectores que movilizan la poesía y la crítica de Haroldo de Campos hacia una concepción de obra abierta. En "A obra de arte aberta" (1955) plantea la necesidad de estructuras creativas en las que interactúen bloques de ideas que recíprocamente se critican, produciendo así una "suma poética" (2000: XV), la obra abierta del barroco moderno o neobarroco que desmesura y reconstruye, al través de una paralaje, la expresión poética y la noción de literatura mundial.

En *A arte no horizonte do provável*, el poliedro lo constituyen cinco poéticas: "a poética do aleatório", "a poética do precário", "a poética da brevidade", "a poética da tradução" y "a poética da vanguardia", cuyas interacciones promueven y desembocan en una sexta parte: "por uma poética sincrónica" (1972).

La apertura se genera mediante una interacción crítica que coincide con la traducción en relación, de Glissant, para quien la traducción significa no tan sólo por la relación bilateral que pone en marcha sino especialmente por su potencial de introducción en lo diverso, de heterogénesis.

Un segundo foco de afinidad lo hallamos en la concepción de la traducción como creación per se: mientras Campos considera que "la traducción de textos creativos será siempre *recreación*, o creación paralela, autónoma aunque recíproca" y que "cuanto más lleno de dificultades esté un texto, será más recreable, más seductor como posibilidad abierta de recreación" (2000:189), para Glissant "le langage du traducteur [...] produit de

l'imprévisible" (1996: 45), y también: "elle [la traducción] crée aussi des catégories et des concepts inédits, elle bouscule des ordres établis, ses images sont de profusion et de rare silence, elle précipite la vitesse de l'esprit" (2005: 143), y por último: "Je vois la traduction comme une création autonome […], non pas seulement un art de la translation particulière, mais un art de la relation globale, bientôt aussi nécessaire dans son parcours entre les langues que l'est la poésie ou l'art du récit dans l'exercice de chaque langue particulière." (2014: 8)

Lo que los diferencia deriva sin duda de la familiaridad con el oficio de traductor. Campos dice que "cuando los poetas concretos de São Paulo se propusieron una tarea de reformulación de la poética brasileña vigente, […] se entregaron, a lo largo de sus actividades de teorización y de creación, a una continua tarea de traducción" ([1963] 2000: 196), donde destacan la traducción en equipo de los diecisiete *Cantares* de Ezra Pound, una versión de diez fragmentos de *Finnegans Wake* realizada en colaboración con su hermano Augusto, la traducción de trovadores provenzales y "metafísicos" ingleses, además de Maiakovski, Mallarmé, Goethe, Brecht, Wang Wei, Paz, Dante, poetas latinos y griegos, textos bíblicos y teatro japonés, o sea, él mismo es un "Grand Translateur", de hecho es muy probable, no es posible asegurarlo ya que no lo menciona por su nombre, que sea él a quien Joseph Brodsky se refiere en un relato de su viaje a Brasil en 1978 como "el Gran Traductor (que, de todos nosotros, pensándolo bien, quizá fuera el escritor principal, pues la reputación del continente suramericano descansaba precisamente en él)" ([1995], 2015: 64).

A modo de contrabalance al dicho de Maiakovsky, Campos también hizo suyo uno de los lemas de Pound: "Make it new", dar nueva vida al pasado literario mediante la traducción, ya que ésta, escribe Campos, "pone a disposición de los poetas y amantes de la poesía todo un repertorio (muchas veces insospechado u oscurecido por la rutinización del gusto académico y de la enseñanza de la literatura) de productos poéticos básicos, reconsiderados y vivificados" (190). Pero su efecto no es exclusivamente crítico-pedagógico, también diversifica las posibilidades del idioma poético y, para Glissant, ese efecto no se restringe al ejercicio concreto de la creación literaria sino que encuentra formas de perfundir hacia el imaginario cultural en su conjunto: "Art de l'imaginaire, dans ce sens la traduction est une véritable opération de créolisation, désormais une pratique nouvelle et imparable du

précieux métissage culturel" (1996: 45). En su antología de la poesía del Todo-Mundo puede leerse la versión francesa que Claude Couffon hizo de la "Balada de los dos abuelos" de Nicolás Guillén (en *West Indies Ltd.*, incluido en *Obra poética 1920-1972*), donde el poeta cubano rememora su verdadera operación de criollización:

> África de selvas húmedas
> y de gordos gongos sordos…
> —¡Me muero!
> (Dice mi abuelo negro).
> Aguaprieta de caimanes,
> verdes mañanas de cocos…
> —¡Me canso!
> (Dice mi abuelo blanco).
> Oh velas de amargo viento,
> galeón ardiendo en oro…
> —¡Me muero!
> (Dice mi abuelo negro.)
> ¡Oh costas de cuello virgen
> engañadas de abalorios…!
> —¡Me canso!
> (Dice mi abuelo blanco.)
> […]
> Don Federico me grita
> y Taita Facundo calla;
> los dos en la noche sueñan
> y andan, andan.
> Yo los junto.

En la introducción a su estudio sobre los poetas-traductores del romanticismo alemán, Antoine Berman reflexiona sobre este precioso mestizaje cultural, ya no como violencia colonial sino como probabilidad del diálogo, siendo el diálogo mismo la *intención* que orienta la ética de la traducción.

> La *visée* même de la traduction – ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le propre par la médiation de l'Étranger – heurte de front la structure

> ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé. Dans la traduction, il y a quelque chose de la violence du métissage. […] Toute culture voudrait être suffisante en elle-même pour, à partir de cette suffisance imaginaire, à la fois rayonner sur les autres et s'approprier leur patrimoine. La culture romaine antique, la culture française classique et la culture nor-américaine moderne en sont des exemples frappants.
>
> Or, la traduction occupe ici une place ambigüe. D'une part, elle se plie à cette injonction appropriatrice et réductrice, elle se constitue comme l'un de ses agents. Ce qui donne des traductions ethnocentriques, ou ce que l'on peut appeler la "mauvaise" traduction. Mais d'autre part, la *visée éthique* du traduire s'oppose par nature à cette injonction: l'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n'est *rien*. (1984: 16)

Cuatro elementos que describen, sin proponérselo, los rasgos principales de las poéticas de Glissant y de Campos: apertura –apertura al rizoma de las lenguas, obra abierta–; diálogo –poética sincrónica–; mestizaje –criollización–; y descentramiento –pensamiento en archipiélago. Poética de la Relación: "Elle est mise en rapport, ou elle n'est rien".

No obstante, para Glissant la traducción no puede llegar a ser identificada con un paradigma ético determinado ya que la poética de la relación informa sobre procesos de relación y no sobre contenidos (éticos o morales). La traducción de contenidos es mecanicista. Lo que hay, sostiene, es una traslación de poéticas, así por ejemplo en este pasaje, que casi parece una traducción de Campos al francés: "[…] la translation des images formelles de la langue. Et l'image formelle de la langue n'a pas de morale. Ce n'est pas le contenu du texte qui est traduit. C'est la *poétique* du texte." (2014: 19).

Glissant ve en la ética un principio que precede a la relación y de algún modo la organiza, por ello se opone a entender la traducción como el paradigma de una ética trascendente; la relación mundial no puede reducirse a un código moral. Este pasaje lo aclara: "L'éthique c'est une puissance qui vaut pour chacun de nous, les hommes dans le monde moderne, et non pas une puissance qui vaut pour une communauté ou pour une foi, ou pour une religion ou… On peut avoir la même religion et ne pas avoir la même éthique." (19)

Traducir implica poner en relación totalidades no totalitarias; en una situación límite, la traducción interpone una resistencia no violenta al fratricidio (*Antígona*).

La inventiva que entra en juego no es tan sólo de equivalencias entre dos sistemas de lenguaje, Glissant subraya su potencial creador, productor de sentido nuevo:

> Les transferts progressivement conquis entre ces totalités (de langues, de cultures, d'usages) ont permis de transmuter les notions de métissage ou d'hybridation en principes de créolisation, laquelle ajoute au métissage et à l'hybride autant de résultantes imprévisibles. Par l'effet des flux de traduction (parmi d'autres transferts agissants) les lieux du monde se révèlent à nous, ils deviennent des lieux-communs, lesquels ne se figent pas en réceptacles, mais s'ouvrent en creusets bouillonnants porteurs de *sens nouveau*, où à chaque fois une pensée du monde se rencontre, et prolonge et féconde une pensée du monde. (2005: 145)

El arte de la traducción es uno de los artes futuros más importantes, pensaba Glissant a fines del siglo pasado. Futuro que hemos de entender como nuestro propio presente, ya entrado el siglo XXI. En *Introduction à une poétique du divers*, sostiene que el principio de la traducción, por el pasaje mismo que realiza de una lengua a otra, constituye la soberanía de todas las lenguas del mundo. Así, la traducción sugeriría el imaginario de la totalidad, pues aún cuando el o la traductora se las vea con la unicidad de cada lengua, no puede establecer relación alguna entre ellas sino es en presencia del gran horizonte de todas las otras, aunque no las conozca. Este desconocimiento, antes que poner de manifiesto una conjunción adversativa, una oposición entre el imaginario de las lenguas y los límites lingüísticos de cada escritor y en general de cada hablante, señala precisamente una condición de esta presencia, el rasgo principal con que se nos ofrece la totalidad, esto es, su carácter inabarcable y, en el límite, incognoscible.

Se orienta hacia esta idea de totalidad lo que Umberto Eco denomina poética de la lista (o también, elenco, catálogo, enumeración), cuya acumulación de referentes no es posible reproducir aquí, si bien una tesis tiene mucho de ello. Uno de los primeros ejemplos de esta poética lo constituye desde luego el catálogo de naves en el canto II de la *Ilíada.* Dice Homero (o nuestra personificación de sus re-creadores):

> Decid, Musas, que estáis habitando mansiones olímpicas,

y que todo lo veis y sabéis por ser diosas eternas,
pues nosotros, que nada sabemos, oímos su fama,
cuáles eran todos los dánaos los jefes y príncipes.
Porque ni enumerar ni nombrar tanta gente podría,
ni aun teniendo diez lenguas ni aun cuando tuviese diez bocas,
una voz incansable y un pecho potente de bronce;
sólo pueden las hijas de Zeus, portador de la égida,
las olímpicas musas decir cuántos fueron en Troya.
(traducción de Fernando Gutiérrez)

Es cierto que la "voz incansable", el "pecho potente de bronce", incluso las "diez bocas", subrayan lo físico, la magnitud, la potencia de que se carece, pero el reconocimiento de que "ni aun teniendo diez lenguas" podría recordarlos a todos también admite una lectura desde el multilingüismo, una forma de contención, de precaución ante la hybris de la totalización, "pues nosotros nada sabemos". Homero viene a decir, para ponerlo en términos modernos, que ni un superhombre ni un cyborg de memoria aumentada podría nombrarlos a todos, y que es mejor aceptar (la metáfora de) que sólo a un inmortal le sería dado abarcar la totalidad –aunque por supuesto, no desde la perspectiva de lo viviente.

La clave estriba en lo inabarcable de la diversidad, en lo limitados que ante ella resultan nuestros diagramas de flujos. Es también *porque* no las conocemos que escribimos en presencia de todas las lenguas del mundo, es decir, la vocación de adentramiento en lo desconocido y la necesidad de establecer el sentido y el valor sobre el fondo de lo inconmensurable y misterioso, nos conduce hasta su presencia. El saber se estima en base a la conciencia de la propia ignorancia, de lo contrario se convierte en dogma.

Glissant cree que "le traducteur invente un langage nécessaire d'une langue à l'autre, un langage commun aux deux, mais en quelque sorte imprévisible par rapport à chacune d'elles" (1996: 45). El resultado combinado de estas reinvenciones estructura a su juicio un verdadero arte de la fuga, por esta red de copresencias que se refieren o incluso podríamos decir que se persiguen, creando una polifonía hecha de diálogo y de resistencia al empobrecimiento trágico que supone para la cultura humana la desaparición de una lengua.

Pero también hay otro sentido en la metáfora de la traducción como un "arte de la fuga":

> La traduction est fugue, c'est-à-dire si bellement renoncement. Ce qu'il faut peut-être le plus deviner dans l'acte de traduire, c'est la beauté de ce renoncement. Il est vrai que le poème, traduit dans une autre langue, laisse échapper de son rythme, de ses assonances, du hasard qui est à la fois l'accident et la permanence de l'écriture. Mais il faut peut-être y consentir, consentir à ce renoncement. Car je dirais que ce renoncement est, dans la totalité-monde, la part de soi qu'on abandonne, en toute poétique, à l'autre. (46)

Por más que Édouard Glissant no entre en detalles concretos sobre la recreación icónica de la información estética durante el traslado de una lengua a otra, en esta idea de renuncia que no obstante crea un inédito lenguaje compartido resuena uno de los aspectos centrales del concepto de transcreación en Haroldo de Campos, cual es el de "rozar solamente el significado del 'original' para *reimaginarlo* y conseguir otorgarle la dignidad de creación" (Mata, 2000: XVI). La palabra clave es rozar. Glissant dice: "ce renoncement […] est la pensée même de l'effleurement, la pensée archipélique […] La traduction, art de l'effleurement et de l'approche, est une pratique de la trace" (1996: 46). Un pensamiento que roza lo incierto y amenazado pero que al mismo tiempo, a través de la intuición poética, lo recompone como una red de vínculos entre islas o áreas culturales.

Si vamos a la definición de comprender, vemos que en este rozar hay el entendimiento y el alcance de algo, pero sin rodearlo por todas partes ni incluirlo en sí a la manera de un subsistema. En general, el carácter aproximativo de la traducción se opone a toda sistematización con tendencia a lo omniabarcador inalterable, por el contrario, priman la opacidad y la casuística.

La frecuencia de la palabra "imprévisible" en los escritos de Glissant se asocia de un modo indirecto a la búsqueda de Campos por integrar estructuralmente la movilidad, el azar en la obra. Sería un componente mallarmeano presente en ambas poéticas, aunque con diverso grado de concentración. "Le hasard, qui est à la fois l'accident et la permanence de l'écriture" se lee en la *Introduction*… (1996: 46). La renuncia expresa la aceptación de lo imprevisible.

> Contre l'absolue limitation de l'être, l'art de la traduction concourt à amasser l'étendue de tous les étants et de tous les existants du monde. Tracer dans les langues, c'est tracer dans l'imprévisible de notre désormais commune condition. (1996: 46)

Asenderear en las lenguas es nuestra condición común, traspasar las supuestas fronteras ontológicas de cada lengua o cada sociedad o cada clase social. Un recorrido más que un molde, la subsistencia de las poéticas más que la trascendencia de una sustancia, la relación más que la comparación. El siendo nombra esta correspondencia de existencias particulares que confiere dinamismo a la cultura. El siendo, incluso si lo aplicamos no ya a un corpus textual sino a lo viviente, es una obra abierta, en marcha.

Loïc Céry y Cathy Delpech-Hellsten señalan que la concepción glissantiana de la traducción es la de un "exercice en marche de la Relation" cuyo propósito no es conservar intacto un "Ser de la lengua" ni hacer el duelo tras una inevitable "infidelidad" o "traición" al texto original, sino más bien reivindicar la función poética de la traducción, "faire appel au « génie de complétude immédiate » du traducteur" (ITM, 2014).

En consecuencia, no hay en la traducción un duelo por la mayúscula perdida del ser ni por la pureza de filiación que tal ontología presupone. Se diría que ontología se traduce en antología, y que por ese pasaje entran en disputa el criterio de diversidad y el de calidad, ¿definida esta última conforme al grado de adecuación a la tradición central? Sea como fuere, ¿qué tan representativo resulta un canon literario que se postula como "occidental" sobre la base de una antología compuesta fundamentalmente por obras en lengua inglesa (49 de 56 autores)? Me refiero a *Poemas y poetas. El canon occidental* (2005) de Harold Bloom. Si lo contrastamos con *Une anthologie de la poésie du Tout-Monde*, en esta encontramos textos de veintiocho lenguas. ¿Son aquel tipo de planteos los que Édouard Glissant consideraba formas del pensamiento-raíz?

La relación de traducción renuncia al pensamiento-raíz en pos de las conexiones horizontales de lo heterogéneo con lo heterogéneo, según la expresión de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Recordemos que el carácter descentralizado del rizoma constituye uno de las cualidades definitorias de esta metáfora onto-epistemológica; más que el vocablo en sí lo que hay que considerar es el énfasis en una propuesta de descentralización, la cual pasa por

una emancipación de la conciencia respecto a los binarismos u oposiciones interesadas (en el dominio) que fabrican el saber colonial (o autoritario): civilización y barbarie, escritura y oralidad, razón y cuerpo, etc. (*cfr.* "Introduction: Rhizome", en *Mille Plateaux*, 1980; Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, 1975).

Lo que los imperativos de la filiación difundían, en la empresa colonial, eran las filosofías de lo "Uno", mientras que la noción de rizoma, manteniendo el arraigo, disiente de la raíz única, totalitaria, depredadora, e intenta aproximarse a una visión de totalidad y unidad desplegada antes por la extensión que por la filiación, por ello es que propone una poética de arraigo que se extiende en redes y que no implica forzosamente el sedentarismo sino más bien formas de nomadismo circular (*cfr.* "L'étendue et la filiation", en *Poétique de la Relation*, 1990).

En relación al trabajo de Gilles Deleuze y Félix Guattari, Édouard Glissant cree que "la pensée de rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre" (1990: 23). Asimismo vincula implícitamente rizoma y mestizaje cultural, a su vez otro nombre, como ya hemos visto, para la traducción creadora: "De même que d'après Deleuze un rhizome n'a pas de principe de généalogie, ce qu'un arbre a, c'est-à-dire un père qui a un fils qui a un fils… le rhizome ce n'est pas ça, ça c'est l'arbre. Le rhizome c'est l'étendue où on ne sait plus qui est le fils de qui…" ("Traduire la relation des langues", 2010: 19)

La renuncia de que habla Glissant no es por tanto un duelo sino más bien una celebración de las literaturas emergentes a la luz de un nuevo sol de la conciencia. Participa en ella la metáfora bio-reticular, si bien ya algo agotada en nuestros días, puesto que es una de las herramientas que han labrado la actual episteme literaria:

> Le renoncement je l'explique par le fait qu'on commence à prendre conscience que l'être d'une langue n'est pas exclusion de l'être d'une autre langue. Et c'est à ça qu'on renonce, à cette croyance que l'être d'une langue c'est un arbre, et on commence à comprendre que l'être d'une langue est un *rhizome*. Donc ce renoncement-là est un renoncement à un absolu linguistique pour entrer de plus en plus dans un relatif linguistique. (2010: 18)

Enfrentado a la pregunta identitaria sobre el "ser nacional", Haroldo de Campos arriba también a una especie de gerundio o movimiento, una obra en obras, ya que considera que tal categoría, el "ser brasileño", sólo podría encontrar una respuesta en la constante búsqueda de la diferencia, como si a través de esta misma búsqueda la cultura brasileña construyera su particular modo de ser universal. Como señala Rodolfo Mata, esto implica una alteración de las relaciones centro-periferia en la medida en que, para Campos, autores latinoamericanos como Borges, Paz, Lezama Lima y Guimarães Rosa, pueden ser vistos como "bárbaros alejandrinos" que "digieren" otras culturas, en primer lugar la europea, las resintetizan y eliminan lo que no les es útil (2000: XVIII). En realidad, más que de otras culturas, se trata del pasado de las propias lenguas vehiculares americanas y de su diferencia europea en el presente. Consideremos también, a propósito de la frase "bárbaros alejandrinos", que el verso figurativo, o sea, concreto, llega a nuestros días precisamente desde el período alejandrino de la poesía griega.

Pero esta búsqueda de la diferencia no deriva sólo de la idea de antropofagia cultural sino que también tiene que ver con formas de la cultura barroca, incluida la herencia renacentista y medieval, que llegan ya desarrolladas a América. Así se reúnen entonces las dos principales vertientes de la poesía concreta que, en palabras de Manuel Ulacia, corresponden a: la ya señalada "cuidadosa lectura que hizo el poeta […] de aquella tradición que parte de Mallarmé y desemboca en las vanguardias", y esta "lectura de los barrocos de lengua portuguesa y española" ([1987] 2000: 11). De ahí que a juicio de Campos las literaturas latinoamericanas –en este punto su lectura se amplía más allá de Brasil– carezcan de infancia (de *infans*: lo que no habla), como si hubieran nacido hablando ya un "código extremadamente complejo".

En su ensayo "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira", ([1980] 2000), Haroldo escribe: "Articularse como diferencia en relación con esa panoplia de *universalia*, he ahí nuestro 'nacer' como literatura". Esta afirmación viene vinculada a dos frentes: el rol de la metáfora antropofágica –que traspasa al reino animal la metáfora bioreticular del rizoma– y el tema de la diferencia descentradora.

Lo *primero*. Para el movimiento concretista la diferencia que la cultura brasileña busca y reivindica en su pluralidad hace de la operación traductora y, más ampliamente, de la

"antropofagia" oswaldiana una forma de "devoración crítica del legado cultural universal, elaborado no a partir de la perspectiva sumisa y reconciliada del "buen salvaje" […], sino según el punto de vista insolente del "mal salvaje", devorador de hombres blancos, antropófago. […es] una transculturación" ([1980] 2000: 4).

La metáfora nutritivo-digestiva con que la tradición brasileña ha dado fuerza a la operación translaticia se refiere a la construcción orgánica de una visión de literatura mundial que, más que una lista de autores, constituye una poética, un modus operandi de la memoria literaria del y en el presente. No aspira a originalidad, sino a convertibilidad. La encontramos por ejemplo en estas palabras de T. S. Eliot, que parten de la antropofagia y terminan en la poética sincrónica:

> We need a digestion which can assimilate both Homer and Flaubert. We need a careful study of Renaissance Humanists and Translators, such as Mr. Pound has begun. We need an eye which can see the past in its place with its definite differences from the present, and yet so lively that it shall be as present to us as the present. This is the creative eye… (en *The Sacred Wood*, 1921)

Pascale Casanova observa que la metáfora de la devoración se halla presente entre los románticos alemanes que implementan un programa de traducción, así como en el manifiesto antropófago de los modernistas brasileños de los años 1920, pero que ya Joachim du Bellay había entendido en esos términos la reutilización de vocablos latinos en lengua francesa, menos "rica", decía él, y por tanto movida a "*tomar prestadas* de una lengua extranjera las oraciones y las palabras, *apropiárselas* para la suya" (cit. en 1999: 78). La autora califica esta estrategia de "tercera vía genial e inesperada" y también como una "*apropiación indebida de capital*". Así describe su método Du Bellay: "imitando a los mejores autores griegos, transformándose en ellos, *devorándolos* y, después de haberlos digerido bien, *convirtiéndolos* en sangre y alimento" (79).

En su laboratorio Campos intenta desmontar y remontar "la máquina de la creación, aquella fragilísima belleza aparentemente intangible que nos ofrece el producto acabado en una lengua extraña", porque cree que "se revela susceptible de una vivisección implacable,

que le revuelve las entrañas, para traerla nuevamente a la luz en un cuerpo lingüístico diferente. Por eso mismo la traducción es crítica." ([1963] 2000: 197)

Más que en el término tradicional de "influencia", Campos cree que lo importante es pensar la relación en términos de confluencia y de diferencia aliada al diálogo, sin dejar de asumir un rol activo en el metabolismo cultural. Ese metabolismo sin el cual la hipertrofia de la mímesis bloquearía la metamorfosis y no cabría pensar siquiera en la posibilidad de la transculturación, un concepto eje en la obra que Ángel Rama publicara a comienzos de los ochenta, poco después "Da razão antropofágica…" y *Le Discours antillais*: *Transculturación narrativa en América Latina* ([1982] 2008), donde, en la huella de los trabajos de José María Arguedas recogidos en *Formación de una cultura nacional indoamericana* ([1975], México D.F.: Siglo XXI, 2006), reconceptualiza el mestizaje cultural indoeuropeo en el entramado narrativo de los procesos modernizadores y las nuevas estéticas que en parte los expresan y en parte los critican.

Esta última frase contradictoria sirve de nexo con el *segundo* tema, la diferencia descentradora, en torno a la cual Pascale Casanova escribe que

> en su enfrentamiento a la cuestión de la lengua, los escritores de los espacios *"descentrados"* tienen ocasión de desplegar el universo completo de las estrategias mediante las cuales se afirman *las diferencias literarias*. La lengua es el objeto primordial de las luchas y las rivalidades distintivas: es el recurso específico con el cual, o contra el cual, van a inventarse las soluciones a la dominación literaria (2001: 331-332).

La autora cree que es posible analizar las rebeliones y revoluciones impulsadas por los escritores desheredados "ciñéndose a las soluciones lingüísticas imaginadas por ellos" (332). La distancia lingüística y literaria respecto al centro determina que "la cuestión de la 'diferencia' lingüística se les plante[e] a todos los dominados literarios" (333), quienes, al descartar el camino de la mímesis apropiativa de una asimilación hipercorrecta, se ven llamados a combatir en sí mismos toda forma de sumisión o docilidad, es decir, de mera reactividad frente a la norma metropolitana.

Nótese que bajo la en algunos casos excesiva fórmula de "los dominados literarios", Pascale Casanova no sitúa exclusivamente lenguas de pueblos o países subdesarrollados, o demográficamente pequeños, o de reciente historia literaria. Así, lenguas que cumplen con dos criterios: gran difusión y tradiciones literarias entre las más antiguas del mundo, como es el caso del chino mandarín o el árabe, cuentan sin embargo con escaso reconocimiento en el mercado internacional. También es el caso de lenguas que cumplen con el segundo criterio pero son habladas únicamente en pequeños países, como es el caso del griego, el danés o el persa. Un tercer grupo lo compondrían lenguas de creación que la autora califica de "recientes, erigidas, en el momento de producirse una independencia, en lengua nacional", donde incluye el catalán, el gaélico, el coreano, el hebreo… Y finalmente las lenguas orales que aún no han fijado un sistema de escritura o han comenzado ya a conquistar un lugar en el espacio literario mundial; aquí la autora piensa en lenguas africanas y criollas (334), a las que cabría añadir, en el contexto de nuestro estudio, las lenguas originarias de América o Abya Yala.

Las de Campos y Casanova son visiones complementarias aunque difieren, creo, en la colocación de los acentos: si para Casanova "las soluciones al descentramiento y la lejanía de los escritores «excéntricos»" trazan "una gama universal que englobaremos bajo el término genérico de traducción", Campos construye, en la encrucijada antropofágica del metalenguaje y el neobarroco, "una perspectiva de la tradición brasileña (y latinoamericana) como una tradición descentradora." (Mata, 2000: XVI). Es decir, ¿constituye la operación descentralizadora de la traducción un intento por resolver el problema del acceso a la centralidad literaria del mercado y la academia?, ¿o lo que busca la traducción es más bien liberar un vector que ponga en cuestión las fuerzas centrípetas de la normalización? ¿Con quiénes busca comunicar la traducción ejercida por los "dominados literarios"? ¿Qué *paideuma* resulta de la relación en traducción y de la operación transcreadora?

–*Paideuma*: conocimientos adquiridos, transformación mediante la experiencia de la conciencia conmovida, principio genético-metafísico de la civilización; son algunas aproximaciones al concepto de Leo Frobenius, que Haroldo de Campos usa en el sentido de un "elenco de valores essenciais, culturalmente atuantes no momento histórico" (1972: 48), de ahí que lo conjugue con la idea de "cultura plena" (Pound) y poética sincrónica, en casos como este: "Há uma presença de Kurt Schwitters no *paideuma* axial da poesia

contemporânea." (51) El levantamiento de la *paideuma* de una nueva poesía vendría a responder a las necesidades de expresión comunes a artistas visuales, músicos y poetas (48).

Hay un elemento que no se puede pasar por alto en el sentido y la motivación de estas soluciones descentralizadoras: que constituyen "una especie de continuo de salidas inciertas, difíciles, trágicas". De hecho, esta oración de Casanova parece una definición de la *poétique contrainte* en lo que concierne a la creación poética en contextos de "relación de violencia-resistencia" o de "situación bloqueada". Las vías o "salidas" incluyen múltiples estrategias de interacción entre lenguas y literaturas que a su vez son de diverso calado:

> adopción de la lengua dominante, autotraducción, obra doble [Aillapán, Frankétienne] y doble traducción simétrica, creación y promoción de una lengua nacional y popular o ambas [Violeta Parra y el canto chileno, Nicanor y la antipoesía, Brathwaite y el nation language], creación de una escritura nueva, simbiosis de las dos lenguas (como la famosa «brasilización» del portugués realizada por Mário de Andrade… (2001: 336)

La *poétique contrainte* es entonces la respuesta a todo sistema de pensamiento único, pero también es el debate que abandona el principio de "esto o lo otro", "una de dos". El ejercicio de la totalidad-mundo opone una dificultad y supone precisamente una renuncia a lo que Glissant llama "pensées continentales, pour leur poids, leur puissance, leurs possibilités de contrainte", "qui ont si bellement, mais si cruellement aussi, régi les histoires du monde". Las alternativas que él propone pasan por el desbroce y la recodificación de las huellas subliminales o que quedaron por debajo del umbral de una historia cultural comunicable y constructiva. Las llama "pensées archipéliques, pensées fragiles certes, toujours menacées, mais accordées à l'infinie variété contradictoire de notre univers, pensées de l'errance où l'imaginaire rencontre le notionnel, pensées de la trace, et non pas de la route toute faite" (2010d: 8).

Es una idea próxima a la de Chakrabarty sobre la provincialización de Europa y más ampliamente la reprovincialización de los centros, que procura destrabar el desconocimiento asimétrico centros-periferias. Glissant pone como ejemplo de relación archipelar la que se establece entre las lenguas del espacio francés –bretón, catalán, vasco, alsaciano, créole, provenzal–; cree que hay que restablecer la dignidad del término *región* y

que la condición de sobrevivencia de las lenguas regionales reside en su constitución no como isla aislada sino como isla abierta, "la traduction est une des espèces parmi les plus importantes de cette nouvelle pensée archipélique." (1996: 45) Hay que subrayar entonces que esta visión archipelar de las áreas culturales americanas, esta heteronimia y su fragmentada memoria épica, reaparecen ante el panorama interno de cada país.

La poética de la Relación implica la actualización literaria de procesos histórico-culturales y es por ello que rara vez coincide estrictamente con algún trazado administrativo y geopolítico, "les Amériques s'archipélisent, elles se constituent en régions par-dessus les frontières nationales" (44). Las huellas están diseminadas. Más que la negación de las autopistas canónicas, el pensamiento archipelar promueve una relación vívida y generosa con la tradición, en su singular pluralidad, de ahí la extensión de su horizonte y el restablecimiento de la horizontalidad entre los ríos de la literatura.

16. Imaginario de las lenguas, poética sincrónica

Como lo es en casi todo el planeta la migración campo-ciudad o su versión a gran escala: los movimientos migratorios desde los países periféricos hacia las sociedades industrializadas, para Glissant uno de los invariantes, en el ámbito de la creación literaria contemporánea, es la necesidad de ir más allá de la subjetividad, no hacia un sistema totalitario sino hacia una intersubjetividad del *Todo-Mundo*: "Nous n'écrivons plus aujourd'hui d'une manière monolingue, mais au contraire en présence de toutes les langues du monde" (1996: 45; 2010c: 44). La escritura poética no concibe únicamente (en) su lengua, sino también la relación, las transmisiones entre todas las lenguas, sean estas, en términos de Glissant, dominantes o amenazadas, generalizadas o encerradas, orales o escritas. Lo que se transmite por esta interficie de contacto constituye un imaginario de "transferencias actuantes" en la lengua. Se desmultiplica el destinatario (es decir, se multiplica como distribución, que no es lo mismo que una división porque implica la presencia de la multiplicidad en la totalidad): el enfoque en las competencias intrínseco a la poliglosia instrumental (qué lengua es mejor en qué, cuántas lenguas se habla, grados de "dominio", etc.) cede su lugar a la implementación de los *relevos* de la diversidad multilingüe. No hay que perder de vista el carácter multifacetado de la noción glissantiana de relación: relato, relevo, vínculo, transmisión.

Desmultiplicada, repartida, transmitida, redistribuida, esta copresencia de todas las lenguas del mundo conlleva una nueva forma de utilizar la lengua natal en la medida que permite tocar otras lenguas a través del desvío que Glissant llama "relativo lingüístico" o simplemente "lenguaje". He aquí otra de sus aproximaciones a esta idea:

> Un langage, c'est la manifestation de notre rapport à la langue, de notre attitude par rapport aux mots, de confiance ou de réserve, de production ou de silence, d'ouverture au monde ou de solitude, d'abandon aux techniques de l'oralité ou de resserrement autour des exigences séculaires de l'écriture, ou de symbiose entre ces deux dimensions. (2014: 5)

En esta idea de lenguajes al través de una misma lengua, e irrigando otras lenguas, se aprecia el diálogo entre Glissant y lo que Derrida entiende por la diferencia lingüística inscrita en la lengua. Él comenta el caso de *Pierre Ménard, autor del Quijote*, en particular un

cierto carácter francés que Borges decidió imprimir al texto, se entiende que por mor de verosimilitud, y que se perdería al traducirlo al francés. El otro ejemplo es *Finnegans Wake* y el modo en que la multiplicidad de lenguas resulta de las refracciones de una lengua-prisma, que es el inglés, razón por la cual un mínimo fragmento del *poema-novela* de Joyce (así lo llama Campos) puede dar a entender mil cosas a través de otras lenguas, bajo la lente de otras escrituras, en el laberinto espiral de otros oídos (*L'Oreille de l'autre*, 1982: 132-134).

Glissant se figura que la exploración de un lenguaje compartido, en lugar de descomponer cada lengua, las convoca a todas en un punto focal: "un lieu de mystère ou de magie où, se rencontrant, elles se comprennent en fin" (2014: 6). No se trata tan sólo de franquear la distancia que separa dos lenguas,

> nous entrons dans le mystère d'une multirelation où toutes les langues du monde, ou audibles ou secrètes, trament ensemble des chemins qui sont autant d'échos. Des échos de la multiplicité.
>
> Non plus un cours linéaire d'un point à un autre, d'une seule langue à une seule langue: toute traduction entre désormais dans le rhizome des imaginaires, qui se relaient et se plaisent vraiment à être (et d'être) multilingues. (13)

Además de transcrear, acoplar, reimaginar los conceptos de relación y de rizoma, esta es una intuición que converge con el planteamiento de Jacques Derrida:

> Ce contrat [de traducción entre el texto original y el texto traductor] qui n'est ni de représentation, ni de reproduction, ni de communication, il est destiné à assurer une survie qui soit, non pas celle simplement d'un corpus ou d'un texte ou d'un auteur, mais qui soit celle des langues. (1982: 162)

En "De la traducción como creación y crítica" (1963), Haroldo de Campos sostiene que "la traducción de poesía (o prosa equivalente a ella en problematicidad) es antes que nada una vivencia interior del mundo" (2000: 197). Esta vivencia es indisociable de la técnica y de la crítica inherentes a la traducción. La vivencia interior del mundo es una forma de sobrevivencia, tanto de quien devora como de su alimento: "[…] instinto antropofágico. De carnal ele se torna eletivo e cria a amizade" (Oswald de Andrade, 1928: 6).

La lengua no es exaltada ni amenazada por la traducción, afirma Glissant, pues más que interesarse en el ser de la lengua la traducción busca configurar la relación de la lengua con otras lenguas, no exclusivamente con aquellas que son histórica o geográficamente cercanas. "La traduction devient un art en soi, avec son champ qui est non pas le champ des langues, mais le champ du rapport des langues. Le champ de la relation des langues." (2014: 16). La expresión de una realidad o verdad o sueño o utopía, pero no ya en una sola lengua sino en el tejido de vínculos y transmisiones, de diferencias y opacidades entre varias lenguas. El énfasis en la relación y el pasaje, como paralaje a través de una totalidad nunca del todo registrada ni delimitada, sustituye la escena de la dialéctica traición-fidelidad incluida en el refranero sobre la traducción.

Si el cliché es el mayor enemigo de la poesía, como argumenta Brodsky ([1994] 2005), en el ensayo "Langues et langages" Glissant introduce su tema con un ejemplo que implícitamente separa cliché y lugar común, al distinguir en este último la potencia generativa y traslacional de la relación: "Il nous arrive d'écrire, d'énoncer ou de méditer une idée que nous retrouvons, dans un journal italien ou brésilien, sous une autre forme, produite dans un contexte différent par quelqu'un avec qui nous n'avons rien à voir. Ce sont des lieux communs. C'est-à-dire, les lieux où une pensée du monde confirme une pensée du monde" (1996: 33). Es en efecto una idea sobre la que vuelve, como veíamos en el pasaje de *La Cohée du Lamentin* en que afirma que como resultado de los flujos de traducción los lugares del mundo se convierten en lugares comunes, portadores de sentido nuevo.

Imaginario rizomático (Deleuze y Guattari) donde sobreviven las lenguas (Derrida) y sus lenguajes transversales (Glissant), la visión interior y sincrónica del mundo (Campos) no se sistematiza en una particularización sorda ni en el autoencierro de una tradición dizque transparente, sino que más bien trabaja en el sentido de una diversidad solidaria, uno de cuyos puntales sería el arte de la traducción. Es lo que plantea Glissant en *La Cohée du Lamentin*, donde anticipa su criterio como antólogo y traductor:

> Chaque lieu nous est souverain et ouvert. Toute irréductible et si solide qu'elle se trouve ou s'éprouve, la particularité ou identité est aujourd'hui une traduction d'abord. […]

> Les Poétiques de la Relation sont enchantées de toutes les langues, sans négligler la plus reculée, qu'elle émette en silence ou qu'elle renvoie seulement un écho. (2005: 143-144)

Un rumbo más que una destinación, una travesía más que un retorno; el desvío, nunca lo suficientemente extenso, que haría posible regresar a un reconocimiento recíproco, regresar a lo que nunca ha sido. La imposibilidad de su destino, en vez de restarle valor al rumbo, lo hace más necesario.

Algunos meses antes de morir, el 3 de febrero de 2011, Édouard Glissant agregó un último libro a sus casi cuarenta publicaciones: *La terre le feu l'eau et les vents. Une anthologie de la poésie du Tout-Monde* (2010), en la que reúne, como él mismo dice, "sin orden lógico ni cronológico", escritos provenientes de las más diversas épocas y lenguas y géneros. Su título reescribe el de uno de sus primeros poemas, *Élements*, publicado en 1948 en la desaparecida revista *Le Mercure de France.*

La muestra constituye probablemente la mejor entrada para ver en acción al Glissant traductor así como a su idea de literatura mundial. No es él, desde luego, el traductor de todos los textos seleccionados en *La terre*…, cuyos originales como señalé más arriba remiten a veintiocho lenguas, a saber: alemán, árabe, bambara, beté, castellano, catalán, criollos martiniqueño y jamaicano, finés, francés, fula, griego arcaico, hebreo, holandés, inglés, islandés, italiano, japonés, latín, malgache, mandarín, maya, náhuatl, paiute, portugués, ruso, sánscrito y turco. Previsiblemente, las lenguas más representadas son el francés, el castellano y el inglés, las cuales testimonian por el lugar de inscripción cultural del antólogo –"Un langage est ainsi apparu dans la Caraïbe, tramant à travers les langues anglaise, française, espagnol, créole de l'univers de la Caraïbe et peut-être aussi de l'Amérique du Sud" (1996: 42-43).

En total: doscientas treinta y dos autorías, algunas de las cuales corresponden a tradición oral en versión anónima. Las traducciones de Glissant son las siguientes:

1. *Strange fruits – Étranges fruits (Contre les lynchages dans le sud des États-Unis)*, Abel Meeropol.
2. *La isla – L'île*, Pablo Neruda.
3. Un fragmento de Gabriela Mistral.
4. La tercera estrofa del Canto I de *Os Lusíadas – Les Lusiades*, Luís de Camões.

5. *Mekkin Histri – Quand nous faisons de l'histoire*, Linton Kwesi Johnson.

6. *Ritournelle*, Morisseau-Leroy.

7. *Mahagonny-Songspiel*, Bertolt Brecht.

8. *Complainte de Rutebeuf (…l'air, le vent…)*, adaptación al francés moderno.

9. *Complainte créole du poisson médaille (…l'eau, la mer…)*, Gilbert Gratiant, adaptación y traducción.

10. *Las llamas llegan al cielo (taranta)*, por Estrella Morente y Antonio Mairena – *La complainte du Flamenco (…le feu, la douleur au cœur…)*, adaptación y traducción.

11. *Okra – Gombo*, Jayne Cortez.

12. *Desapareceré – Je désapparaîtrai*; y *The tears and music of love – Larmes et musiques de l'amour*, grupo musical Deerhoof.

13. *Da lama ao caos – De la boue au chaos*; y *Rios, pontes & overdrives – Fleuves, ponts et overdrives*, grupo Chico Science & Nação Zumbi.

14. Dos fragmentos de Allen Ginsberg[9].

Basta leer algunos de los títulos para reconocer la intención de Glissant de hacer de la traducción un arte de la relación global. Comentaré algunos casos. Los lamentos o endechas, por ejemplo, comparten una situación intermedia entre la oralidad y la escritura: el canto de un trovador medieval (Rutebeuf), una fábula criolla (Gratiant), un cante jondo (Mairena-Morente) y una canción francesa, "La complainte du Pauvre Martin" de George Brassens, con la cual completa la serie de los elementos al agregarle su correspondiente subtítulo: "(…*la terre, le temps*…)". Así va tejiendo *una* "visión interna" del imaginario de las lenguas. El mismo autor se encarga de subrayar la singularidad de perspectiva del criterio antológico, pues a diferencia de la mayoría de los libros de esta naturaleza él la llama "une anthologie", vale decir, una entre muchas otras posibles.

> […] quand les morceaux ont la chance c'est-à-dire la grâce de tant de rencontres, quand ils s'accordent entre eux, une part d'un poème qui convient à un autre poème, à cette part nouvelle, et devient à son tour un poème entier dans le poème total, que l'on chant d'un coup. L'imaginaire est un champ de fleuves et de replis qui sans cesse bougent (2010: 15).

[9] De 11 a 14 en colaboración con su hijo Olivier Glissant.

En Ducasse es un río majestuoso y fértil, en Glissant un delta de múltiples brazos: un campo de ríos.

Campos escribe: "la historia creativa de la poesía brasileña –una historia que tiene que hacerse, muchas veces, con versos, fragmentos de poemas, "piedras de toque", antes que con poemas enteros" (1972: 195).

En la antología los poemas dialogan, se responden, se pasan el testigo. A *Strange fruits* le sigue la *Ballade des pendus* de François Villon y el terceto se completa con un pasaje del Canto XXVII del *Inferno*, en que Odiseo recuerda, y su recuerdo es la profecía de Dante, el viaje que lo llevó hasta las columnas de Hércules, con Sevilla a la diestra y de la otra orilla Ceuta. Así se dirige Ulises a sus compañeros (*La Divina Comedia*, 2000: 310; Glissant selecciona la versión francesa de Jacqueline Risset):

> O frati che per cento milia
> perigli siete giunti all'occidente,
> a questa tanto picciola vigilia
>
> de' nostri sensi ch'è del rimanente,
> non vogliate negar l'esperïenza,
> di retro al sol, del mondo senza gente

Pero no es tan sólo que Glissant opere en su antología como el rapsoda que cose retazos de poemas, sino también que la situación desde la cual se enuncia cada poema es transfronteriza, de manera que lo extranjero es retratado por lo extranjero, como en el texto "Bamako Paris New York" (235-237) de Manthia Diawara cuyo inicio y fin dejan ver con claridad estos empalmes, tanto como las dificultades concretas de "l'épreuve de l'étranger".

> C'est alors que Tony –le Bolivien– entra en trombe dans la cuisine en criant: «Immigration, immigration! Ils arrivent, immigration, ils arrivent!»
> […]
> Toujours debout derrière le plan de travail, je vis passer devant moi une file dans laquelle mes copains, menottés, étaient encadrés par des agents des services d'immigration.

—Adios, Amigo!
—Adios!
—Hasta luego, Amigo!
—Adios!
—Adios, Moreno!
—Adios!

Es también el intento por verse a través de los ojos del otro, como en el poema de Neruda, *La isla*. Cuál es la mirada de Neruda sobre las islas, siendo él mismo poeta de un país continental pero insular. Cómo se ven las islas unas a otras.

LA ISLA
Todas las islas del mar las hizo el viento.
Pero aquí, el coronado, el viento vivo, el primero,
fundó su casa, cerró las alas, vivió:
desde la mínima Rapa Nui repartió sus dominios,
sopló, inundó, manifestó sus dones
hacia el Oeste, hacia el Este, hacia el espacio unido
hasta que estableció gérmenes puros,
hasta que comenzaron las raíces. (V, *La rosa separada*, 1970-1971)

L'ÎLE
Toutes les îles de la mer, le vent les a inventées.
Mais ici le vent vivant, le couronné, le primordial
A fondé sa maison, replié ses ailes, vécu:
Depuis la minuscule Rapa Nui il a étendu ses empires,
Soufflé, inondé, prodigué ses cadeaux
Il faisait l'Ouest, il faisait l'Est, faisait l'espace tout en un,
Jusqu'a raffermir les pures germinations,
Jusque'à faire surgir et pousser les racines. (38)

La isla está expuesta a las fuerzas eólicas y las inclemencias del tiempo. Esto recuerda la reflexión de Brathwaite en torno a la exploración de nuevos ritmos, aparte del pentámetro yámbico, que materialicen la realidad psicocultural y política, climática y geográfica del contexto caribeño (*History of the voice*).

En la versión del poema de Neruda ocurre algo curioso y muy significativo porque lo que podemos considerar un error de traducción, surgido de la confusión entre la preposición de orientación *hacia* y el copretérito del verbo hacer, *hacía*, también puede ser leído como una recreación en parte anticipada por el primer verso del poema, "Todas las islas del mar las *hizo* el viento", lo que de algún modo justifica la propuesta de Glissant para el sexto verso, que retraducida viene a decir que el viento también *hacía* el espacio en derredor. O sea, Glissant ahonda en esta virtud creativa ("gérmenes puros") que Neruda confiere a los vientos.

Una digresión en torno al error creativo, o mejor dicho, una relación con el error como condición sine qua non del acto creativo. En *A palavra vermelha de Hoelderlin* lo que hace Haroldo de Campos es precisamente reivindicar lo que en su época fue considerado un error, partiendo por la expresión misma del título del ensayo, "a palavra vermelha", en la que Campos ve

> o exemplo de tradução etimológica ou hiperliteral de Hoelderlin, desveladora da metáfora oculta nos refolhos da palavra automatizada: Hoelderlin traduziu o verbo "kalkháino" [en *Antígona*] , que se costumava verter figuradamente mediante a expressão "preocupar-se com algo", pelo sentido literal "tingir-se de vermelho" (o verbo encerra primàriamente uma visualização da vivência marinheira do povo grego, pois significa "assumir a côr vermelho-púrpura do mar na antecipação da tempestade[10]")" (1972: 113)

Así, Hölderlin transcrea la pregunta de Ismene a Antígona en la cena inicial, Acto I: "Was ists? du scheinst ein rotes Wort zu färben", que Campos da como "Qué se passa?/ Tua fala se turva de vermelho!", mientras que la versión editada por Les Belles Lettres pone "quelques propos te tourmente" (93, 99, 103).

A comienzos del siglo XIX la aventura de Hölderlin con la tragedia de Sófocles fue juzgada, como lo resume el filósofo Schelling en una carta a Hegel, como la demostración cabal de que el suyo era "un caso perdido" (94). Sin embargo, Campos ve en los errores creativos del poeta alemán los fundamentos de la modernidad poética. Como sostiene

[10] Un campo de ríos (Glissant) fértiles y majestuosos (Ducasse), la poesía; pero también tempestad (Hölderlin) y huracán (Brathwaite). La poesía como lugar de relación de las historias y los elementos.

Wolfgang Schadenwaldt, detrás de los errores particulares hay una verdad general, de forma que el error es creativamente obviado por una nueva peculiaridad verbal. Enunciado que podría reescribirse así: detrás de los errores particulares hay una verdad general de forma, hacia la que el error sortea creativamente dando de sí una nueva peculiaridad verbal.

Hölderlin, como Pound, piensa Campos, comparten en sus diversos caminos de poetas-traductores un criterio básico: "*Traduzir a forma*" (98). Como plantea Walter Benjamin, una mala traducción se limita a la transmisión de un mensaje, el contenido referencial, denotativo, o sea, "la transmisión inexacta de un contenido inesencial" (cit. en 1972: 142). De ahí que la traducción de poesía implique pasar y elaborar los aspectos sensibles del mensaje: la forma, entendiendo por esta palabra, como apunta Campos, "a correlação essencial de significante e significado que constitui o signo" (142). Lo ejemplifica con la versión de este verso de Maiakovski, cuyo comentario es también esclarecedor:

> *Gdié on / bronzi zvon / ili granita gran?*
> *Onde / o som do bronze/ ou o grave granito?*,
> assinalado por um uso muito eficaz da aliteração, a fidelidade ao texto e às intenções configuradoras do poeta-diagramador fêz-nos "traduzir" o substantivo "gran" (aresta) pelo adjetivo português "grave", numa transposição que levou em conta a similitude fonológica ("granita gran"/"grave granito"), sem perder de vista a semântica do contexto (trata-se da "aresta de granito" de uma estátua fúnebre em tributo ao poeta Iesiênin). (142-143)

Estas ecuaciones materiales aproximadas, sostenidas como principio constructivo del texto, corresponden a lo que Jakobson llamó "transposición creativa" (cit. en 143) y Haroldo "recreación" o también "transcreación", para distinguir esta actividad de la transcripción literal y referencial.

Esta es en síntesis la lectura que Campos hace de la fortuna crítica de las traducciones hölderlinianas:

> Da mofa superciliosa ou do labéu de desvario com que as receberam os contemporâneos do poeta, até ao reconhecimento deslumbrado e reverente da crítica moderna, êste percurso ilustra uma fratura fundamental: com estas traduções, e sem que o advertissem os que testemunhavam presencialmente o processo, perimia sùbitamente tôda uma concepção

> literária e fundava-se a modernidade poética. As risadas divertidas de Schiller, na ilustre companhia de Goethe e de Voss, eram na verdade o epitáfio irônico (na medida em que se desconhecia a si mesmo, alegremente, como epitáfio) de uma determinada visão da poesia e do *decorum* artístico. As mesmas traduções que o Oitocentos alemão tachou de monstruosas pela voz de seus escritores mais representativos e reconhecidos, o século XX iria ressucitar como marcos modelares do seu gênero. (96)

En esa modernidad poética se inscriben también las transcreaciones de Glissant en su antología elemental de tantos y tales retazos de poesía. Así, el breve fragmento de Gabriela Mistral –además de hacernos notar la ausencia de poetas occitanos, partiendo por el que Lucila Godoy Alcayaga celebró con su *nom de plume*– contribuye también al imaginario archipelágico –galaxias de islas– que Glissant compone en este libro a la manera de un mosaico:

> De nuevo el mar, el mar cantado y eternamente inédito, otra vez su luz grande en mis ojos y su don de olvido.
>
> De nouveau la mer, la mer célébrée, éternelle-
> ment non dite, encore une fois sa lumière éblouie
> dans mes yeux, et son don d'oubli.
> (2010: 83)

Se trata del primer párrafo de una breve prosa firmada en marzo de 1926, en *Elogio de las cosas de la tierra* (1979). Es el "don de olvido", vale decir, el reverso de la obsesión por la memoria imposible, esa parte de memoria para siempre sumergida y que, como en los icebergs, es siempre mayor que la parte emergida, recuperada, elaborada. Es el reverso de la obsesión puesto que es un don, no responde a la voluntad humana, es más bien un estado de gracia que permite nuevamente la alegría, el canto, la celebración, como si fuera la primera vez que se está frente al mar.

De forma parecida a lo que ocurre con la traducción del poema de Neruda, Glissant imprime también a este fragmento una mínima pero significativa recreación. Por eso cito el fragmento manteniendo su formato en ambas ediciones: el original se presenta en prosa, mientras que en la antología se aproxima considerablemente al verso, rima incluida:

éblouie-oubli (deslumbrada-olvido); de hecho, esta misma aliteración supone la incorporación de un verbo ausente en el original. La frase de Gabriela Mistral es sobria, le basta con decir "su luz grande en mis ojos", un adjetivo que, dado el tema, prescinde por completo de la búsqueda de originalidad. Édouard Glissant, como si juzgara redundante calificarla de "grande", intensifica el efecto de la luz del mar, la pone en acción: el adjetivo corresponde ahora a un participio, que además suena igual que el infinitivo presente y pasado. En otras palabras, si sólo escucháramos el poema, la retraducción podría ser "…una vez más su luz deslumbrada (o deslumbra o deslumbró) en mis ojos…" (El oxímoron de "lumière éblouie": luz deslumbrada.) Mediante la similitud sonora entre "éblouie" y "oubli", Glissant trasvasa la cualidad de ese verbo al olvido mismo. Es apenas un desvío respecto a la literalidad y, sin embargo, consigue hacer de esas líneas de Gabriela Mistral un breve poema de Édouard Glissant, también.

Como en el poema de Neruda, pero con menos riesgo, lo que hace Glissant es retomar y desarrollar un elemento ya presente en el escrito original. En este caso ya es la Mistral quien identifica luz y mar, no es el reflejo de la luz del sol en el mar, es la luz del mar. Glissant sencillamente despliega lo que está en latencia: la luz del mar deslumbra, encandila, renueva, animada como el viento hace las islas y crea el espacio, los rumbos posibles en la circunferencia del horizonte.

Veamos otro caso. La tercera estrofa del "Canto primeiro" de *Os Lusíadas* podría titularse, dentro del mosaico glissantiano, "sol de la conciencia" por cuanto expresa una de las acepciones del concepto de relación, esto es, la idea de *relevo*, representada en la estrofa por la repetición del verbo "ceder".

> Cessem do sabio Grego, & do Troyano,
> As navegações grandes que fizerão.
> Callese de Alexandro, & de Trajano,
> A fama das victorias que tiverão,
> Que eu canto o peyto illustre Lusitano,
> A quem Neptuno, & Marte obedeçerão:
> Cesse tudo o que a Musa antigua canta,
> Que outro valor mais alto se alevanta.
>
> (1984: 2)

N'évoquons plus le Grec si rusé ni le Troyen
Ni les grandes navigations qu'ils accomplirent;
Taisons-nous sur Alexandre ou sur Trajan
Sur le renom des victoires qu'ils remportèrent;
Moi je chante l'illustre courage lusitanien
Auquel Neptune et Mars furent assujettis.
Que s'efface tout ce que la Muse antique chanta
Déjà cette autre valeur s'élève loin au delà.
(2010: 146)

Una estrofa como la anterior constituye una entre tantas otras evidencias posibles de *1)* la transversalidad del fenómeno antropológico del relevo, característica que podríamos llegar a calificar de invariante en el desarrollo de la cultura humana; así como de *2)* el hecho de que una nueva literatura supone también la configuración de una nueva subjetividad. Luís Vaz de Camões no renuncia ni al género épico ni mucho menos a la Musa sino que más bien la exhorta a acompañarlo en el canto de nuevos héroes y nuevas hazañas. Él se sabe pleno heredero del mundo grecolatino: la octava saca a relucir la navegación (Neptuno), la guerra (Marte) y la poesía (Musa), pero cree que las dos primeras divinidades obedecen ahora a los Lusitanos, y le pide a la última o más bien la sustituye por una nueva que viene a cantar en honor de los nuevos protagonistas, como si lo que estuviera en juego fuese una verdadera transvaloración nietzschiana, "que outro valor mais alto se alevanta".

En el verbo "ceder" hay una clave, y es precisamente allí donde se hace más perceptible el papel creativo de la traducción, en una octava que por lo demás ha sido vertida sin tomar opciones disruptivas. Así, por "cessem" da "n'évoquons plus", y por "cesse tudo", "que s'efface tout". Ambas versiones traducen ajustadamente el sentido del verbo, pero enfatizan un elemento némico, en el primer caso, y escritural, en el segundo. Ceder como un dejar de evocar significa evidentemente una apuesta por instalar la referencia fundamental de otra memoria, hecha de recuerdos propios; mientras que si ceder es borrar se deduce que ese nuevo marco referencial pasa por un proceso de rescritura y de escritura nueva. En la traducción del verso final también se produce un matiz interesante: en Camões presenta un movimiento ascendente, con ese grado de redundancia propio de la expresión afirmativa, "mais alto se alevanta"; en Glissant la imagen intenta ganar en

extensión, ya que "cette autre valeur s'élève *loin au delà*", es decir, se eleva lejos más allá, no simplemente "plus haut". Está presente la idea de extensión y expansión del espacio, que su literatura desarrolla hacia dentro, en la visión interna del o los lugares de arraigo, y hacia fuera, en la escucha de los lugares comunes, en la construcción de lugares de encuentro entre las diferentes visiones de mundo.

Haroldo de Campos intuye el Todo-Mundo, citando a Camões pero transformando al navegante que lo inspiraba en la difracción de un arco iris ([2000] 2009: 332-334), símbolo de la diversidad de lo viviente, el don del movimiento y de la conciencia de nuestra pequeñez frente al allende inconmensurable del mundo.

11.1. — quisera como o nauta ao real
2. mandato no medonho oceano a rota
3. franqueando qual no breu brilha un fanal

12.1. — quisera tal ao gama no ar a ignota
2. (camões o narra) máquina do mundo
3. se abrira (e a mim quem dera!) por remota

13.1. mão comandada — um dom saído do fundo
2. e alto saber que aos seres todos rege:
3. a esfera a rodar no éter do ultramundo (2009 [2000]: 332-334)

Un don, nuevamente, surgido esta vez no del mar sino del fondo del éter de ultramundo, el infinito mar del espacio que el planeta navega en su traslación o nomadismo elíptico. Un don que se abre en el aire como la gama del arco iris; todas las musas.

En la antología de Glissant también se encuentra ese símbolo, por ejemplo en la *ritournelle* en criollo haitiano del poeta Morisseau-Leroy, que celebra la lluvia y termina diciendo "A la planté na planté dinmain/ Toutt lan nuite nou pr'alle révé l'ac-en-ciel". "Nous planterons, demain nous plantons/ Pour toute cette nuit nous rêverons de l'arc-en-ciel", traduce Glissant.

La traducción como un pasaje hacia las redes múltiples de las lenguas: los cuadernos de África de Miquel Barceló; "España, aparta de mí este caliz" de César Vallejo; de García Lorca en Nueva York: "Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)"; una selección de "Onze astres sur l'épilogue andalou" de Mahmoud Darwish; la ciudad imaginaria de Mahagony (Bertolt Brecht y Kurt Weil), palabra que retomará Glissant como título de su quinta novela, fusión del alemán "mahagoni" y el inglés "mahogany", la caoba, árbol de la región intertropical americana cuya madera es de color rojo oscuro. "Je répète –dice Glissant en "Langues et langages"– que le multilinguisme ne suppose pas la coexistence des langues ni la connaissance de plusieurs langues mais la présence des langues du monde dans la pratique de la sienne; c'est cela que j'appelle le multilinguisme." (1996: 41) El multilingüismo así entendido constituye una vía de descubrimiento y de preparación de la diversidad en uno mismo; aquí descubrimiento no significa desalojo sino desocultación.

Recordemos que la antología comienza con los linchamientos coloniales y medievales, y que en el tercer eslabón desciende al infierno donde Dante, a dos milenios del Odiseo homérico, hace de Ulises un proto Cristóbal Colón o Vasco da Gama que alienta a sus compañeros, por amor a la virtud y al conocimiento, a descubrir "il mondo senza gente". Glissant, como Darwish y Bolaño, exploran las perspectivas troyanas, el devenir minoritario de la lengua –"la minorité c'est tout le monde", dice Deleuze.

La apertura y la ampliación de la gama poética se genera mediante una interacción crítica que rebasa la bilateralidad mediante su potencial de introducción en lo diverso, de heterogénesis: la conciencia de la propia heterogénesis, de las "impropiedades lingüísticas" por ejemplo, y asimismo la heterogenización activa de la cultura. La traducción cultiva campos de relaciones entre las lenguas, labor que exige una bella renuncia (al significante único y último) a través de la cual sin embargo se agrega algo nuevo a la memoria literaria. Por eso es transcreación –recreación o creación paralela–, porque es auónoma y recíproca.

V. SENDAS ÉPICAS

Édouard Glissant - Patrick Chamoiseau

17. *La memoria desconocida del abismo: el limo de las metamorfosis*

Reconstruir la memoria de la deportación y la sobrevivencia en los campos de trabajos forzados de las plantaciones antillanas fue para Édouard Glissant una de las tareas ineludibles de la literatura, una tarea en la que la poesía enlaza la historia y la psicología, y sin la cual no podría entenderse el modo en que su obra llegó a repensar la idea de 'literaturas del mundo'. Es en realidad el punto de arranque de su perspectiva poética: el anhelo de transformar la memoria traumática en el diálogo de una nueva relación. Esto explica que una de sus últimas publicaciones fuera precisamente *10 Mai. Mémoires de la Traite négrière, de l'esclavage et de leurs abolitions*, donde estima que las memorias de este fenómeno que preorganizó el mundo moderno sí tienen realmente la posibilidad de encontrarse hoy, hacerse fraternas, desde cada punto de vista, lugar, lenguaje, y sabiendo que hay tantos otros (2010b: 5-7). En *Un dimanche au cachot* Patrick Chamoiseau escribe: "C'est peut-être le signe même que le cachot le plus effrayant peut refléter, ou libérer, l'éclat du monde. Que l'horreur même peut transporter à plénitude. Que l'horreur peut obliger à fastes…" (2007: 342). Por su parte, en *Fastes* (1991) –colección de poemas breves, casi todos cuartetos–, Glissant alude, de forma a la vez concisa y elusiva, al memorial que levantan los sueños:

> GORÉE
>
> Halez, frères, halez la plus haute tempête
> Jamais nous ne viendrons à la lucarne éblouie
> Nos corps ne lustreront jamais le sable noir
> Quand même nous rêvons deçà la barre d'écumes (2000: 84)

Glissant y Chamoiseau hacen entrar en la escritura no la literalidad de un horror sino lo que éste revela en aquello que le sobrevive y que por tanto representa las mayores cualidades humanas de resistencia y resiliencia ante "le déshumain grandiose", como llamó Chamoiseau a la reedición conjunta (2010) de *L'esclave vieil homme et le molosse* (1997) y *Un dimanche au cachot* –Ignacio Martín-Baró le dedica un capítulo a "el trauma psicosocial como

deshumanización" en su *Psicología social de la guerra: trauma y terapia* (1990)–. A través de la poesía, el ensayo y la novela, en Glissant; y en Chamoiseau, fundamentalmente a través de la ficción narrativa, se lee el propósito de contraponer a ese horror la luz de la conciencia íntegra. Esto pone en relieve los nexos entre la poética *créole* de la memoria histórica y el relato testimonial del trauma histórico en el siglo XX y hasta nuestros días; numerosas guerras, dictaduras y genocidios han sido testimoniados por una no menos extensa literatura. Sólo tres ejemplos, un clásico: *Se questo è un uomo* (1947) de Primo Levi, y en Chile: *Tejas verdes* (1974) de Hernán Valdés y *Disparen a la bandada* (2002) de Fernando Villagrán. En estos relatos vemos que uno de los primeros objetivos de la violencia política ejercida, entre otro medios, mediante la prisión y la tortura, es la desarticulación del discurso y la atomización del tejido social. Enfrentar el horror equivale por tanto a nombrar lo innombrable, pues el horror excede por definición los límites de lo imaginable y representable, pensable o tolerable. Ante la desaparición forzada de los cuerpos y sus historias el relato testimonial recupera, trae, comunica las historias que fueron negadas, las hace reaparecer a la luz de una conciencia narrativa.

El anhelo memorial es *moralidad*, en el sentido que da al término Judith Butler en *Giving an account of oneself* (2005), vale decir, es un umbral en que el sujeto problematiza el ethos en tanto conjunto de comportamientos convencionales y estructuras de poder. Allí el sujeto cuestiona, selecciona y también singulariza hasta la excepción. Moralidad es problematización.

En el contexto de una memoria colectiva negada –la *poétique contrainte*–, todo lo que ayuda a salir del silencio y del ahogo corresponde a una acción memorial presente. Invención y testimonio, presagio y memoria; esas mismas palabras son preguntas por el sentido de sí mismas. Así, en la ficción, ante un ataque imprevisto de su moloso, el amo de *Un dimanche au cachot* se da cuenta de que bajo la bóveda infernal "les noms dont il tenait l'usage ne s'accrochaient à rien. Ne désignaient plus rien" (287). El viejo esclavo "répond à un nom octroyé par le Maître. Le sien, le vrai, devenu inutile, s'est perdu sans qu'il ait eu le sentiment de l'avoir oublié" (1997: 22), observación que nos reenvía, una vez más, al diálogo que sostienen en África Afolabe y Achille en el *Omeros* de Derek Walcott, donde el padre africano le dice a su hijo antillano: "a name means something […] since every name is a blessing,/ since I am remembering the hope I had for you as a child./ Unless the sound

means nothing. Then you would be nothing./ Did they think you were nothing in that other kingdom ?" (1990: 137). Y Achille, como el viejo esclavo que perdió su nombre, responde : "I do not know what the name means. It means something,/ maybe. What's the difference ? In the world I come from/ we accept the sounds we were given. Men, trees, water" (138). Y un último ejemplo, proveniente del capítulo 29 de *Omeros* en el que otro pescador puntualiza cuál es la búsqueda de Achille:

> […] Philoctete sat on the same
> step he chose every moonlight and said in Creole:
> 'They say he drown.' The dog chewed noisily. 'His name
> is what he out looking for, his name and his soul' (154).

Me detendré en estos nexos entre Walcott y Chamoiseau en el apartado siguiente. En *Un dimanche*… es el mismo narrador quien afirma que "la lignée trouble des L'Oubliée, femmes marginales, de connaissance et de sagesse, dont nul n'atteste sinon mes propres histoires, et qui traversent ma mémoire pour nommer et construire dans l'estime la mémoire qui nous manque". Cabría relacionar esto último con la idea de Deleuze de que "la santé comme littérature, comme écriture, consiste à inventer un peuple qui manque, il appartient à la fonction fabulatrice d'inventer un peuple" (cit. en Glissant 2005: 135).

El secuestro de la memoria en las "Habitations" refleja el cuerpo perdido y ausente del esclavo. Perdido y ausente no sólo por las cadenas sino por la rigidez sin sueños que se precisa para resistir a condiciones inhumanas –"si le rêve vous enivre cela vous casse les bras et vous rend molle toute la journée. Jamais bon d'être molle. Tenir raide dans le jour, et la nuit battre sans rêve…"– y también por la imposibilidad de formar un tejido social, en la plantación, como no sea sobre la base de la unión en la derrota: "chacun est seul, à l'extrême, éjecté de toute forme collective, informe dans une obscurité qui ne vient d'aucun monde […] Ils sont perdus ensemble, c'est ce qui les relie" (2007: 17, 78).

En la transmisión y transmutación de la memoria del sufrimiento en una memoria poética, o sea, activa, el cuento puede reunir a la comunidad, "le conte faisait corde pour l'ensemble, tenait tête à la Crève", y cantar equivale incluso a "s'emplir de patience" (81). Cuando la cautiva, llamada *l'Oubliée*, canta, "surgissent ses amies et alliées: patience de plantes amères,

patience de plantes doucereuses, patience de plantes sans nom qu'elle savait fréquenter" (102). Entonces, el nexo histórico del colectivo es también, indisociablemente, un nexo con la tierra, el lugar, los elementos. Glissant señala que la "différence du Tout-Monde (d'avec lui-même) est qu'il est totalité non réalisée *mais visible pourtant dans l'avenir*" (2010: 19). En *Un dimanche*… la totalidad intencionada es la de la criollización antillana, entendida como proceso en marcha; no es un programa de reconstrucción para conservar en "exposición" el pasado de la sociedad sino una desprogramación que permita hacer visibles estas memorias, a fin de derivar el presente de un porvenir revinculado a su medio, sin calabozos, un porvenir independiente.

El cimarronaje de la memoria toma sendas poco visibles; "tomar una senda" no es sólo seguirla sino sobre todo recrearla. La memoria cimarrona responde al llamado de otros pasados, otros presentes, otros porvenires, que sabe fundamentales en su propia memoria del presente. No huye *de* la realidad sino *hacia* la realidad; abandona el país oficial en una búsqueda del país enterrado. El *marqueur de paroles* –así se nombra Chamoiseau– coge el relevo de los cimarrones y los reinventa en su escritura. Un cimarronaje intelectual para el que la literatura es una red viviente, una red de afecciones, y la biblioteca, en consecuencia, una *sentimenthèque* (*Écrire en pays dominé*, 1997).

Pero las huellas que se rescatan de ese bosque de la memoria del presente, las huellas que se intentan descifrar, corresponden a la experiencia que atraviesa el horror, la resistencia de "la Olvidada", no la técnica o la cultura del horror: "Désignons cette horreur: pièce de ces misères si souvent illustrées, mais le *déshumain grandiose* qui œuvre l'existant comme densité inerte, indescriptible" (2007: 22); y también: "Je refuse d'écrire ces cachots que les esclavagistes appelaient « effrayants ». Ils balisent une ténébreuse mémoire. Ils émergent dans mes livres, juste nommés: ceux qui les ont construits doivent en assumer seuls la damnation" (41). En *Texaco*, esta vez en boca del personaje de Marie-Sophie Laborieux, una de las fundadoras del barrio, se lee esa misma renuencia:

> …pour terrifier les empoisonneurs, les békés inventèrent le cachot. J'en vois encore de-ci de-là dans les paysages qui gardent mémoire, et chaque fois je frissonne. Leurs pierres ont conservé grises des tristesses sans fond. Les présumés coupables n'en sortaient plus jamais, sauf peut-être avec le fer aux pieds, le fer au cou, le fer à l'âme pour fournir un travail au-

> delà des fatigues. Permets-moi de ne pas te décrire le cachot car tu comprends, Marie-Sophie, disait mon papa, il ne faut pas illustrer ces choses-là, afin de laisser à ceux qui les ont construites la charge totale de leur existence (1992: 46).

Atestiguar en calidad de "témoin-créateur" (2002: 290), desvelar lo *deshumain grandiose* requiere "écouter, écouter encore, écouter toujours, voir, comprendre et réagir au nom de l'humain. S'efforcer ainsi. Se refaire ainsi". Esas son las reflexiones de un vendedor de porcelana que se pasea por la plantación y siente que "là se situe l'abîme, peut-être cette *damnation* que surprendraient plus tard Faulkner et Saint-John Perse" (2007: 72-73). Recordemos que las intervenciones anacrónicas del narrador de *Un dimanche*… responden a la intercalación, al modo del relato del cautivo en el *Quijote*, del relato que el calabozo abre dentro del relato contemporáneo con que se inicia la novela: la llegada de Caroline, hija de padres politoxicómanos, a una asociación dedicada a acoger niños huérfanos o vulnerados, llamada "la Sante Famille", donde un profesional está persuadido de que la experiencia como escritor y educador de Patrick Chamoiseau resultará valiosa en el caso de la niña que acaba de llegar –por la novela más reciente del autor, *Hyperion victimaire* (2013), donde se extiende este relato, sabemos que la madre de la joven se ha suicidado y que su padre es un comandante de policía–. En ambas épocas, la de la plantación y la de la sociedad actual, al otro lado de sus sendas historias de la infamia, el relato "proyecta" –para usar otro término frecuente en Glissant y Chamoiseau– en l'Oubliée y Caroline unas figuras, unas voces más bien, de heroismo cotidiano que testimonian por una memoria imposible pero lo hacen a través de la invención literaria. A través de estos personajes el novelista viene a plantear que la memoria se hace, no puede ser recibida como algo ya frabricado en otro lugar.

A un y otro extremo del espectro histórico por donde se mueve la narrativa de Chamoiseau, y en general la poética *créole* de las literaturas francófonas de las Antillas, resuena la exhortación del Mentô[11] de *Texaco*: "Yo di zot libèté pa ponm kannel an bout branch! Fok zot désann raché'y, raché'y, raché'y!..." (1992: 111) –"La libertad no es chirimoya en la punt'e la rama! Teníh que arrancarla!"–. Dentro del contexto de un análisis sociológico, en *Le Discours antillais*, reencontramos este acento en la propia responsabilidad

[11] Marie-Sophie Laborieux los describe así: "Les quatre vieux nègres, c'était clair, étaient quatre Mentô. Quatre forces. Simples, bonhommes, d'allure insignifiante, les voir laissait pourtant les vivants ababa". Y también: "avec les hommes de force (l'Histoire les appelle quimboiseurs, séanciers ou sorciers), surgissait parfois *la* Force, et c'était s'il te plaît, Le Mentô." (1992: 62, 110)

y en la potencia creadora de la libertad: "la responsabilité martiniquaise ne peut pas être enseignée par quelques-uns, elle doit être arrachée par tous" ([1981] 1997: 71-72), mismo sentido que hallamos en el enfoque de Glissant sobre la cuestión del *entre* que comunica lo uno y lo diverso (Guillén), que él enuncia como "le même et le divers" :

> Nous apprécions les avatars de l'histoire contemporaine comme épisodes inaperçus d'un grand changement civilisationnel, qui est passage: de l'univers transcendental du Même, imposé de manière féconde par Occident, à l'ensemble diffracté du Divers, conquis de manière non moins féconde par les peuples qui ont arraché leur droit à la présence au monde. (326)

La restitución de este imaginario colectivo y su puesta en relación con otras literaturas es la tarea que enfrenta la literatura franco-créole cuando deja la *marca* del "grito inaudible" de Caroline (2007: 89). Tarea de recuperación, reinvención y proyección de memorias inscritas en una historia que ha sido tarjada, "raturée" dice Glissant en el *Discours*, una situación "bloquée" (1997: 149). La historización del problema se aboca a elucidar una cierta terapia que permita revertir "l'ambigu traumatique", "dépasser les rejets inconscients de la structuration imposée", suscitar nuevas estructuras y proyectarlas finalmente "sur la conscience collective". De lo que se trata para Glissant es de "acclimater son espace-temps", o sea, vincularse al lugar, en todos los sentidos, desde la poesía hasta la economía, y "l'inventorier en profondeur", esto es, indagarlo, interrogar sus huellas, a fin de "y agir sa liberté" (1997: 149-150): la *intención de autonomía* (Bourdieu) que impulsa la acción cultural.

En *Poétique de la Relation* este proceso a la par poético y psicohistórico se presenta como el tejido de una vela y un velo, "une voile (un voile)", a partir de las experiencias del abismo, "le gouffre": el del barco negrero, el del océano, y aquel otro de lo desconocido-absoluto que aguardaba a los sobrevivientes de la travesía y donde todo lo que ha sido abandonado "ne se retrouvera pour des générations que dans les savanes bleues du souvenir ou de l'imaginaire, de plus en plus élimés". Sin embargo, ese tejido –canto, cuento, concepto– finalmente se despliega, transformado en conocimiento.

> La mémoire non sue de l'abîme a servi de limon pour ces métamorphoses. Les peuples qui se constituèrent alors, quand même ils auraient oublié le gouffre, quand même ils ne sauraient imaginer la passion de ceux qui y sombrèrent, n'en ont pas moins tissé une voile

> (un voile) avec quoi, ne revenant pas à la Terre-d'Avant, ils se sont élevés sur cette terre-ci, soudaine et stupéfaite. […] Et cette voile insoupçonnée, qui à la fin se déploie, est irriguée du vent blanc du gouffre. Et ainsi l'inconnu-absolu, qui était la projection du gouffre, et qui portait en éternité le gouffre-matrice et le gouffre en abîme, à la fin est devenue connaissance. (1990: 19-20)

Los dos relatos que conforman *Le deshumain grandiose* se abren con la pregunta "Le monde a-t-il une intention?". El primero incorpora un breve *entre-dire* de Édouard Glissant en torno a su personaje Marie Celat, nombre luego criollizado en Mycéa, suerte de nudo poético en que es posible una clara visión o incluso una clarividencia que desde "la hantise de la mémoire impossible" se extiende como intuición de lo diverso en la memoria del presente. En la tradición de Fanon y Glissant, la perspectiva psicológica que actúa en *Le deshumain grandiose* se manifiesta en el mismo postfacio incluido en la edición conjunta: "De la mémoire obscure à la mémoire conciente". Tejer un conocimiento, con las hebras del abismo.

Raúl Zurita escribió durante la dictadura un verso que ahora está inscrito en el Memorial del Detenido Desaparecido y del Ejecutado Político en Santiago: "Todo mi amor está aquí y se ha quedado pegado a las rocas, al mar, a las montañas". Al mismo tiempo, de cara al lenguaje, el poeta chileno compara la memoria con piedras que de algún modo existen con independencia de que las recordemos, de cómo o cuánto queramos o podamos recordarlas (en *La escritura entrevista. Poetas en diálogo*, 2011). También Mandelstam desarrolló la analogía entre poesía y cristalografía: densidad temporo-espacial del lenguaje, y lo hizo a propósito de Dante (2004), el principal referente literario de la poesía de Zurita. En otras palabras, la lengua es la memoria, y por lo tanto el error sería *tratar sobre* la memoria, concebirla como un contenido neto y unánime, o bien instrumentalizarla resueltamente por la vía de un contenidismo más o menos programático. Por el contario, la intuición de Zurita pareciera implicar el planteamiento de Pascale Casanova cuando ella subraya la necesidad de ceñirse a las soluciones lingüísticas imaginadas por los mismos escritores, un planteamiento que por cierto no se excluye con el concepto de literatura de Edward Said, quien la define por su codificación estética de la historia. Chamoiseau *hace memoria* creando un lenguaje créole en la lengua francesa, y en ese sentido un código nuevo por el que reviven memorias minorizadas pero todavía presentes en la oralidad, como si estuvieran pegadas a las rocas de

la lengua. "Un estilo –escribe Walcott en "Lettre au Chamoiseau"– que vive en los gestos del narrador, que obedece a la métrica créole" ([1998] 2004: 116).

Patrick Chamoiseau desmonta el concepto herméticamente libresco de escritor. En Nicanor Parra esta operación engendra al antipoeta, en Elicura Chihuailaf al oralitor, en Lorenzo Aillapán al üñümche hombre-pájaro, en Chamoiseau al marcador de hablas, el *marqueur de paroles*. Es una doble operación de testimonio y ficción la que tiene ante sí; en ella se refleja la tensión interna, o quizá habría que decir interiorizada, entre el *marqueur de paroles* y el *écrivain*, este último reducido a una tarea de apropiación indebida del habla: "j'avais sombré dans un délire d'écrire … même pas livré à l'idiotie d'une muse mais séquestré par «l'écrivain» en liesse. *L'écrivain!* Ce que j'invoquais de L'Oubliée (en murmures et soupirs) était happé par l'industrie de l'écrivain. À force de livres, ce spectre avait surgi en moi" (108). Esta fractura irresuelta describe el proceso de la escritura y su intento por ensamblar los fragmentos de una memoria épica, los fastos conmemorativos de una ética:

> L'écrivain ne voulait pas l'admettre: la « vérité » de l'esclavage américain était perdue à jamais pour le monde, sauf à rester intransmissible dans les songes d'un cachot. Mais, en projetant l'Oubliée sur Caroline, l'écrivain entêté lui offrait du présent: il élevait cette mémoire impossible au rang de témoignage. Dans un témoignage, la fiction apparaît moins fictive tout en l'étant autant. Le témoin donne sa chair à cette fiction qui lui provient d'une expérience directe. Il valide cette fiction par l'impact d'une *présence*. L'enfant souffrante témoignait pour l'Oubliée qui avait, elle aussi, enduré. Par le cri de son corps, Caroline s'érigeait en témoin, libérait l'écrivain, l'autorisait à s'emparer de ma parole: d'aller avec à sa pauvre fiction où L'Oubliée à son tour témoignait pour l'enfant. (2007 : 109)

Testificar el horror es representar lo irrepresentable, lo que excede al lenguaje y lo fractura hasta la afasia: restos de memoria desconfigurada, aparentemente intransmisible, "dans les songes d'un cachot", uno de esos espacios alternos que Foucault denominó *heterotopías*. "Des sortes de contre-emplacements réels," las llama, "des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables" (1994: 755)[12]. Al

[12] Conviene recordar aquí los principios que según Foucault definen una heterotopía. El primero identifica la presencia constante de heterotopías en el seno de las sociedades, se trate de heterotopías de crisis, que corresponden a lugares privilegiados, sagrados o prohibidos destinados a los sujetos que se hallan en estado de crisis respecto al medio humano en que viven; o se trate de heterotopías de desviación, donde se ubica a los individuos cuyo comportamiento se aparta de la norma en diversos sentidos: casas de reposo, clínicas

recorrer sus seis características vemos que en efecto el calabozo puede ser analizado como un espacio alterno construido para aquellos que encarnan "une déviation de la norme éxigée" (primer principio). Luego, el calabozo ha dejado de serlo, ahora es una ruina que forma parte de una antigua "Habitation" reconvertida en asociación psicoeducativa para la protección de niños; esto corresponde a la variabilidad histórica de la heterotopía (segundo), una máquina capaz de abrirse a otros espacios (tercero) y otros tiempos (cuarto), vehículo de un testimonio cruzado entre las edades del presente (Carpentier, *Los pasos perdidos*).

Ni utópica ni distópica, la soledad de una muchacha martiniqueña en la heterotopía de un antiguo calabozo. Como el micro Buenos Aires construido por un personaje de Ricardo Piglia en *El último lector* (2005), la heterotopía del calabozo contrapone a l'en-ville una réplica viva y en miniatura de la sociedad martiniqueña, de su pasado esclavista y de su realidad contemporánea. Sin dejar de estar tramados de ficcionalidad y retórica, relatos como *Un dimanche au cahot*, *Texaco* y *Solibo Magnifique* constituyen también un testimonio, el testimonio de un narrador créole cuyo modelo procede en buena parte del cuento oral. Esta especie literaria del testimonio recuerda en más de un aspecto al schibboleth de Paul Celan[13], en quien, según la lectura de Derrida, el poema aparece como portador de la muesca, la marca, la huella, la incisión de una fecha, es decir de una experiencia singular y situada que entra en la literatura, territorio de todos y de nadie, con la esperanza de reaparecer en el otro, que lee, como la fecha del otro. De ahí que la escritura poética esté codificada por un sistema de contraseñas, de diferencias secretas cuya reiteración, como la palabra schibboleth, daría ingreso a la comunidad, una comunidad de lectores secretos.

---

psiquiátricas, prisiones. El segundo principio es la variabilidad histórica de las heterotopías: "une société peut faire fonctionner d'une façon très différente une hétérotopie qui existe et qui n'a pas cessé d'exister" (757). El tercero se refiere a su potencial de yuxtaposición de lugares, de comunicación de espacios. El cuarto establece que las heterotopías están ligadas a reparticiones del tiempo y a correlativas heterocronías; la heterotopía "se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel" (759). El quinto reconoce la existencia de un sistema de apertura y cierre, de forma que no se puede entrar en ella sin un permiso o sin haber realizado ciertas acciones. Por último el sexto: principio sobre las relaciones con el espacio exterior, donde distingue las heterotopías de ilusión que crean "un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée" (761), y las heterotopías de compensación que crean "un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon." (761)

[13] La nota de José Luis Reina Palazón, traductor español de Celan, dice: "Tal como aparece en el libro de los Jueces (12, 5-6), esta palabra hebrea, que significa 'espiga', sirvió a los miembros de Galaad, seguidores de Jefté, para identificar y eliminar a sus oponentes efraimitas, que la pronunciaban sibbólet. Hoy es sinónimo de contraseña." Paul Celan, *Obras Completas*, Trotta, Madrid, 1999, p. 106.

"On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes", indica el quinto rasgo de las heterotopías de Foucault. Por una parte, el schibboleth implica selección y acceso restringido, por otra, está asociado a un contexto de guerra, esclavitud, terrorismo de Estado. Es una señal opositora que ejecuta la función de detener al enemigo, de cualquier índole; en última instancia el surgimiento de esta llave tienen lugar en un contexto de violencia genocida, y esta violencia se encuentra de alguna forma presente en el schibboleth como fuerza de exclusión. Sin embargo, en la lectura que Derrida hace de Celan (*Schibboleth. Pour Paul Celan*, 1986) la contraseña marca la posibilidad misma de la legibilidad, siendo ésta la repetición de aquello que es irrepetible, "l'énigme de la date". El lenguaje poético se manifiesta así vinculado a la datación y al testimonio, como una específica modalidad de lenguaje que hace que la datación y el testimonio tengan "el impacto de una *presencia*". La "ley de retornancia" o sencillamente el retorno a través del lenguaje de aquello que no tiene lugar sino una vez, confiere una cierta espectralidad a esta poética de la datación y del secreto del encuentro. *Le deshumain grandiose*, novelas y memorias de la esclavitud, transfiere un schibboleth que es marca de testimonio y pasaje de un tiempo al otro, pasaje entre los tiempos del presente.

Acumular, preservar y cultivar las memorias colectivas es lo que se propone Glissant en *Le Discours antillais,* tarea válida tanto para la sedimentación de prácticas técnicas, con su eventual progreso, hasta el poliedro de ficción y testimonio que plantea la reelaboración literario-histórica de Chamoiseau. Considerados en su propia perspectiva y datación, L'Oubliée, "le vieil esclave", Caroline, el mismo *marqueur de paroles*, cada personaje conlleva así: la pregunta sobre la posibilidad que se tiene de dar testimonio de sí, y la incertidumbre sobre el destino de ese testimonio. "La realidad en América Latina resulta más difícil de ser creída que la ficción", pensaba García Márquez, y Chamoiseau se pregunta "Qui pourrait croire une chose pareille? Soljenitsyne, Primo Levi s'effaraient d'une même sorte au fond de leur enfer. Bien des esclaves des Amériques durent connaître ce vertige: Qui pourrait croire cela?" (2007: 119).

El testimonio recurre al procedimiento ficcional de la intercalación de heterocronías abiertas en espacios alternos, con el objeto de desplegar la experiencia traumática desde la memoria oscura hasta la memoria conciente, desde la ambigüedad traumática hasta la restructuración conciente que la vuelve visible, legible, comunicable.

El pasaje, en cualquier caso, depende de huellas que Glissant reconoce son "apenas un soplo", una procesión de historias que una escritura improbable porta y reparte. En *Tout-Monde*:

> Aussi grand ouvert que la trace à peine visible qui mène à une embellie de clairière, vous n'avez pas le temps de détailler les herbes les ombrages, vous feuilletez la feuille dans son vent, vous descendez tout en courant de tant d'histoires que vous assemblez en ligne jusqu'à cette embellie, et quoi, cet embellie de clairière est plus en touffe qu'un magnolia sauvage, alors vous comprenez ce que c'est une trace, à peine un souffle, et que c'est ainsi, au bout de tant d'histoires en procession, qu'elle vous mène et vous distribue, dans ce hélé du monde ouvert sur vos têtes et sous vos pieds. (1993: 23)

El cimarronaje de la fábula persigue una relación desalienada con el paisaje y consigo mismo. La carrera del cimarrón viene a ser la de un testigo suprimido, pues procura al anciano autoliberado un despertar de conciencia: "il grommela le mot éveil, éveil léveil" (1997: 63). El cimarronaje prefigura entonces el proceso de descolonización y el surgimiento de esa "nueva región del mundo" en la que Glissant vería levantarse los sincretismos, las errancias, las conexiones múltiples del *sol de la conciencia*: "Le monde soudain s'est trouvé large de ces pays qui hier encore s'épaississaient dans la nuit. On a entendu le cri de leurs habitants (…) La moitié du monde sortait des nuits, celle qui avait jusqu'alors été marquée pour être *la face sombre* du globe" (*L'intention poétique* 1997 [1969]: 14-15). Desviándose a su vez de la fuga que lo motiva, la figura histórica del cimarronaje se vuelve así una metáfora de la errancia, del nacimiento al mundo, al relativo encarnado del mundo. "*Soleil de la conscience*: l'errance introduit à la diversité, puis la diversité force l'être vers son «sens»" (17). Errancia del conocimiento que "intercambiando cambia sin desnaturalizarse" y es, por tanto, una errancia no extraviada que paso a paso va encontrando en los imaginarios literarios y la historia cultural algunos invariantes en torno a la pregunta por la intención del mundo.

> L'errance, c'est ce qui incline l'étant à abandonner les pensées de système pour les pensées, non pas d'exploration, parce que ce terme a une connotation colonialiste, mais d'investigation du réel […] l'errance a des vertus que je dirais de totalité: c'est la volonté, le désir, la passion de connaître la totalité, de connaître le Tout-Monde, mais aussi des vertus

> de préservation dans le sens où on ne veut pas connaître le Tout-Monde pour le dominer, pour lui donner un sens unique. (2010c: 37-38)

Los cimarronajes de la memoria, las memorias del cimarronaje, forman parte del discurso estallado –"l'analyse éclatée" del *Discours*– con el que Chamoiseau forja y se reapropia un espacio-tiempo créole martiniqueño. El cimarronaje, con su laberinto de huellas a través del "Grand-bois", lejos de la ciudad, hace finalmente posible la emergencia del yo. En *L'esclave vieil homme et le molosse* este yo no aparece hasta el segundo tercio del relato (89), entre dos puntos. Su primera conjugación, su primera interacción con el mundo lo vincula precisamente al paisaje, a la tierra, a los árboles: "Je pus lever les yeux et voir ces arbres qui m'avaient paru si effrayants dans leurs grands-robes nocturnes. Je pus les contempler enfin" (ibid.).

"Mes songes sont marronneurs" (144), dice Chamoiseau hacia el final del libro. Un "vieux-nègre-bois" le enseña unos huesos que podrían pertenecer a un caribe o a un negro, o tal vez a un béké, un culi o un chino; su presentimiento es que son huesos cargados del grito mudo de una memoria bloqueada. El cuento es un "antan restitué au pays" (142); su ritmo, su sueño jadeante, es la recreación de la carrera que va abriendo huella, las huellas por las que va cortando un viejo que deja atrás la esclavitud. Cabe aclarar que "couper par une trace" equivale a "prendre un chemin de forêt", por ejemplo en este breve pasaje de *Traversée de la mangrove* de Maryse Condé: "elle regarda autour d'elle éffrayée! Qu'est-ce qui lui avait pris de couper par cette trace qu'elle n'empruntait jamais? Qu'est-ce qui l'avait poussée à buter des deux pieds contre ce cadavre" (1989: 14).

El método indiciario, concebido por el historiador del arte Giovanni Morelli y desarrollado por la microhistoria de Carlo Ginzburg, consiste en una "interprétation basée sur les écarts, sur les faits marginaux, considérés comme révélateurs". El método está fundado sobre el supuesto epistémico siguiente: "l'identification du noyau intime (…) aux éléments soustraits au contrôle de la conscience" (*Mythes, emblèmes, traces* 1989 [1986], traducción al francés de Monique Aymard). Para Morelli se trata del núcleo íntimo de la individualidad artística, pero en el presente contexto podemos aplicarlo a las subjetividades criollas que la narrativa de Chamoiseau investiga y pone en diálogo, un proyecto que implica la inducción de una cierta totalidad cultural a partir de indicios marginales, cosa que ocurre en su más

amplio grado en una novela como *Biblique des derniers gestes* (2002) en donde los últimos gestos de un hombre legendario que ha luchado en todas las guerras de descolonización, son los detalles que precipitan una metamorfosis continua de historias en distintas partes del mundo. "Si les prétentions de connaissance systématique apparaissent de plus en plus velléitaires, ce n'est pas une raison pour abandonner l'idée de totalité", escribe Ginzburg (177).

El método indiciario del *marcador de hablas* excava en las incertidumbres de un país enterrado bajo la conciencia de un "petit pays privé d'autorité que l'on dit d'outre-mer (je suis un ultramarin). Une métropole nous administre de loin (je suis un ultrapériphérique)" (2007: 22). "La obsesión por la memoria imposible" en Glissant o "la musa de la Historia" en Walcott, enhebran las huellas de eventos cruciales a los que los autores no pueden tener acceso directo y la documentación es insuficiente, con ellas tejen sin embargo un conocimiento intrahistórico, conjetural, en el que el imaginario releva al indicio: diálogo de la invención y el testimonio.

El paradigma cinegético del que en parte deriva Ginzburg el método indiciario, permite el corolario siguiente: "Le chasseur aurait été le premier à 'raconter une histoire' parce qu'il était le seul capable de lire, dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par sa proie, une série cohérente d'événements". El historiador italiano agrega que si la idea misma de narración proviene del desciframiento de indicios mínimos, este lenguaje del desciframiento depende entonces de un eje metonímico. La inducción de la totalidad desaparecida a partir de sus fragmentos genera la posibilidad de una forma de profecía retrospectiva como la que describe Ginzburg en los paleontólogos; desde esa perspectiva podría entenderse la traducción de gestos y de hablas que lleva a cabo Chamoiseau y el epíteto de "clairvoyant tardif" que da al guerrero agonizante de *Biblique des derniers gestes*. Glissant lo llamó "une vision prophétique du passé", que desenmaraña el sentido doloroso del tiempo para resignificarlo en un tiempo por venir, un tiempo por construir. ([1981] 1997: 226-227)

Considérese que los códigos no lingüísticos, como piensa Steiner, tienen una historia más larga que la del hombre; estos códigos expresivos pueden sobrevivir al lenguaje. "Los gestos, el aspecto corporal, el despliegue de ciertos colores, no sólo preceden al lenguaje

sino que continúan envolviéndolo y, por decirlo así, lo infiltran" (Steiner [1971] 2002: 73) Hay que recordar, sin embargo, que la necesaria aplicación de un método indiciario, desde la historia cultural hasta la individual, produce un conocimiento fragmentario siempre enfrentado al riesgo de la generalización de prejuicios autoconfirmativos.

La imagen de la huella en *L'esclave viel homme*… traduce el espacio cultural de una agonía, una confrontación moral entre el "vieux-bougre" y el perro de presa del amo, "cette créature qui m'a tourmenté durant cette course dont j'ignore le sens. Elle est passée par où je suis passé. Elle en fait partie" (1997: 130-131). El anciano y el perro, esclavizados ambos, hacen juntos la huella, la agonía de una libertad que no se da sino que ha de ser arrebatada –*Liberté n'est pas pomme-canelle au bout d'une branche, il faut l'arracher!*–. Dado que el amo se hace acompañar permanentemente de su moloso, en la agonía boscosa del cimarrón y la bestia, ésta no es más que la sinécdoque del amo, "le molosse exprimait la cruauté du Maître et de cette plantation", "il est l'âme désemparée du Maître. Il est le double souffrant de l'esclave" (45, 51).

Recorrer sus huellas y restituir de ese antaño las llaves que hacen falta para abrir, para comenzar un porvenir sin lo "deshumano grandioso", un porvenir del que habría que derivar el presente, propone Glissant en *La terre le feu l'eau et les vents*. Nótese que en esta idea de *derivar* de un ideal de relación proyectado en el porvenir una intención poética en la memoria literaria del presente, están también los perceptos del imaginario glissantiano como son el desvío y el curso de agua, la proveniencia por derivación, la identidad-nómade, la identidad-relación. En este sentido, el viejo de la fábula no corre a solas hacia la libertad sino hacia "l'immense témoignage de ses os. L'infinie renaissance de ses os dans une genèse nouvelle" (145).

El empeño es el mismo que el de "un *Noutéka* des mornes… pauvre épopée de mon pauvre Esternome…", en *Texaco*, novela elaborada a partir de la transmisión oral de la historia colectiva de un barrio popular de Fort-de-France. La diferencia está en que *L'esclave vieil homme*… ajusta el relato a una época más o menos determinada, la segunda mitad del siglo XVIII, con lo que su referente viene a ser la generación que precede a los abuelos de la narradora de *Texaco*, a quienes les tocó vivir en cambio el periodo de la abolición. Si se observa la obra de Chamoiseau en su conjunto, las historias se entretejen en la región

caribeña, especialmente Haití –de aquí es oriundo el letrado Ti-Cirique que en *Texaco* mantiene con el *marcador de hablas* una correspondencia en la que le reprocha el dejarse arrastrar por una lengua que ya no respeta el francés clásico–, Guadalupe, Santa Lucía, Guyana, Colombia –la dueña del bar frecuentado por los djobeurs en *Chronique des sept misères* y, en *Solibo magnifique*, el personaje de Conchita Juanez y Rodríguez, "sans profession, fichée comme se livrant à la prostitution, sans domicile fixe" (1988: 31). *Biblique des derniers gestes* lleva la aventura épica más allá de la cuenca del Caribe al aproximarse, por ejemplo, a personajes y parajes de la India, Madagascar y Bolivia.

La investigación de los indicios es como la búsqueda de un tiempo perdido, no es que sea un tiempo de desarrollo psicológico perdido sino de rastros de una historia colectiva fundada sobre su propia negación. Al comienzo del cuento del viejo cimarrón se dice de los esclavos que "Ne subsiste, dans leurs chairs, leur esprit, qu'un calalou de temps croupis (sans rythmes d'horloge) et de mémoires décomposées" (21). Esta máquina de aculturación y exterminio, tan veloz que para instalarse le basta un plazo de dos generaciones, despoja a los deportados de sus nombres y programa el olvido, sin embargo Chamoiseau cree que de la "densidad inerte e idescriptible" de esa oscuridad histórica es posible extraer una imagen de la virtud, que trabaja la existencia, que la esculpe y la orienta. En esa densidad reside el potencial de devenir plenitud; y en lo inerte, de devenir voluntad; y en lo indescriptible, de devenir relato.

El *marcador de hablas* dice haber "decretado" que la memoria en que los ojos de Anne-Clémire L'Oubliée parecían sumergirse era la de la travesía oceánica y la posterior travesía insular, pero puntualiza que ella reencontraba esta memoria "non pour maudire et pour chigner mais pour mieux affronter ses journées! Car la mémoire est comme une sève! Elle nourrit comme un feu et peut détruire autant!" (2002: 276). Podríamos extrapolar aquí la lectura que Deleuze hace de Proust, cuya obra no ve sostenida en la exposición de la memoria involuntaria sino en el aprendizaje de los signos. La materia, los seres y los objetos, la obra de Chamoiseau los trabaja en calidad de marcadores y a su vez como portadores de rastros, las densidades del tiempo. La realidad martiniqueña y antillana como un conjunto infinitamente complejo de signos de historias sociales por decir y desbrozar, traducir las vivencias y lenguajes de la relación créole en una escritura francófona reinventada, una inferencia medio-literaria medio-etnográfica que procesa a la par la

literatura, la oralidad y la comunicación no verbal. Teniendo presente la lectura de Deleuze, cabría sostener que aquello que la obra de Chamoiseau principalmente aborda no es el pasado ni los descubrimientos de una memoria sino sobre todo un aprendizaje, "pour mieux affronter ses journées", un aprendizaje presente que se aventura hacia el futuro.

El poeta oral, el cuentacuentos, revela un lancinante saber que de algún modo tornasola un gay saber, ya que transmite su fuerza en horas de fiesta y música. Lo llaman el "Papa-conteur de l'Habitation" y el anciano esclavo *se nutre* de su palabra, de su voz:

> Il débrouille l'obscure parole du conte, connaît haine, désir et peur, éprouve mille histoires venues d'Afrique, mille narrations ramenées des oubliés amérindiens, et du Maître lui-même, et du molosse bien sûr.
> La parole du Papa-conteur l'emporte vers des confins étranges. Elle lui donne une chair dans la chair des autres, des souvenirs qui sont ceux de tous et qui les animent tous d'aphasiques lancinances. (1997: 47)

El habla poética socializa al personaje en una memoria sumergida cuyo dolor no da con su decir. Más de un siglo después de las aboliciones, la tarea será hacer de esas huellas un pensamiento, "la pensée de la trace", el saber de la huella oral y, literalmente, de las huellas de quienes conquistaron su libertad en la escarpadura de los cerros. "Dans la tourmente de cette terre nuageuse –se lee en 'Le noutéka des mornes'–, tous avaient déployé les Traces. Ils avaient creusé d'étroits sentiers de crêtes, dessiné du talon au gré de leur errance, la géographie d'un autre pays. Nos quartiers allaient nicher-pile aux en-croisées de ces Traces premières" (1992: 143).

Chamoiseau habla de marcar, tallar las incisiones de la grafía, no dice registrar ni transcribir. Por cierto, tallar es el sentido etimológico de escribir (véase Michiel de Vaan, *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages* 2008: 546-547). Si unas veces es savia, alimento, y otras es incluso destrucción, para el djobeur que protagoniza su primera novela la memoria es el verdadero tesoro a descubrir. Pipi Soleil pega la oreja al suelo y cree escuchar la voz zombi de un antiguo esclavo asesinado por su amo, una voz que sube, como por efecto de una fuerza alucinada de convección cultural, para ponerlo al corriente de la memoria enterrada:

Eh oui mon fi, pièce d'or, pièce bijoux, les vieux nègres d'ici croient encore que toutes les jarres plantées en terre contiennent des trésors… ils ont raison mais ils oublient que toutes les richesses ne sont pas d'or: il y a le souvenir… (1986: 238)

18. *Time translates*

Marie-Sophie Laborieux, Pipi, L'Oubliée, Solibo, *l'esclave vieil homme*, personajes que se resisten a ser víctimas y que, recurriendo a las palabras de José Mariátegui, no quieren ser ni calco ni copia sino una creación heroica. "We grow aware –escribe Walcott– that history is written, that it is a kind of literature without morality, that in its actuaries the ego of the race is indissoluble and that everything depends on whether we write this fiction through the memory of hero or of victim" ("The Muse of History" 1996 [1974]: 354). Para Walcott la memoria se paraliza a menudo en el sufrimiento de la víctima, debido a que "the language of the torturer mastered by the victim" es experimentado más como una servidumbre que como una victoria.

Desde la perspectiva del poeta santaluciano lo que realmente importa es elaborar la hibridación criolla fuera del maniqueísmo de la venganza y de la culpa, descendientes de esclavos versus descendientes de amos. Frente a la narrativa de Chamoiseau, Walcott otorga un valor relativamente mayor a la idea de que para romper la tradición primero hay que haberla respetado, reverenciado incluso, "hold it in awe" (354). Aunque este "temor reverencial" ante la tradición resultara ambiguo a "Le grand indépendantiste, Balthazar Bodule-Jules" (incipit de *Biblique*), sin duda ambos autores confluyen en la radicalidad y el esplendor de la apuesta literaria, probablemente también en la presencia de la fe cristiana, o al menos, de su imaginario valórico. Walcott lo pone de manifiesto:

> But the tribe in bondage learned to fortify itself by cunning assimilation of the religion of the Old World. What seemed to be surrender was redemption. What seemed the loss of tradition was its renewal. What seemed the death of faith was its rebirth. (358)

Esta hábil asimilación, esta redención sin amputación, esta renovación y, finalmente, este renacimiento, están ligados al problema de la amnesia; como cité más arriba: la mujer que Chamoiseau imagina prisionera y torturada recibe precisamente ese nombre que se vuelve el título interno del libro, "la Olvidada". Por su parte, Walcott es categórico: "In time the slave surrendered to amnesia. That amnesia is the true history of the New World. That is our inheritance…" (356). Sostiene esto en 1974; dos décadas más tarde, tras haber escrito ya *Omeros* (1990), vuelve sobre esta intuición en su relato de la Ramlila o dramatización

popular del *Ramayana*, en la versión trinidadiana de la epopeya hindú: "Costumed actors were arriving. Princes and gods, I supposed. What an unfortunate confession! 'Gods, I suppose' is the shrug that embodies our African and Asian diasporas" ("The Antilles: Fragments of Epic Memory", *op. cit.*: 503). En este desconocimiento se evidencia el abismo de la memoria cultural y el vaciamiento de sentido espiritual de los signos: contracara sombría del potencial creativo de la mezcla, decisiva en la impulsión de una literatura épica antillana (Brathwaite, Cardenal, Carpentier, Chamoiseau, Cuadra, Frankétienne, Glissant, Walcott) y, en términos más generales, de todas las epopeyas americanas (desde Withman a Neruda, pasando por Paz, Rulfo, Asturias, García Márquez, Vallejo, Arguedas, Hernández, De Rokha, Zurita, Bolaño). Por una parte, ida a negro: la imposibilidad de restituir el pasado con el grado de minuciosidad de otras culturas; por otra, caleidoscopio: la posibilidad de crear una nueva memoria del presente y el porvenir, beneficiándose para ello de la misma multiplicidad de procedencias culturales.

Aquellos que Walcott contempla en Felicity "were not amateurs but believers" (504), los mueve una convicción dichosa más que de pérdida. Pero también es cierto que atribuir a las memorias criollizantes del Caribe una condición fragmentaria –trozos no originales de totalidades perdidas y remotas– implica una lectura elegíaca que participa de la poética *créole* pero que esta traduce en una obra en obras, una epopeya inconclusa donde el fin hace posible un nuevo comienzo, precisamente a través de las exequias colectivas inscritas en la memoria poética. En una complejidad cultural abriéndose como la de nuestra época, toda obra pareciera abocada a la inconclusión, sin recurso alguno a troquelar una identidad-raíz. Por esta razón Walcott subraya que no se trata de una "memory that yearns to join the centre, a limb remembering the body from wich it has been severed" (504), con lo cual toma distancia de la obsesión por una memoria imposible pero sin abandonar la búsqueda de las diversas presencias plenas que sí han podido transmitirse, sobrevivir, y de las que se siente heredero en pleno derecho.

Las nociones de criollización y de barroco reaparecen en Walcott cuando despliega en anáfora su legitimidad cultural:

> I was entitled like any Trinidadian to the ectasies of their claim, because ectasy was the pitch of the sinuous drumming in the loudspeakers. I was entitled to the feast of Husein, to

> the crêpe-paper temples of the Muslim epic, to the Chinese Dragon Dance, to the rites of that Sephardic Jewish synagogue that was once on Something Street. I am only one-eight the writer that I might have been had I contained all the fragmented languages of Trinidad. (505-506)

Piensa Walcott que existen un lenguaje enterrado y un vocabulario individual, la poesía sería el proceso de excavación y autodescubrimiento. Un viaje inmóvil a través de las teselas de lenguas y las tradiciones que junto a las africanas sobrevivieron: "They survived the Middle Passage and the *Fatel Rozack*, the ship that carried the first indentured Indians from the Port of Madras to the cane fields of Felicity, that carried the chained Cromwellian convict and the Sephardic Jew, the Chinese grocer and the Lebanese merchant selling cloth samples on his bicycle" (507).

En *The Castaway* (1965), su Crusoe hace fuego con los maderos arrojados por el mar; Louis James reconoce que en las todavía llamadas Indias Occidentales la figura del artista responde a esta transformación en luz y calor de los pecios recogidos (1999: 179-184). La poesía de Walcott reconstruye un epos multicultural. Una nueva literatura a partir de los restos de un naufragio, historias sumergidas que el mar devuelve en pedazos. Hay que tener presentes de nuevo los epígrafes de *Poétique de la Relation*: *Sea is History*, Walcott; *The unity is submarine*, Kamau Brathwaite.

A diferencia de Chamoiseau, la mayoría de cuyos personajes proceden del espacio créole antillano –Pipi, Esternome, Solibo, Man Elo…–, el interés de Walcott también va a deslizarse desde Crusoe hasta Ulises. El santaluciano elegirá ese mito en su calidad de metarrelato del mundo occidental; el martiniqueño retomará las figuras y el evento del cimarronaje

El *red nigger* (chabín pelirrojo) del poema "The schooner *Flight*" abandona isla y familia para hacerse al mar, a sus sueños y su poesía; es el Ulises de Walcott, sin otra nación que la imaginación –"I had no nation now but the imagination" (1986: 346). En *Omeros* el viaje se alarga muchísimo más en una alucinada travesía atlántica que despertará en Aquiles una visión espiritual de África. La recuperación de su nombre y su alma le dan a este pescador antillano una medida del abismo de lo que se ha olvidado y perdido.

El tiempo es el traductor del diálogo fabulado entre Aquiles y su padre congoleño, Afolabe. La Historia no es una sola musa, pues no hay en su edificación sino historias que se combinan y se combaten, un drama de memorias, una "guerra de ojos" (*Texaco*) que de una u otra forma ha llegado a devenir escritura. A partir *De la grammatologie* (Derrida 1967), cabe considerar que la escritura en tanto entalladura praticada en el tiempo no es privativa de los sistemas de signos alfabéticos ni de ningún otro –pictográfico o ideográfico–, por lo que la oralidad misma puede entenderse como escritura, muescas o huellas sucesivas que semiotizan la materia inanimada o la viviente, ella misma código. Al tomar la escritura como un modo de significación podemos hablar de escrituras no escritas, de literaturas orales, de patrimonios vivientes.

El tiempo es entonces el traductor. Entre lenguas y lenguajes la experiencia traductora del tiempo despeja múltiples pasajes indecidibles –no por la indecisión a que virtualmente conduzcan sino por su heterogeneidad simultáneamente contradictoria. El resultado de esta traducción es la diáspora y la criollización, pero también el olvido. "Everything was forgotten. You also" (*Omeros*: 137).

Pese y por las convergencias violentas de la colonización –"I have Dutch, nigger, and English in me,/ and either I'm nobody, or I'm a nation" (*The star-apple kingdom* 1992 [1979]: 10), marcar un habla y adir las más diversas herencias literarias –de cuentacuentos como *Solibo* hasta *Sundiata Keita*, de la *Odisea* al *Ramayana*– constituye la posibilidad de reconocerse a sí mismo como individuo y como comunidad, de asir la existencia en una memoria fragmentaria pero aun así legible:

> I met History once, but he ain't recognize me,
> a parchment Creole, with warts
> like an old sea bottle, crawling like a crab
> through the holes of shadow cast by the net
> of a grille balcony; cream linen, cream hat.
> I confront him and shout, «Sir, is Shabine!
> They say I'se your grandson. You remember Grandma,
> your black cook, at all?» The bitch hawk and spat.
> A spit like that worth any number of words.

But that's all them bastards have left us: words. (*Collected poems* 1986: 350)

19. Memorial de una ciudad mestiza

Texaco amplía la ciudad contra la voluntad de los poderes de la ciudad. Hay todo un historial de conflictos entre la autoridad y la población establecida en la toma de terrenos, de ahí que "une pierre dont l'agressivité ne fut pas surprenante" reciba al urbanista o mesías enviado por la municipalidad a comienzos de los años 80. El "mesías" de la ciudad no es bienvenido en el barrio; para Marie Sophie Laborieux, una de sus fundadoras y personaje axial de la novela, lo que ocurre es "un combat d'yeux entre nous et l'en-ville dans une guerre bien ancienne" (1992: 19). El disparador se llama significativamente *la Pénétrante Ouest*, carretera que comunica Texaco y el centro de l'en-ville. Encuentro imprevisible de clases y comunidades históricas que recuerda la construcción de los bulevares de Haussmann y los cruces de ricos y pobres que pinta Baudelaire, separados por el vidrio "d'un café neuf qui formait le coin d'un boulevard neuf" ("Les yeux des pauvres", *Le spleen de Paris*, 1998: 82). Marie Sophie también sabe lo que piensa el querido ángel del poema de Baudelaire, lo que piensan las "gens-bien": que las cabañas del barrio son insalubres y contrarias al orden público. Ella conoce el desprecio y el rechazo pero, y en esto reside parte importante de su conquista épica de la ciudad, no se convierte en objeto de la mirada de los otros, "s'ils nous regardaient –afirma ella–, nous-mêmes les regardions" (19).

La ciudad criolla, es decir l'en-ville, no designa "une géographie urbaine bien repérable, mais essentiellement un contenu, donc, une sorte de projet. Et ce projet, ici, était d'exister" (422). El urbanista crístico aprende del sermón de Marie-Sophie Laborieux, "(pas sur la montagne mais devant un rhum vieux)" (39) que no basta con la electrificación y el saneamiento, que su intervención sólo podrá ser una contribución si dimensiona y preserva la historia, la épica, la lucha que tuvo que dar esa comunidad para constituirse y validar su asentamiento, su ingreso en la ciudad. A juicio de Jean-Pierre Le Dantec, la toma de Texaco y el rescate de su intrahistoria representan una "métaphore splendide – et on ne peut plus pertinente en termes urbanistiques", puesto que, se pregunta,

> une des erreurs les plus catastrophiques de l'urbanisme français des Trente Glorieuses n'a-t-elle pas consisté à raser les bidonvilles construits en métropole par les populations

> immigrés pour reloger celles-ci (parfois de force comme à Argenteuil en 1972) dans des grands ensembles de HLM? (2002: 7-8).

El arco del relato va desde la esclavitud en las plantaciones hasta la departamentalización de la posguerra y la transformación de la Martinica en colonia de consumo. Esas son las dimensiones de la conciencia en que el libro ahonda: la agonía del país enterrado y el deber ser del país oficial, marcado por ventajas relativas frente a los vecinos (supuestamente) independizados. El urbanista que llega es un avatar moderno de la figura tradicional del colono, sus funciones en el drama de la construcción-destructiva del país son aún las mismas: civilizar y desaparecer. "A le voir, il semblait un de ces agents de la mairie moderne, qui détruisaient les quartiers populaires pour les civiliser en clapiers d'achélèmes, ou même de ces huissiers des vieux temps-la-misère qui nous somment de disparaître" (20), pero el mismo urbanista mesiánico acaba experimentando una transformación durante el relato de la "femme-matador", Marie-Sophie, pues como observa Dantec, el urbanista se transforma en poeta.

Hablar de "conquista de la ciudad" pone en relieve, en la frase misma, las apropiaciones e inversiones del lenguaje colonial, el desvío por el que la historia social tarjada abre finalmente una vía hacia el encuentro, hacia el mutuo reconocimiento. En la Martinica la figura del conquistador está históricamente asociada a los españoles, mientras que la del colono a los franceses, instalados definitivamente en la isla en 1635. Un extracto de *Les Indes*, memorial poético de los pueblos transfigurados por el crimen colonial que Glissant escribe a la edad de veintiocho años, puede servirnos de alétheia del *migrante desnudo.* Glissant intenta remontarse hasta su dolor acallado; como Neruda en *Alturas de Machu Picchu* –"Mostradme vuestra sangre y vuestro surco, decidme aquí fui castigado […] Dadme el silencio, el agua, la esperanza./ Dadme la lucha, el hierro, los volcanes./Apegadme los cuerpos como imanes/ Acudid a mis venas y a mi boca. Hablad por mis palabras y mi sangre" (*Canto general* 1995 [1950]: 140-141)–, como Vallejo en *España, aparta de mí esta cáliz* –"¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto/ hasta la letra en que nació la pena!" ([1939] 2003: 51)–, el joven Glissant quisiera hablar con el mar ya que para él, pareciera, su silencio no es, como en Gabriela Mistral, un "don de olvido".

> Je sais, moi qui vous parle, ô astre, que ceux-là furent sanglants et nus! Ils trouvaient la joie sur le chemin, telle une roche: on la ramasse et on la jette, afin qu'un bruit de branches vous émeuve. [...] Je ne dis pas, moi qui vous parle: voici d'hier les ensoleillés. Je ne dis pas qu'ils furent seuls, ni que l'autel leur appartient. Pourtant je plonge dans la flamme, par où tu ris. Je remonte la rue de ton éternité, jusqu'à ce soir de leurs douleurs. Nus, terribles à l'avancée des tigres. N'ont-ils pas dérivé au long du fleuve de vos larmes, vers là-bas? Un qu'on déporte d'Est en Ouest, pour quelles Indes, saviez-vous? Sanglant et nu, de sang brûlé, nudité folle; tandis que la mer se tait. ([1955] 1994: 143.)

Veinticinco años después de este memorial, la elegía habría de incorporar la parodia en la construcción de la epopeya creol, en donde el *marcador de hablas* captura las palabras "conquête" y "guerre" y subvierte su intención en el relato. *Conquista* remite entonces al primer momento de la historia americana moderna en la cual portugueses y españoles diezman las poblaciones originarias y fundan las primeras ciudades. *Guerra* designa el estado de lucha permanente en el núcleo mismo del movimiento poético y político créole, es decir, la propia agônia que reencontraremos más tarde en *Biblique des derniers gestes*.

Iréné, compañero de la narradora, tiene el rostro impregnado en "une béatitude guerrière" ya inherente a su trabajo como pescador de tiburones; de hecho, el urbanista crístico es él mismo "un méchant requin venu pour nous manger" (23-24). El extraño visitante desea interrogar a algun poblador respecto a "l'utilité de notre insalubre existence" y es lo que le granjea los epítetos irónicos de "Christ" o "messianique". Su pretendida misión civilizadora estructura una visión del mundo en ángulos de superioridad bien conocidos, del tipo sujeto/objeto, civilizado/salvaje, desarrollado/sub-desarrollado, primermundista/tercermundista, etc., en que el otro, pues los binomios presumen la dicotomía de la alteridad y no asumen la diversidad, el otro está invariablemente enfermo, ergo, tiene que ser curado y/o salvado de su propia "insalubre existencia".

Con la publicación de *Écrire en pays dominé* (1997) Patrick Chamoiseau agregó a la figura del *marcador de hablas*, presente desde el comienzo de su obra narrativa en 1986, una nueva dimensión, la del *guerrero del imaginario*, inscribiéndose así en la larga tradición literaria militante que bien podría remontarnos hasta las disquisiciones cervantinas sobre las armas y las letras o encontrar un importante antecedente en las vanguardias de los años 20 y 30 del siglo pasado. El novelista martiniqueño procura avanzar una definición paradójica de su

guerrero: "ce que ce mot charge de concorde pacifique entre les impossibles, de gestes résolus et d'interrogation, de rires qui doutent et d'ironie rituelle, d'ossature et de fluidités, de lucidités et de croyances, d'un vouloir de chair tendre contre le formol des momies satisfaites" (274). En otra ocasión, entrevistado por Christophe Yggdre, Chamoiseau propone la siguiente definición:

> Guerrier de l'imaginaire. C'est quelqu'un qui tente par sa pratique artistique de modifier ce qui constitue le tissu mental, l'état d'esprit. L'imaginaire est l'ensemble de valeurs qui conditionne notre vouloir être, notre vouloir faire, notre idéal, notre projection, notre rapport aux autres. C'est un ensemble d'imageries qui dépassent l'image et qui conditionnent très fortement tout ce que nous faisons dans nos rapports sociaux. (2004: 17)

La situación actual, no obstante, como ocurre en general después de todo evento o serie de eventos de traumatismo histórico, no se articula ya en base al maniqueísmo de la víctima reivindicada y el enemigo identificable. Va más lejos cuando dice que "lorsque l'ordre total du monde n'est pas recevable, il ne faut pas résister, il faut simplement refonder, exister autrement, pratiquer un *écart déterminant* [ver "Les écarts déterminants" en *Poétique de la Relation*, 155-171] à travers un autre imaginaire par rapport au système dominant" (en *El artista caribeño como guerrero de lo imaginario*, 2004: 19).

Para la crítica Carmen Centeno, lo que va del discurso antillano al elogio de la cultura créole corresponde a un desplazamiento desde las utopías nacionales hacia los lugares (limos) y las heterotopías (espacio-tiempos alternos) (cit. por Myrna García-Calderón, "La imaginación insubordinada: el Caribe y la cultura marginal", 2004: 154). En la obra de Chamoiseau coexisten las utopías nacionales, dibujadas tras las guerras anticoloniales que Balthaz evoca en el umbral de su agonía (*Bilique*…), y las heterotopías que, como señalé, trabajan su obra siguiendo un método de desocultación del país-Martinica a través, por ejemplo, de los tres mercados de Fort-de-France (carnes, pescados, legumbres) durante la posguerra (*Chronique*…), o bien a través de un centro de atención para niños en riesgo psicosocial emplazado en los terrenos de una antigua "Habitation" (*Un dimanche*…).

El proyecto estético-político del guerrero del imaginario trabaja (por) la insubordinación de los signos desde los márgenes de exclusión de la ciudad créole. Myrna García Calderón,

basándose en una revisión de *Trilogía sucia de La Habana* (1994) de Pedro Juan Gutiérrez, *Sirena Selena vestida de pena* (2000) de la escritora portorriqueña Mayra Santos-Febres, *La estrategia de Chochueca* (2003) de la dominicana Rita Indiana Hernández, así como de algunos ejemplos del hip-hop cubano, muestra el rol de la cultura marginal caribeña en la redefinición de una nueva ciudadanía. Refiriéndose a la primera obra mencionada, de Gutiérrez, la ensayista escribe un comentario que a mi juicio, no obstante las enormes diferencias de régimen político y económico de procedencia, resulta indudablemente válido también para la narrativa de Chamoiseau en cuanto a la intención de escuchar a los olvidados –"escuchar, escuchar, seguir escuchando, ver, comprender y reaccionar en nombre de la vida humana, esforzarse así, rehacerse así"–, intención presente no en un libro sino en la totalidad de la aventura literaria:

> En el cauce de la miseria sólo flotan aquellos que están bien ubicados en el río o los que reciben amparo externo desde cualquiera de las orillas. El resto, que es el grupo representado en la obra, se convierte en desecho, en entes que no pueden avanzar y que tratan de mantenerse vivos como puedan. […] La Habana aquí representada es la de los verdaderos olvidados de la nueva economía dependiente (2004: 160).

Con ocasión del coloquio multilingüe efectuado en la Universidad de Amberes titulado "Injustice et insubordination. L'écrivain caribéen comme un guerrier de l'imaginaire" (24 al 26 de septiembre de 2003), el novelista cubano René Vásquez Díaz ha filtrado a su manera esta figura simbólica de Chamoiseau y aludido de paso a una muy citada comparación que hiciera Bolaño entre el escritor y el samurai que enfrenta la batalla aun sabiendo que va perder:

> A pesar de que en el Caribe hay tantas razones para hacer la guerra, no me gusta la palabra 'guerrero'. No me veo como un soldado. Y sin embargo reconozco que en todo libro hay algo de acción bélica aunque sin carros de combate, ni sargentos vociferando ni ametralladoras. En su momento, un crítico escribió que mi novela *La isla del Cundeamor* era un libro 'beligerante'. Sí, creo que todos los escritores, seamos caribeños o no, somos una especie de guerreros con la escopeta rota. Sin pólvora y sin municiones; guerreros sin puntería para acribillar al adversario. "La palabra más eficaz", decía mi maestro Arthur Lundkvist, "da siempre a un lado del blanco". Nosotros hacemos la guerra del lenguaje, libramos las batallas de las aspirciones justas y las desmedidas. Convertir en literatura el

> destino de un individuo o un pueblo es librar una batalla a favor de la vida. Los escritores debemos luchar siempre *en favor de*. Aunque estemos en contra de esto o aquello, la esencia de nuestro trabajo es estar a favor de todo lo que puede hacer la vida posible allí donde la muerte acecha. La muerte cultural, la muerte de la independencia y la muerte a secas. Sí, somos los guerreros de un ejército que no existe. Somos samuráis al servicio de la imaginación y la fantasía. (citado por Rita Maeseneer y An Van Hecke 2004: 19-20)

Esta última frase rearma el título de la revista de Breton –*le surréalisme au service de la révolution*–, al señalar la imposibilidad de subordinar la creación literaria a un programa contenidista de vocación mesiánica. Chamoiseau mismo lo reconocía: "Mais ces fruits militants m'avaient laissé stérile" (*Écrire en pays dominé*, 1997: 94). En la épica de una ciudad créole no hay peroratas militantes pero ello no impide que casi todo en su imaginario sea una fusión de las armas y las letras: un decidido trabajo *en contra de* la exclusión y el 'olvidaje', y a la vez un impulso creador *en favor del* legítimo desarrollo de las comunidades periféricas dentro de un país periférico.

> Afin d'échapper à la nuit esclavagiste et coloniale, les nègres esclaves et les mulâtres de la Martinique vont, de génération en génération, abandonner les habitations, les champs et les mornes, pour s'élancer à la conquête des villes (qu'ils appellent en créole: « l'en-ville »). Ces multiples élans se concluront par la création guerrière du quartier Texaco et le règne menaçant d'une ville démesurée. (1992: 13)

Si Glissant escribe "Démesurer le Tout dans ses variations, c'est lui allouer une plus haute unité" (1997: 247), en la novela de Chamoiseau la primera totalidad referida sería la ciudad de Fort-de-France, que sus variaciones barriales desmesuran, confiriéndole así una unidad mayor, una coherencia al nudo de significación *a favor de - en contra de.*

Del latín "cum", preposición de ablativo o circunstancial que expresa relación de asociación, unión, coincidencia, contemporaneidad, y el verbo "strŭo": disponer, ordenar, acumular, amontonar, juntar; una "construcción" implica una acumulación, de gente y materiales, que coincide en un lugar, donde procede a ordenarse. La construcción de generación en generación de Texaco es comparable a la construcción de la literatura créole. Su densidad articulada se sostiene sobre la base de al menos tres vectores poéticos contemporáneos, como son:

la huella, o pensamiento de la huella –en otro ámbito de la literatura mundial pensemos por ejemplo en Darwish y la reelaboración de la mu'halaqa con su imaginario de travesía por las arenas del desierto (*Mural* 2003 [2000])–;

la desterritorialización de la lengua, el devenir menor de una lengua vehicular –las fábulas de Kafka, en el estudio de Deleuze y Guattari–, que nos interesa aquí como traducción conceptual del cimarronaje, con su doble implicancia en: la conexión de lo individual a la inmediatez política, y el agenciamiento colectivo de enunciación (1975: 33);

y la opacidad, o el derecho a la opacidad (ver "Pour l'opacité" en *Poétique de la Relation*: 203-209) como elemento ineludible de la sociabilidad. Uno de los autores que inspira a Glissant a este respecto, Victor Segalen, escribe lo siguiente: "Partons donc de cet aveu d'impénétrabilité. Ne nous flattons pas d'assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres; mais au contraire réjouissons-nous de ne le pouvoir jamais; nous réservant ainsi la perdurabilité du plaisir de sentir le Divers" (1978 [1904-1918]: 44).

Cada concepción de mundo, escriben Chamoiseau y Confiant, es opaca a la otra; una literatura desterritorializa su lengua y brega por la interpolación de ficción y de testimonio en un mismo tejido. La literatura del Todo-Mundo "s'émeut en histoires (non en *une* Histoire), elle sillonne en tracées" (*Lettres créoles, tracées antillaises et continentales de la littérature, Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane 1635-1975*, 1991: 12); idea que vuelve en *Éloge de la Créolite* donde los autores definen la singularidad de lo créole como "*l'agrégat interactionnel ou transactionnel* des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques, et levantins, que le joug de l'Histoire a réunis sur le même sol. […] Notre Histoire est une tresse d'histoires" (1989: 26). El epígrafe de Glissant que abre la *Chronique des sept misères* va en ese mismo sentido: "…les histoires lézardent l'Histoire, elles rejettent sur des bords irrémédiables ceux qui n'ont pas eu le temps de se voir au travers des lianes amassées" (1986: 14). Acumulación de huellas, agregación de interacciones, trenzado de historias para construir la Historia: desde aquí se levanta la exhortación con que la opacidad contesta la presunción de cosificación y transparencia del sentido único. Y quizá lo más relevante, lo más decisivo: la metamorfosis de la lengua escrita, que es la que permitirá establecer

relaciones entre la historia de esa población, de ese barrio, y las historias de otras poblaciones de América o allende.

El mar es la historia. Doble del abismo de la diáspora, la luz del mar que deslumbrando hace olvidar. La criollización antillana comienza por este exilio a través del mar. En *El aeropuerto de Atenas* de Mahmoud Darwish, un aduanero interroga a los palestinos: "d'où êtes-vous venus? Nous avons répondu: de la mer. Ils ont demandé: où allez-vous? Nous avons répondu: à la mer" (*Plus rares sont les roses*, traducido por Abdellatif Laâbi, 1989: 18); o en la traducción castellana de José Martín Arancibia y Kadhim Jihad: " '¿De dónde vienen?', y respondemos: 'Del mar'. '¿Y adónde van?' 'Al mar' " (1989: 114). Es la larga ruta del exilio palestino: "je parcourrai cette longue route jusqu'au bout, jusqu'au bout de moi-même…", "Nous voyageons comme tout le monde mais nous ne revenons à rien…" (9, 17). La resurrección de la mu'halaqa preislámica, heredera a su vez de la poesía oral beduina, ilumina una imagen de la errancia y sus huellas en la arena que recorre toda la poética de Darwish, donde la deriva de quien no puede regresar es comparada con una vertiente que abisma y bloquea, "le versant est un gouffre ou un bloqus". Ambas situaciones admiten traslado hacia el marco literario que nos ocupa: por una parte el *abismo*, especie de cementerio no balizado que a lo largo del pasaje atlántico puntúa el límite del horror y lo imaginable, el umbral en que los olvidados preparan la imprevisible transformación cultural que tendrá lugar en las Américas; por otra parte está el *bloqueo*, el sitio, la desposesión. Por encima de las enormes diferencias hay una experiencia común, que además es puesta en evidencia por la utilización, en las versiones castellana y francesa de los poemas de Darwish, de los mismos términos a que recurre Glissant –abismo, desposesión, bloqueo–, claves en el análisis indepentista y revolucionario que desarrolla en *Le Discours antillais*, en donde hace del cortocircuito de las conexiones económicas libres con sus vecinos americanos y de su dependencia a todo nivel respecto a la metrópolis francesa el dato político fundamental de la Martinica post-departamentalización.

En cuanto a la relectura de Homero –considérese desde luego el *Omeros* de Walcott– Darwish se pregunta si "Homère naîtra-t-il après nous, les mythes ouvriront-ils leurs portes?" (26). Se trata de una posición estética y ética ante la historia que va más allá de su delimitación como un campo de estudio "postcolonial". El incendio de Troya, el exterminio de los hombres y la reducción de las mujeres a la esclavitud son como eventos

fractales en la narrativa del mundo; los poemas homéricos se resitúan en el seno de la tragedia de la diversidad, desde esa encrucijada de rutas comerciales entre Asia y Europa, puente para las mayores migraciones indoeuropeas, ciudad destruida una decena de veces y vuelta a construir y repoblar. Escribe Darwish: "Nous avons perdu, et la poésie n'a rien gagné…" (59).

Volviendo al trabajo créole con las huellas, observamos que en la búsqueda de paraíso que Esternome y Ninon –el padre de la narradora de *Texaco* y su compañera, antes de conocer a Idomenée, la madre de Marie-Sophie– emprenden hacia los cerros tras la abolición de la escavitud, las huellas son la escritura de aquellos que desde el cimarronaje hasta el decreto oficial de liberación iban allí en busca de una tierra donde habitar, pues la costa ya estaba ocupada por los colonos.

> Dans la tourmente de cette terre nuageuse, tous avaient déployé *les Traces*. Ils avaient creusé d'étroits sentiers de crêtes, dessiné du talon au gré de leur errance, la géographie d'un autre pays. Nos quartiers allaient nicher-pile aux en-croisées de ces Traces premières. (1992: 143).

Cuando Esternome relata a su hija esta historia, "cette odysée voilée", recurre al término "noutéka"; este relato interpolado se titula en efecto *Le noutéka des mornes*: "c'était une sorte de *nous* magique –anuncia Marie-Sophie–. À son sens, il chargeait un destin d'à-plusieurs dessinant ce nous-même qui le bourrelait sur ses années dernières" (139). Un destino de *a-varios* que más tarde será llamado cultura creol y en el que las diferencias más importantes no residen en el color de la piel sino en la relación con la tierra, la forma de leer el paisaje, los modos de transición entre naturaleza dada y naturaleza producida, la apertura a los sincretismos aflorantes: la "efflorescence" que brota en las grietas de la "spirale épouvantable", como dice Frankétienne. Aquí es donde entran en juego las que Glissant llama etnotécnicas y que podemos ejemplificar en el "jardin-créole", que corresponde más bien a nuestra idea de huerta, por ejemplo: "Nous cultivâmes ce que les békés appellent plantes secondes, et nous mêmes: plantes-manger. Au bord des plantes-manger, il faut les plantes-médecine, et celles qui fascinent la chance et désarment les zombis. Le tout bien emmêlé n'épuise jamais la terre. C'est ça jardin-créole." (145)

Noutéka: presente, futuro, pretérito imperfecto y condicional (tiempos simples en castellano y en francés) son tiempos compuestos en criollo martiniqueño (kréyol). El imperfecto se conjuga con *téka* en todas las personas (*moin*: yo, *ou*: tú o usted, *i*: ella o él, *nou*: nosotros, *zott*: ustedes o vosotros, *yo*: ellos o ellas). Noutéka sería como una oración inconclusa: "nosotros antes"; o jugando: 'nosotrábamos'; o bien, verbalizándola: "nosotros éramos". Ej.: Nou téka joué (jugar, jugado): jugábamos, nosotros habíamos jugado. Walcott traduce la encantación *Noutéka* por "Nous, d'habitude". Enseguida la religa a los comienzos de *Éloges* e *Images à Crusoë* de Saint-John Perse –"en ces temps-là"– y del *Cahier d'un retour au pays natal* de Aimé Césaire –"au bout du petit matin"–, torneando así una frase que a su parecer contendría "toute la mémoire élégiaque des Antilles, qui monte tranquille, comme la fumée des collines bleues": "En ces temps-là, au bout du petit matin, nous, d'habitude…" ("Lettre à Chamoiseau", 2004 [1998]: 121, traducción de Béatrice Dunner).

De acuerdo a *Texaco* la principal preocupación de los africanos que conquistaban su libertad era la toma de posesión del espacio, la construcción de sí, en relación desalienada con el paisaje. Con este criterio Chamoiseau perfila las diferentes actitudes de los personajes del mundo colonial: para los Negros, una tierra que comprender, decodificar y vivir; para los Békés, una tierra que explotar y agotar; para los Mulatos, una tierra que abandonar. Su epopeya aborda esa toma de posesión como complicidad entre los seres humanos y entre estos y la tierra, no como un absoluto sacralizado, toda cultura criolla tiene por definición distintas partes que se interpenetran pese a "las barreras esterilizantes". En *Le roman antillais. Personnages, espaces et histoire: fils du chaos*, Françoise Simasotchi-Brones afirma que "le Noutéka constitue une pause dans le récit dont la fonction est de préparer l'action à venir: à savoir investir l'en-ville de la part de culture créole relevant des Nègres" (2004: 67). La acción por venir será el arduo afianzamiento, relativo, inconcluso, de una toma de terreno como barrio legítimo de Fort-de-France a lo largo del siglo XX.

Respecto a este doble operación de aclimatación y descompartimentalización de las huellas de la memoria histórica, Glissant apunta lo siguiente:

> Parce que la mémoire historique fut trop souvent raturée, l'écrivain antillais doit « fouiller » cette mémoire, à partir de traces parfois latentes qu'il a repérées dans le réel. Parce que la conscience antillaise fut balisée de barrières stérilisantes, l'écrivain doit pouvoir exprimer

> toutes les occasions où ces barrières furent partiellement brisées. Parce que le temps antillais fut stabilisé dans le néant d'une non-histoire imposée, l'écrivain doit contribuer à rétablir sa chronologie tourmentée, c'est-à-dire dévoiler la vivacité féconde d'une dialectique réamorcée entre nature et culture antillaises. (*Le Discours antillais*, citado por Bernabé, Chamoiseau y Confiant 1993 [1989]: 63)

Desplegar las huellas, levantar los diques, desvelar, restablecer la datación y los signos del sufrimiento, de la liberación y de la construcción; en todo ello convergen los elementos mencionados anteriormente: la opacidad y el cimarronaje desterritorializante, bajo la forma de una nueva poética, criolla, que muda la línea recta de la colonialidad en una espiral colectiva, de digresión frente a las negatividades acumuladas y de regreso mediante la organización social y la construcción de las posibilidades de diálogo: una escucha recíproca, una mirada de reconocimiento mutuo, la conjugación de los diferentes urbanismos de una ciudad en la que la división de etnoclases se traduce en un bilingüismo diglósico, no ya solamente un registro oral y un registro escrito a lo largo y ancho de una misma gramática sino dos lenguas distintas, una lengua escrita de difusión por así decirlo mundial, y una lengua oral, regional, en proceso de constitución gramatical, lexicográfica y literaria. El cimarronaje se convierte así en el *signo* de la subversión de los senderos contra las carreteras, en la toma de un desvío respecto al "penetrante occidente", rumbo hacia las huellas de una memoria todavía no escrita.

> À côté des routes coloniales dont *l'intention* se projette tout droit, à quelque utilité prédatrice, se déploient d'infinies petites sentes que l'on appelle tracées. Elaborées par les Nègres marrons, les esclaves, les créoles, à travers les bois et les mornes du pays, ces tracées disent autre chose. Elles témoignent d'une spirale collective que le plan colonial n'avait pas prévue. (Chamoiseau & Confiant 1991: 12)

Si la utilidad predadora del progreso cuestiona la insalubridad de un barrio levantado a la sombra de los depósitos de la compañía petrolera, esta nota de *Lettres créoles* clarifica la significación histórica de las nociones de camino que se confrontan en *Texaco* –huellas del *noutéka* de los cerros, autopista "pénétrante ouest"– y al poner el acento en el testimonio de las huellas y en la concepción del barrio como escritura urbana, apuesta por la intención proliferante de las pequeñas sendas no previstas, por la inscripción de una memoria colectiva, principalmente oral, en el cuerpo sin órganos de la historia (escrita).

Citar a Lautréamont en una carta de solicitud de empleo es extraño y probablemente poco recomendable, pero es otra la perspectiva si se sabe que el empleador, el alcalde de la ciudad, es Aimé Césaire. Esto es lo que hace Sonore, habitante del barrio y madre de siete niños, en una carta redactada por su vecino Ti-Cirique, "un Haïtien lettré qui épluchait des livres" (1992: 26) para quien Rimbaud, frente a Lautréamont, pesaba ligero como "chicos de escuela". En respuesta a esta ilustrada carta se le ofrece un puesto de trabajo en el servicio de urbanismo municipal, "au lieu-dit: Texaco" (29).

Como antes mencioné, el objetivo del urbanista es "rénover Texaco", lo que "dans le langage de sa science [...] voulait dire: *le raser*" (30). Arrasarlo de miradas, es decir, cegarlo, borrar de él la mirada de ojos bien abiertos con que responden a la mirada inquisitiva de la clase social acomodada los habitantes marginales constituyéndose como sujetos, no ya objetos, en trato directo con "l'en-ville" y a través de ella con la metrópolis. Es también el signo de una "communauté" –esto es lo que ellos mismos son, según un Larousse consultado por Ti-Cirique– que abre un desvío respecto a la negación de mirada al otro que caracteriza el centro de la ciudad. "Dans notre quartier de Texaco, une vie sans regards comme celle du centre-ville était un voeu difficile" (30); las relaciones comunitarias creadas en el barrio muestran en cambio, en su devenir criollizante, la "estrecha senda" hacia una relación horizontal, hacia una nueva relación.

Aunque dirigida por un lector de Lautréamont, la municipalidad modernista libra una guerra contra la insalubridad de ciertos barrios populares como el del Morne Pichevin cuya población había sido dispersada en "clapiers d'achèlèmes", viviendas sociales que parecen conejeras y que constituyen una derrota en la historia secular de la conquista de "l'en-ville". Pero el drama de Texaco y la ciudad no se decribe únicamente en términos de guerra, lucha o conquista; también hay una esperanza en las nuevas perspectivas de "l'en-ville": "sans cannes à sucre et sans békés". Es decir que a través de este conflicto centro-periferia en donde hasta cierto punto se reproduce el de la ciudad misma en su situación ultraperiférica dentro de un Estado-nación neocolonial, los personajes ven la esperanza de dejar finalmente atrás la dependencia económica y mental.

Oralitora, Marie-Sophie Laborieux cuenta aquellas "histoires dont aucun livre ne parle, et qui pour nous comprendre sont les plus essentielles" (45), historias debajo de la Historia, piedras al fondo de un río. Un viejo curandero las revela al final del barrio donde comienza la vegetación impenetrable, "pleine d'ombres et d'odeurs magiciennes" (34). Es un lugar conocido como la Doum, umbral país-paisaje, historia-elementos, como a su modo lo es la *Lézarde*, nombre, lo señalé antes, del río más grande de la Martinica que da título a la primera novela de Glissant (1958) en la que unos jovenes revolucionarios toman la decisión de responder a la represión y uno de ellos acaba matando a un agente del estado. El episodio se sitúa en 1945, coincidiendo con la elección del nuevo alcalde, el poeta que treinta años después será visitado por un grupo de vecinos de Texaco encabezados por Marie-Sophie Laborieux. Así como la creolización del francés acompaña la liberación del créole (II, 8), la historia literaria acompaña la historia política, analiza sus relaciones de fuerza, sintetiza las fuerzas de su relación, de su relato, procura orientarla hacia su emancipación. *Texaco* es la historia de las historias de una comunidad que se realiza "quand même".

Las relaciones comunitarias creadas durante la toma contracultural de la ciudad se revelan un devenir criollizante que da lugar a modos de relación en los que cada miembro de esta "épopée pauvre" asume los desequilibrios de la sociedad.

La posición crítica frente a la bipolaridad del ciclo histórico de la posguerra y frente a esa otra bipolaridad que pronto sería rediseñada, desde 1949, por el nuevo estatuto de la isla, puede reconocerse en estas preguntas que el narrador de *La Lézarde* dirige a "l'enfant de cette histoire et qui grandit à chaque mot" (34) –aspecto del relato que recuerda por cierto al Jose de la *La Rue Cases-Nègres*, de Joseph Zobel (1950)–:

> Pensais-tu que cette rivière qui avait coulé à travers les rues de la ville et qui avait fini sa course dans le delta tumultueux devant la mairie, signifiait vraiment la totale libération? Qu'elle avait suivi le même cours que le langage: d'abord crispé, cérémonieux, mystérieux, puis à mesure plus étale, plus évident, plus lourd de bruits et de clameurs?
>
> Et pensais-tu à la Lézarde, à son langage débordant? A toute cette eau qui avait envahi la plaine, cernant la ville au plus près? Et la ville était, dans la nuit de ce dimanche, un seul point rougeoyant, une seule vocation de joie et d'acharné plaisir au milieu de l'eau jaune, tout au fond de la nuit. (1997 [1958]: 217)

El río de la multitud, y su autonomía incompleta. El lenguaje desbordante del río, que el relato en cierta forma imita. El río desemboca, el lenguaje se extiende. Esta literatura reafirma al pueblo martiniqueño como nación cultural y al país martiniqueño como "lugar donde tiembla la modalidad de su participación, de su relación en el mundo" ([1969] 1997: 70). El fenómeno de una literatura independiente, en países dependientes; un fenómeno transamericano aunque desde luego muy variable. La sociedad chilena, por ejemplo, enfrenta hoy día la co-responsabilidad de un proceso constituyente, es decir, la responsabilidad de la respuesta a las negatividades impuestas, y al mismo tiempo la correspondencia de la discusión y el diálogo. La literatura participa de ese proceso impostergable, un hecho histórico que sin ser la panacea conlleva un potencial de autorrecreación imprevisible, felizmente imprevisible porque eso quiere decir que no pueden ser calculadas ni controladas las transformaciones en el tejido social y mental, las nuevas relaciones que se construirán a partir del desbloqueo de la situación –una sociedad cuya estructura legal fundamental fue diseñada por una dictadura militar, mediante sus funcionarios civiles–. La participación de la literatura en ese proceso es múltiple, pero si volvemos al planteamiento de Chamoiseau, sería la de modificar el tejido, reunir hebras sueltas, juntar retazos, meditar y reconfigurar el imaginario que está a la base de "nuestro querer ser, nuestro querer hacer, nuestro ideal, nuestra proyección, nuestra relación con los otros". La de la Relación es entonces una poética de la acción que acompaña a la acción, que procura que la acción no se rigidice en mera reacción sino que vaya siendo en cambio creación.

Los libros fundadores de comunidad, piensa Glissant, eran paradójicamente libros de errancia y exilio; da en ejemplo los poemas homéricos, el *Antiguo Testamento*, la *Eneida*, los cantares de gesta, las sagas, las epopeyas africanas. "Cette littérature épique est étonnament prophétique: elle dit la communauté, mais à travers la relation de son apparent échec ou en tout cas de son dépassement, l'errance" (1990: 27). En la narrativa y la poesía épica martiniqueña, esta errancia es la errancia forzada de la deportación y la travesía océanica –ej.: *Les Indes* (1956), *Le quatrième siècle* (1964), "La barque ouverte" en *Poétique de la Relation*; el guión de Chamoiseau para la película *Le Passage du Milieu*, realizada por Guy Deslauriers (2000)–; la errancia del cimarronaje hollando el imaginario del presente –*L'esclave vieil homme et le molosse*–; y por último el aparente fracaso del independentismo –*La Lézarde*, *Le Discours*

antillais, *Écrire en pays dominé*– contrarrestado por una comunidad *créole* que se ha realizado *pese a ello*, así en la conquista de la ciudad –*Texaco*– como en la creación misma de una de las literaturas más fecundas del archipiélago de las Américas.

20. Agônia

> (Solibo Magnifique me disait : «…Oiseau de Cham, tu écris. Bon. Moi, Solibo, je parle. Tu vois la distance? Dans ton livre sur Manman Dlo, tu veux capturer la parole à l'écriture, je vois le rythme que tu veux donner, comment tu veux serrer les mots pour qu'ils sonnent à la langue. Tu me dis: Est-ce que j'ai raison? Moi, je dis: On n'écrit jamais la parole, mais des mots, tu aurais dû parler. Écrire, c'est comme sortir le lambi de la mer pour dire: voici le lambi! La parole répond: où est la mer? Mais l'essentiel n'est pas là. Je pars, mais toi tu restes. Je parlais, mais toi tu écris en annonçant que tu viens de la parole. Tu me donnes la main par-dessus la distance. C'est bien, mais tu touches la distance…») (1988: 52-53)

Coincidiendo simultáneamente con el concepto de intención poética de Glissant, que valora el amontonamiento caótico e inacabable al que la obra no deja de estar abierta, así como por otra parte con la idea del barroco como pliegue proliferante –explica Deleuze que "le Baroque invente l'oeuvre ou l'opération infinies. Le problème n'est pas comment finir un pli, mais comment le continuer, lui faire traverser le plafond, le porter à l'infini" (1988: 48)–, el "testigo-creador" apunta en sus *Notes d'atelier et quelques affres*: "l'important n'était peut-être pas l'achèvement de cette histoire mais son cheminement proliférant. J'aurais pu dire aussi — avec plus d'amertume que d'orgueil — sa beauté" (2002: 368). La sabiduría material y memorial que subyace a esta proliferación converge en la figura de Man L'Oubliée, quien, como el Hô Chi Minh curado por Balthaz, se parece en la serenidad y la paciencia a los árboles, "détermination sans raideur". Fruto de una terapia y de una disciplina, esta determinación sin rigidez implica una superación de ese "jamais bon d'être molle" con el cual comienza *Un dimanche au cachot* y que viene a desembocar en la rigidez sin determinación que persigue instalar el régimen plantacionario. L'Oubliée suelta ese peso muerto al atravesar la prueba del calabozo y los alrededores de esa heterotopía de tortura. La serenidad y la paciencia serán su camino, la libertad que ella conseguirá *arrancar*.

La transformación del personaje tiene dos sentidos principales: devenir un Mentô, figura algo espectral en cuyos dichos y conductas se reconoce un carácter revelador, portador de un saber *créole* como el del epigrama contrapoético al que me he referido: "Yo di zot libèté pa ponm kannel an bout branch! Fok zot désann raché'y, raché'y raché'y!... (Liberté n'est pas pomme-canelle en bout de branche! Il vous faut l'arracher…)" (1992: 111).

El otro sentido es devenir la flor de la memoria, en la imagen de una orquidea: memoria de aquellos tres tiempos, los recuperados, los reinventados, los contemporáneos, que proyectada en la utopía, aunque habría que decir sobre todo: ucronía, permite al sujeto derivarse, sin fatalismo, de aquello que será. Es el sentido memorial y épico de la narrativa de Chamoiseau y de su acción cultural en Martinica, su *tendencia*. Digo tendencia pensando, como lo plantea Guillén, en las "formas, temas, mitos o movimientos que «vienen de» y «van hacia»", pero también en el sentido de que cada acto requiere ser leído en vinculación al curso de una narrativa existencial, que además siempre es de naturaleza individual-colectiva –"la forma de realidad de la persona es la permanencia de su proyecto más auténtico, es decir, no se agota en la realización en el presente sino que se sotiene como impulso vectorial rumbo a un futuro" (1998b: 25).

La narrativa de Chamoiseau se inscribe en la tendencia hacia un "pluriverso", o como dirían los coautores del *Éloge de la créolité*, una "diversalité". La diversidad relacional sin excepción, el aprendizaje de la convivencia y el diálogo, en situaciones en gran parte definidas por estructuras de poder que cortocircuitan esa convivencia y ese diálogo. La diversidad relacional sin excepción; la potencia de ese futuro incluida en el presente, visible aunque no realizada. La memoria imprevisible de un presente plural. Tiphaine Samoyault, en *Littérature et mémoire du présent*, precisa que "il ne s'agit pas de notre mémoire individuelle, non plus que de notre mémoire collective, mais de l'ensemble des possibles de nos mémoires collectives et individuelles capables d'assurer, à un moment ou à un autre, cette visibilité: une reconnaissance, au sens plein du terme, où elle signifie aussi connaissance renouvelée" (2001: 16).

Si, como sostiene Henri Meschonic, "la modernité est la prévision de ce que c'est qu'être au présent", y esta previsión, como explica Samoyault, es "une forme prédictive de ce que sera notre présent dans l'avenir, une fois devenu le passé" (2001: 10), la poética *créole* de Chamoiseau revela a la vez que amplía y remueve la modernidad francófona antillana: la inscripción en una modernidad supone algún grado de mutación de la memoria del presente, es decir, implica que la obra no deja intacta ni la lengua ni la memoria literaria.

Si intentamos describir esta inscripción teniendo presentes los cuatro criterios que Samoyault propone a fin de distinguir las cualidades literarias y de ruptura de un texto, a saber: a) la relación de un texto con su género – de qué forma modifica esta memoria textual; b) la enunciación conciente – la "volonté de faire œuvre"; c) el juego de anclaje y desanclaje – la inscripción en las literaturas pasadas, presentes, venideras; y d) el trabajo del lenguaje – "écrire contre, ou autrement" (18-22); encontramos una obra que toma posición frente a la historia de la novela priorizando una prosa impregnada de giros del habla y sensible ante las *peripecias* de, en particular, las regiones *créoles* y, más ampliamente, los contextos neocoloniales, por ejemplo, Faulkner, García Márquez, Kourouma, Joyce (*cfr. Écrire en pays dominé*). Opta por el amontonamiento, más rítmico que caótico, de multitud de registros de escritura: un rizoma de testimonios anticoloniales y neobarrocos. El impulso de desarollar voces en la escritura ubica su obra en marcha tanto fuera como dentro de un espacio estrictamente libresco; lo que ella realiza es en efecto una incorporación de las afueras de ese espacio. Un escritor que busca pasar la huella de ciertas memorias orales del presente; y que por eso mismo prefiere concebirse como un *marqueur de paroles et de gestes*. Los niveles de conciencia de la enunciación son por lo tanto múltiples. Su anclaje en la literatura presente, esto es, la modalidad particular de su poética sincrónica, refleja otras tensiones, otras agonías, ya que por una parte Patrick Chamoiseau es coautor de *Éloge à la créolité* y autor de *Écrire en pays dominé*, dos libros que formulan claramente su proyecto de descolonización cultural e integración autónoma entre "les zones de voisinage" de las áreas culturales americanas, pero por otra, su circulación tanto en las Américas como en África está mediatizada por la metrópolis, según un proceso de rediseño de la dependencia que la obra misma no cesa de denunciar y desmontar. Su desanclaje literario consiste principalmente en los movimientos y pasajes entre lo diverso escrito y lo diverso oral mediante los cuales se constituye un obra híbrida de fabulación y de historización del presente antillano, desde la Martinica –"c'est aussi en prenant en charge une mémoire", escribe Samoyault, "qu'un texte parvient à faire exister sa propre mémoire" (20-21).

Para el *marqueur de paroles*, ese "frottement de mondes" en el que se materializa el trabajo de lenguaje conduce a un parto que paradójicamente es a la vez una descomposición; dar a luz y difractarla. Balthaz "était tout à la fois en train de se reconstituer dans l'enfantement de sa mémoire, et de se décomposer lentement" (2002: 290). Es la aporía que analiza Derrida, la de esperarse en los límites de la muerte, la de una plenitud que se da a través de la

experiencia de "vivir la muerte". Es también, en concreto la *Biblique*…, una larga anamnesis concentrada en unos cuantos gestos, de los que leemos una traducción. "Il faudra vivre la mort", escribe Chamoiseau en *Un dimanche au cachot* (197). El recorrido de Chamoiseau corresponde entonces a una escritura literaria e intertextual, entretejida a su vez, o sea, complejizada por un trabajo fonotrópico. Fonotrópico y no fonocéntrico, es decir, una labor que se orienta hacia la voz, pero que rehúsa establecerla como un centro fijo y homogéneo, como el único referente. La idea de *marcar* esta diferencia responde al hecho de que la escritura de Chamoiseau realiza no sólo una travesía de oralitura, sino también una operación de intertextualidad y experimentación formal. El acento, sin embargo, está puesto en la traducción de la presencia, de los cuerpos y la voz, de la plenitud de la palabra hablada.

Dar a luz, y difractarla; esos son los atributos de aquel que agoniza, sea Pipi Soleil el *djobeur* o Solibo el *conteur*. Este último muere de una "égorgette de la parole", el relato se ciñe a su última sesión de palabra y tambor: divagación, astucia, delirio, ironía, música, juego,

> alors Solibo dit tototo? C'est Solibo-paysage Solibo des fonds-sans-fond Solibo de l'oublié Solibo des tracées sans chemin sans Tigre ni Lapin Solibo sans sucre ni sel fondal total hôpital congénital bocal municipal chacal bancal dans le local grammatical pièce écale verticale ne va faire du scandale tototo? C'est Solibo fondamental, respirez! (238)

Otro tanto la agonía del *djobeur*, arrastrado finalmente por una temible Man Zabyme que es encarnación de su propia locura. La *Chronique*, por cierto, se estructura en dos partes: *inspiration* y *expiration*. La poética narrativa de Chamoiseau se ha ocupado de las memorias de su país y su paisaje, y se ha preocupado por el trance agónico que en más de un sentido las caracteriza. Memorias agónicas, no en el sentido de moribundas sino en el de la palabra griega *agônia*: lucha. Son personajes que luchan por reconstituir sus memorias, y la literatura es el signo mismo de ese alumbramiento. Se trata de memorias orales que se debaten por subsistir en el contexto de la modernización neocolonial, de manera que la agonía se revela, por un lado, una lucha contra el olvido, la tachadura, el silenciamiento, la impunidad histórica, pero también una lucha –con resultados felices que el "lectorio" agradece– entre esas dos formas de errancia y memoria que son la voz y la escritura.

El escritor, primer sospechoso interrogado tras la muerte de Solibo, comienza por hacer esta corrección: "Non, pas écrivain: *marqueur de paroles*, ça change tout, inspectère, l'écrivain est d'un autre monde, il rumine, élabore ou prospecte, le marqueur refuse une agonie: celle de l'oraliture, il recueille et transmet." Es claro que 'recoger y transmitir' no significa simplemente registrar y difundir, de ahí que rechazar la agonía de la traducción oral-escrito, créole-francés (existiendo, claro, un créole escrito elaborado y un francés oral), implique prolongar e intensificar ese umbral, tanto como sea necesario para llegar a 'recoger y transmitir' las palabras precisas. Pero así como marca diferencias respecto a la tendencia solipsista del *écrivain*, también lo hace en algún punto respecto al *conteur*: "Il [Solibo] ne s'intéressait pas non plus à mon projet d'écriture de sa vie: l'écriture pour lui ne saisissait rien de l'essence des choses. Ce qui n'est pas mon idée, bien entendu. Nous sommes ici dans un frottement de mondes, inspectère, un espace d'érosion, d'effacement où…" (1988: 169-170).

En permanente referencia a sus fuentes orales, el *marqueur de paroles*, "attelé à l'Écrire", sabe sin embargo que sólo la intervención de "cette boucle incessante d'observateur-concepteur, de témoin-créateur" puede romper con "l'illusion d'une pure fiction" (2002: 290) y llevar la escritura hasta una concreción que sea la de una obra sin dejar de ser la concreción de un campo vivencial, histórico.

Así es como la incertidumbre de la agonía, en lugar de ser mortífera, lleva al sujeto *créole* a renacer de sí mismo en una escucha de lo diverso, una escucha también a través de la literatura. Esta fuerza genésica transforma el vaciamiento de los nombres al que me referí a propósito de la no-historia en *Le déshumain grandiose* y *Omeros*, en una multiplicación de los nombres, de las palabras posibles –o *schibboleth*–, capaces de introducir en las memorias colectivas, en algunas de todas las que conforman esa pluralidad de "provincias finitas de sentido" (*cfr.* Guillén 1998: 23; la cita corresponde a Alfred Schütz). Balthaz le dice a los jóvenes de Saint-Joseph: "Un unique nom répété à l'infini peut t'effacer de l'existence, multiplie tes noms, porte plusieurs noms en toi, sois en toi-même à plusieurs tout le temps!" (2002: 29-296).

Esto sin embargo no impide que las condiciones político-económicas, analizadas a fondo por Glissant en *Le Discours antillais* y sintetizadas históricamente en la dependencia del *Pays-*

Martinique, se mantengan rigurosamente en vigor detrás de esta agonía. Ante el cadáver de Solibo, el *djobeur* Pierre Philomène Soleil cuenta que "on se levait au-dessus du corps pour cueillir les souvenirs, et les partager comme des fruits de saison: c'était ramener la mémoire en oxygène, pour vivre, ou survivre…" (1988: 184). El animista se sitúa en la relación, capta la vibración de las criaturas, habla para comprender y ser comprendido, "se raidir, briser le rythme, c'est appeler sa mort", pero el *paroleur* no busca tan sólo comunicar. Lo que el novelista busca en el poeta oral es un lenguaje verdadero, y lo encuentra afuera, en una lengua oral, adyacente a su lengua de escritura: políticamente subalterna, poéticamente adyacente, vecina, y combinadas en un bilingüismo. El lenguaje encarnado del *conteur* en el que todo el cuerpo afluye y participa del habla, dice Chamoiseau. Habría que agregar, eso sí, teniendo presente los análisis de Jack Goody en esta materia, que hoy en día la difusión de la escritura a través de los medios de comunicación reduce a un mínimo la posibilidad de un habla que se halle del todo exenta de la influencia de la escritura. "L'égorgette de la parole", esta degollación por la palabra, sobreviene bajo un tamarindo, a la izquierda del monumento a los muertos, y antes que pronuncie su definitivo *patat'sa*, Solibo sintetiza para Chamoiseau, que es otro personaje del relato, la filosofía ecológica del mundo criollo, atravesada por una sospecha, una desconfianza histórica hacia la escritura:

> Oiseau de Cham, je ne me noierai jamais. Dans l'eau, je deviens eau, devant la vague je suis une vague. Je ne me brûlerai pas non plus, car le feu n'enflamme pas le feu. Quant à cette histoire de bête-longue dont tu parles, je ne m'en souviens pas. Mais ce n'est pas chose impossible. Chaque créature n'est en réalité qu'une vibration à laquelle il faut s'accorder… Cesse d'écrire kritia kritia, et comprends: se raidir, briser le rythme, c'est appeler sa mort… Ti-Zibié, ton stylo te fera mourir couillon… (75-76)

Ahí está de nuevo la agonía, la lucha entre la lenta descomposición y el alumbramiento de la memoria: el renacer de un lenguaje "ultraperiférico" que la lengua francesa vehicula con extraordinaria plasticidad, demostrando así que la literatura misma es mundial. No me refiero a la realidad ni al potencial de la literatura creolófona en particular ya que no he tenido acceso directo a ella. Las obras que estudio son parte de la literatura francófona de las Antillas, en las cuales se sostiene y se desarrolla una poética *créole*, autoconciente de su inscripción en el sur, y por ende diferente y en diálogo con la literatura francesa, europea, en modos y grados en parte análogos a las comunicaciones y divergencias que caracterizan el imaginario hispano-americano en sus dos orillas.

Resumo los ángulos interpretativos desarrollados hasta aquí, para poner en relieve los que me parece son los elementos fundamentales del diálogo que sostiene Chamoiseau con Glissant a lo largo de toda su obra narrativa, recuérdese que ya su primera entrega, *Chronique des sept misères*, incluye un prefacio y un epígrafe del poeta martiniqueño. El pensamiento en archipiélago y rizomático no concuerda sin embargo con la idea de concluir una lectura, por el contrario, una lectura siempre queda abierta.

— Pues bien, una respuesta posible, entre tantas otras, a la cuestión que plantea Chamoiseau –"le monde a-t-il une intention ?"– sería decir: sí, el mundo tiene una intención: la convivencia. Porque un elemento común y altamente significativo de la poesía caribeña es el concebir el mundo como un ser viviente. La poética *créole* propone, más allá de los límites de las obras mismas, un pensamiento ecológico de alcance cultural y lingüístico, al mismo tiempo que despierta una rebelión por la independencia mental y contra la reconcentración de los poderes en el orden neocolonial. Si la intención poética básica está escrita –programa genético: materia y memoria– en el ser vivo y se manifiesta en lo que los biólogos Varela y Maturana llamaron autopoiesis, entonces la intención poética necesariamente configura un espacio autónomo pero que sólo existe en virtud de un proceso incesante de transformación y equilibrio relacional. "Vivre la relation," escribe Glissant en *L'intention poétique*, "c'est bien peut-être en mesurer la fragilité, qui convainc." (1997 [1969]: 24). El cosmos forma parte de lo viviente en la medida que lo constituye elementalmente y porque genera las condiciones para la vida. Escribía Brodsky que "si existe la verdad, dada nuestra aparición tardía en este mundo, tal verdad tiene que ser no humana" ([1995] 2015: 243). Por otra parte, el desplazamiento de las especies conlleva una diáspora tal que hace que la *créolisation* toque lo viviente desde los árboles hasta las lenguas, un espectro de memoria en que el paisaje es incorporado como escritura, como conjunto de huellas. El paisaje, no como parergon o aditamento ni como los 'lejos' de las composiciones pictóricas, sino convertido en signo cultural en sentido pleno. "Es precisamente", escribe Guillén, "la mirada humana la que convierte cierto espacio en paisaje, consiguiendo que por medio del arte una porción de tierra adquiera calidad de signo de cultura" (1998b: 98).

La intención poética no descubre tan sólo un discurso oculto del autor sino que, por efecto del "agenciamiento de una enunciación colectiva" y la "conexión directa a lo político" (Deleuze & Guattari), abre (a) la extensión de un pueblo, de la Martinica a las Antillas al Caribe mediterráneo. Así la aventura narrativa de Chamoiseau consistirá en aprender a convertirse en un *récepteur collectif, qui ramasse* –el descriptor homérico que Glissant acuña en *Poétique de la Relation*–, en aprender de una diversidad opaca, no panópticamente transparente, que rebasa como conciencia, co-nacimiento e intención, el modelo de un mundo-como-identidad. Una poética de la relación no nombra exactamente una identidad, una entidad idéntica a sí misma en el tiempo y en el espacio, sino que nombra más bien una autopoiesis en relación y transformación. La poética criolla martiniqueña en particular, tal como se nos presenta en Glissant y Chamoiseau, no estaría descrita cabalmente si se la considera sólo como una estética: es en sí misma expresión de un compromiso político, en sí misma constituye una acción cultural orientada a la independencia del país Martinica.

— Uno de los elementos de la poética de la relación que emerge en los lugares de criollización es el *vœu mémoriel*, el anhelo de recoger y entretejer una memoria traumática, con hoyos negros de impunidad, verdades borradas y una reparación inconclusa con la que lidia aún el presente, una memoria cultural casi sin literatura pero viva en la oralidad, en los gestos, en la ciudad, en el paisaje. El anhelo sería transformar esa memoria en un modo de conocimiento, *éclat du monde*, vale decir, un fragmento en el que vibra y resplandece una plenitud moral, en el sentido al que me referí anteriormente, o sea como conciencia problematizadora de los programas cognitivo-conductuales impuestos por la tachadura de la historia. La inmersión en el país enterrado traduce la expresión de una memoria del presente, en la sociedad departamentalizada.

Es por estos motivos que al aprendizaje que allí, y así, se realiza, le son inherentes una recuperación de la memoria, una reinvención de ésta, y una memoria del presente donde estos procesos de recuperación-reinvención tienen cabida. A partir de estas tres 'tareas' y sin que su cercanía llegue a confundirlos uno en el otro, los relatos de Chamoiseau y la obra poliédrica de Glissant proyectan aquel conocimiento en un futuro del cual derivar el presente. Para el *marqueur de paroles* los ancestros nacen todos los días, no están fijados en un pasado inmemorial; es una reinvención de los ancestros semejante a la de Ernesto Cardenal con los pueblos indígenas de América: "Me habían preguntado por los indios de

Estados Unidos/ porque traía un libro en inglés, de Edmund Wilson/ sobre los pieles-rojas./ Y por los de México. Y los de Nicaragua./ Y cuántos eran en América. 30 millones./ Y yo pensé cuando lo dije/ cuánto canto, mito, misticismo, sabiduría misteriosa, poesía/ había para América/ en esos 30 millones./ Y por eso estábamos con ellos en esa selva." (*Los ovnis de oro. Poemas indios*, 1992: 221). Para el poeta nicaragüense no hay una frontera entre la memoria y la materia, entre la vida y la no vida, al contrario, en los empalmes país-paisaje, historia-elementos, una memoria se forma hecha de huellas en la materia, huellas que son a su vez formas de organización de la materia: una neurona, un árbol, una piedra. Reencontramos esta pregunta de materialismo místico en el *Cántico Cósmico*:

> Moléculas y átomos tan vivos en tus células… Pero
> ¿acaso mueren moleculas y átomos?
> ¿Cuáles son los mojones entre lo vivo y lo muerto?
> El átomo de otra galaxia, ahora en una muchacha.
> ¿Qué mojones entre el alma y el cuerpo?
> ¿Quién separa la vida y la no vida,
> el recuerdo y la materia? (1999 [1992]: 55)

Acumular, preservar y cultivar las memorias colectivas fue la tarea que en su momento se propuso Glissant en el *Discours* y ciertamente la obra de Chamoiseau podría leerse como una realización de ese proyecto en la medida que en sus ficciones narrativas se fusionan elementos de la literatura testimonial y de la etnografía. Es una tarea que comprende también una suerte de desterritorialización legendaria de los testimonios que Chamoiseau introduce en sus relatos, testimonios de "codes de survie, marronnages, qualités de résistance, synthèses inattendues de vie" ([1989] 1993: 36). El recurso a la imaginación despliega la experiencia bloqueada y la hace visible, legible, comunicable.

— El cimarronaje se convierte así en signo de la subversión de las huellas contra la penetración de las autopistas. Sus huellas: sus sendas, constituyen una verdadera agonía, una lucha en la que se juega la desterritorialización, la desprogramación, la reinvención de la lengua: la agonía de país *créole*, enterrado bajo la conciencia del país oficial. La agonía es lucha contra el olvido de las memorias orales y lucha entre esas dos modalidades de la memoria errante que son la voz y la letra, un "choc des parlers à vif et des écritures

inconnues" dirá Glissant. Por esta razón es que en Chamoiseau la agonía de la escritura se compara lo mismo con trabajos de parto que con un ominoso anuncio de muerte y descomposición. En su literatura hay una orientación fonotrópica de traducción de la presencia: gestos, voz, plenitud de la palabra hablada.

La memoria cimarrona toma sendas poco visibles; cortar por una de ellas es reinventarla. Huyendo *hacia* la realidad, como el cimarrón hacia las montañas lejos de la heterotopía plantacionaria, el *marqueur de paroles* coge el testigo y recrea el cimarronaje en su propia escritura. La red viva en que se le presenta la literatura es ahora una *sentimenthèque*, una red de afecciones y fuerzas.

La historización del problema busca dilucidar una cierta terapia que permita superar los rechazos inconcientes generados por la estructuración impuesta en el país Martinica, y proyectar ese conocimiento en la conciencia colectiva. Crítica y clínica. Simultáneamente, la búsqueda de los tiempos perdidos se extiende en la cartografía concientemente inconclusa de las memorias poéticas del *Tout-Monde* en el que cada memoria enlaza con la otra en un movimiento sin fin.

— La creolización de la lengua proviene, en Glissant y Chamoiseau, de las formas y valores que el *conteur* créole infunde en procedimientos como la repetición, la duplicación, la insistencia, el jadeo, "la mise en haleine" como dice Glissant. Los lenguajes de los escritores *créoles* se construyen sobre la base del plurilingüismo antillano, dando lugar a escrituras transfronterizas, casi interlectos, francés-créole en el caso del *marqueur de paroles*. Esto se manifiesta en los contrastes entre francés y criollo, entre francés oral y escrito, francés de las Antillas y francés de Francia, criollo común y criollo elaborado. Lenguajes de la diferencia criolla que conducen a una metamorfosis de la lengua, trabajando a su vez por la conservación de y por la conversación entre distintas tradiciones. La creolización de la lengua intenta abrir, escribe Glissant, "à travers la langue vers un langage, qui n'est peut-être pas dans la logique interne de cette langue" ([1981] 1997: 236)

— Como una tentativa de hacer sentir humanidades diversas y texturas legendarias en cada memoria, los personajes de Chamoiseau surgen entre el testimonio y la invención, entre por una parte la traducción de hablas y gestos, y por otra el proceso de construcción mismo de

la novela, vacilante y contradictorio e incierto. La escritura abierta a la copresencia de lenguas hace un uso no jerarquizado de poéticas diversas desarrolladas en lenguas diferentes. Esta "apertura y ampliación de la tonalidad" concierne también a la puesta en red de géneros y registros de escritura; también Glissant: "des poèmes qui sont des essais, des essais qui sont des romans, des romans qui sont des poèmes" (2010c: 30). En la obra de Chamoiseau, esto da lugar a un montaje, en el sentido cinematográfico, en el que se entreveran o confrontan distintos eventos: dichos, epístolas, cuadernos, notas de taller, extractos de entrevistas radiales, palabras o frases en *kréyol*, sus traducciones al francés, canciones, cartas, *sentimenthèque*, *apatoudi* (los dichos "No basta… también hay que…"). La heterogeneidad de las partes de esta sintaxis narrativa problematiza la estructura novelesca y franquea sus fronteras, amplía la memoria (literaria, cultural), crea la épica de la construcción de una comunidad en su propio lenguaje, y así desplaza de presente la lengua.

VI. MUNDOS EN MOVIMIENTO:
perspectivas de la Relación en el Todo-Mundo

Je suis ce pays de mangrove au Lamentin en Martinique où j'ai grandi et en même temps, par une infinie présence imperceptible, qui ne conquiert rien sur l'Autre, cette rive du Nil où les roseaux tournent à bagasse ainsi que des cannes à sucre. (1997: 178)

Il nous faut démesurer notre lieu, c'est-à-dire le raccorder à la Démesure du monde. (232)

L'épique n'est aujourd'hui ruée ni nuée de conscience en un peuple, mais perspective offerte aux communes et tragiques divinations (1997 [1969]: 201)

Édouard Glissant

En un viejo armario encontré los primeros libros que leyera. Eran un Quijote, las obras de Moratín, Las Mil y una noches, la Biblia, los Oficios de Cicerón, la Corina de Madame Stäel, un tomo de comedias clásicas españolas, y una novela terrorífica, de ya no recuerdo qué autor, La Caverna de Strozzi. Extraña y ardua mezcla de cosas para la cabeza de un niño.

Rubén Darío

21. Polimétrica

En el imaginario glissantiano la literatura mundial se presenta bajo la figura de una maraña: lenguajes que se enredan y trenzan encuentros posibles entre los continentes y los archipiélagos literarios. Su idea de literatura mundial es indisociable de un ideal de relación. Pero esto implica reconocer, como lo han mostrado Said, Bourdieu y Casanova, entre otros, que el sistema de esclusas que separa y asegura la desigualdad de los flujos literarios en el espacio mundial resulta indisociable de las relaciones de fuerza políticas y económicas entre regiones, países, comunidades. De ahí que para el poeta martiniqueño no sea concebible rehuir las fuerzas en choque, las que por una parte explican que "notre langage soi offensant, dru et cru, de mamelles ouvertes, de poils sûrs, de poussières d'insultes, de hoquets lucides, *il faut injurier la misère et aplatir les profiteurs*", pero que, como escribe al comienzo de su primer libro de poesía, *Le sang rivé* (1947-1954), "de se rencontrer

imparfaits se trouvent solidaires parfaitement – et peuvent ici convaincre de s'arrêter à l'incertain" (1983: 21). Lo dice en un poema dedicado "*à toute géographie torturée*" donde se aparta de la obra cerrada en dirección al fragmento y al destello ("des éclats" nuevamente, al igual que en el título de su tesis), y donde presenta la poesía como un camino –"non des oeuvres mais la matière elle-même dans quoi l'ouvrage chemine"– que transforma el sufrimiento en una nueva escritura de la tierra, o como dice Perec, "una geografía de la que habíamos olvidado que somos autores" (1999: 120).

En la imagen de las hebras enredadas, "l'emmêlement" que vuelve en múltiples pasajes, Glissant implica asimismo, junto a la lectura política, un rasgo de lo sagrado, por ejemplo: "j'allume aussi un boucan de solennités, là où il convient de durer, là où la Relation n'est pas de ceci à cela mais du tout au tout.". El compromiso reside así en la actitud poética que al leer y al escribir, de cara a la totalidad y la alteridad, reconoce en la primera su diversidad y su extrañeza, así como en la segunda su mixtura y su exigencia. (2010: 14)

Marañas, redes, enredos, cruces, encuentros, choques, Glissant se refiere así al campo de ríos de los poemas o fragmentos de poemas que su lectura pone en concordancia, ya sean escritos o cantados o hablados, y que se prolongan en un poema total, heteróclito, ni comedido ni desmedido: polimétrico. El anhelo del relato sería, en palabras de Glissant, una totalidad no totalitaria. La realidad, como lo constata Casanova, semeja más bien una trama de rivalidades que estructura los límites y el acceso al mundo literario. Como lo sugiere la etimología misma de la palabra relación[14], del latín *latio*: llevar, la poética de la relación propone una devolución, la acción de llevar de nuevo, es decir que prima en ella un núcleo de reciprocidad. "Seule la différence serait universelle –escribe en *Une nouvelle région du monde*–, et elle ne l'est que par le jeu des différents, et toute identité d'abord ne conviendrait qu'à tendre vers l'autre." (2006: 130)

[14] "rĕlātiō, -ōnis [rĕfĕrō], *f.*, devolución, acción de llevar de nuevo". También se indican las locuciones de derecho: "moción, propuesta", así como un grupo más ceñido a la idea de relato: "información, informe, relación, declaración". "Esp. *relación*, h. 1440, 'lo que hace referencia'. der.: relacionar, 1438; *relacionero*, 'conexión'; *relatar*, 1438 [acaso ya en 1322]" – "lātiō, -ōnis [lātum < fĕrō], *f.*, acción de llevar [una ley, socorro, etc.]: legis l., propuesta de ley; auxilii l., prestación de auxilio…" En: Santiago Segura Munguía, *Nuevo diccionario etimológico Latín-Español y de las voces derivadas*, 2006.

Glissant construye una suerte de rosa de los vientos poéticos en que cada rumbo indica, más que una etapa predeterminada de evolución literaria, un momento, un modo, un *mood* incluso, en la conexión creativa de letras y voces. Cada uno de esos momentos está asociado a una poética particular, a una perspectiva de lo diverso, de lo recíproco y de la diferencia (en su lengua, o entre literaturas, o en su región).

El primero de ellos correspondería a la perfección retórica de una sociedad en su periodo clásico: *medida de la mesura*, lo denomina. Su reformación barroca, que introduce la extensión y el rollo, o pliegue, aunque siempre sobre el horizonte de una realidad relativamente controlada, delimitada, corresponde a la *desmesura de la medida*. En tercer término, la *medida de la desmesura* daría lugar a una retórica de la perfección volcada al espacio y al tiempo de la era de los descubrimientos. Por último, el lenguaje abierto a la cantidad cabal inabarcable de los lenguajes, pone en movimiento una *desmesura de la desmesura*, el Todo-mundo: la desmesura del "choque de hablas vivas y escrituras desconocidas", por un lado, en la desmesura del "choque de las rocas del mundo", por otro. De acuerdo a los rumbos de esta dialéctica simbólica, "l'anthologie du Tout-monde, qui est une anthropologie changeante et permanente, accomode jusqu'au vertige ces mesures à ces démesures" (2010: 16).

Resulta significativo que la historia cultural aparezca representada con las imágenes de la geología: lenguajes como piedras, culturas como rocas. Es un lugar común que hallamos también en Raúl Zurita y su visión de los recuerdos como peñascos de existencia autónoma frente a la voluntad misma de rememoración, por ello no es de extrañar que escribiera: "ni pena ni miedo", y que lo hiciera mediante excavaciones de gran escala en el desierto de Atacama; en Ósip Mandelstam y la cristalogénesis de la lengua que trasciende la intención del autor, posición en la que fue indudablemente seguido por Brodsky: la palabra, milenaria como una piedra; en Adrienne Rich y su "atlas del mundo difícil", "returning always to the same rocks, the same cliffs, with/ ever-changing words, always the same language/ —this is where I live now" (2012: 214); en Yves Bonnefoy y su priorización del movimiento inmóvil de la inteligencia sensorial frente al pensamiento conceptual, el poeta oye hablar a las piedras: "Les livres, ce qu'il déchira,/ La page dévastée […] La figure du monde, déchirée,/ Lui parut d'une beauté autre, plus humaine. […] La pierre, où vous voyez que son nom s'efface,/ S'entrouvrait, se faisait une parole"; y desde luego, en la diversidad solidaria de la *Piedra-mundo* a que se refiere Chamoiseau cuando insta a

> Devenir des poètes de la Pierre-monde en échappant au désir de conquête ou de domination. Peindre, écrire, chanter, penser en face de la Pierre-monde, en essayant d'atteindre à sa totalité. Entrer dans l'aventure d'une humanisation qui prend le risque de fasciner l'imprévisible par la plus belle aspiration qui soit, et qui mériterait d'être érigée en soleil des nouveaux archipels de valeurs que nous avons à mettre en place. Et cette aspiration est celle du Divers (http://www.potomitan.info/divers/pierre.php)

Es válido y, más que eso, necesario que cada autor, cada literatura, establezca su capital en sí misma, entendiendo por ello básicamente la elaboración de una literatura a partir de la propia experiencia pero sin una visión restrictiva de la tradición que se supone debe ser la 'propia'. La república mundial de las letras no sabría amoldarse etnocéntricamente al statu quo de una sola capital, por muy influyente que haya sido su proceso de capitalización literaria. La historia de cada humanidad, piensa Glissant, remite a "digénesis desmultiplicadas"; de la Historia universal se desentierran tantas historias como pueblos. No están escritas ni la regla de sucesión ni la ley de evolución de las literaturas, y aunque vinculado al pasado, lo múltiple reside en el ahora, en la simultaneidad del aquí y el allá.

El poeta martiniqueño subraya "la testarudez de la violencia asoladora", pero al mismo tiempo la emancipación de energías que supone una perspectiva de mundo "dans toutes les langues, et vives et mortes et à naître, et dans quelques autres encore" (2006: 21). La totalidad que proyecta Glissant es "la quantité réalisée de toutes les différences du monde, sans que la plus incertaine d'entre elles puisse en être distraite." (2010: 19) Concebida como aparentemente falta de orden lógico, su antología de la poesía del Todo-mundo es una incitación al lector para que invente otras vías, para que edite su propia selección. Hay que mencionar, eso sí, junto a la apertura, la ruptura: la antología no se ajusta a un orden lógico ni cronológico, sino que "elle brusque et signale" un conjunto de "relaciones de energía, sosiegos y somnolencias, fulguraciones del espíritu y pesados y suntuosos caminos del pensamiento..."

En los elementos de esta memoria poética del mundo emerge el pensamiento y el sufrimiento de los pueblos, resistencias y desistencias, gritos y meditaciones. Por eso es que ante la problemática de los vínculos entre cultura e imperialismo, Glissant no desoye las

interrogantes del abismo: "il nous faut penser, nous n'avons pas arrêté de le faire, à ce « *n'importe les faibles et les opprimés, sur le malheur desquels a fondé à chaque fois cette excellence* »" (18)

La diferencia del Todo-mundo respecto a sí mismo, concluye Glissant, "est qu'il est totalité non réalisée *mais visible pourtant dans l'avenir*" (19). La ruta rumorosa de la multitud de poemas conduce finalmente a un silencio de reencuentro y estimación. Escribimos porque no hemos sido felices, dice Zurita, porque no conseguimos transformar nuestras vidas en una obra de arte, en un poema que volviera inútil la escritura misma. O como diría Gil de Biedma: "yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema".

La poética de la relación es un ideal, una utopía, pero no es menos cierto que constituye asimismo una realidad, minoritaria, improbable, pero irreductible: las conciencias de un diálogo descentrado que se aproxima a ese límite, "todo el mundo", esa frase cotidiana e inconmensurable, y en su aproximación el diálogo recrea ese límite aunque, por decirlo así, jamás llega a tocarlo, se trata de un límite que tiende a infinito. "La sente étroite vers tout", dice Bonnefoy leyendo a Basho, la estrecha senda sensorial, elusiva ante el solipsismo conceptual, y que permite el despliegue secreto de la *ingenuidad*: el nacer libre. El relevo, el relato, la reciprocidad, nada de ello es posible sin el angosto margen de lo ingenuo, lo que en la relación nace libre, incluso de poéticas o estéticas o tratados.

Arrancar esta libertad, o renacer en libertad, ambos enfoques, el de Glissant y el de Bonnefoy, desembocan en una visión de totalidad no programática que, lo explicite o no, distribuye la literatura del mundo en múltiples capitales comunicadas entre sí de forma inextricable. Escribe Bonnefoy que "au-delà de tout objet défini ou définissable le monde est un fait — sinon même un acte — d'unité originelle et finale, qui transcende la manifestation particulière, apparemment autonome, de ses parties." (2001: 313)

En Glissant, la desmesura del mundo es explorada mediante la desmesura del texto, sin que ello se traduzca previsiblemente en un lenguaje tremendista ni enfático. El objetivo es que la desmesura del texto revele las invariantes en la desmesura del mundo, pero no como una suerte de discriminación positiva de la literalidad sino como visitación de unos lugares de encuentro más o menos efímeros (1997: 162).

El poeta nos habla del valor de la diversidad solidaria y del valor que se precisa para deconstruir nuestro propio etnocentrismo, valores que se hallan a la base de la fertilidad misma de las diferentes literaturas locales. En otras palabras, cuanto mayor sea la apertura a las literaturas del mundo, cuanto mayor sea la "devoración" crítico-creativa que de ellas hagamos –los casos de Bellay, Andrade, Eliot, Campos–, mayores son las probabilidades de que la tradición vernácula crezca y participe activamente como correalizadora de la modernidad poética.

Participación activa no significa aquí una simple inclusión en el catálogo sino una cierta vocación de revuelta y transfiguración, de revolución literaria y totalidad, cuyos efectos, más que ser determinados por el grado de teorización interna de una obra, se definen por su capacidad para dibujar un nuevo espacio-tiempo literario, una nueva geografía de los imaginarios culturales, así como por su inscripción, en la memoria de la lengua, de otras subjetividades individual-colectivas, de otra lectura de las tradiciones emergidas y sumergidas.

Según Pierre Bourdieu los invariantes en la desmesura del mundo son de carácter fundamentalmente político, no obstante la disimilitud, oposición incluso, entre los obstáculos con que se encuentra en su camino la *intención de autonomía* de los intelectuales:

> les *variations* selon les pays de l'état des rapports présents et passés entre le champ intellectuel et les pouvoirs politiques masquent les *invariants*, pourtant plus importants, qui sont le fondement réel de l'unité possible des intellectuels de tous les pays. La même *intention d'autonomie* peut en effet s'exprimer dans des prises de position opposées (laïques dans un cas, religieuses dans un autre) selon la structure et l'histoire des pouvoirs contre lesquels elle doit s'affirmer. Les intellectuels des différents pays doivent être pleinement conscients de ce mécanisme s'ils veulent éviter de se laisser diviser par des oppositions conjoncturelles et phénoménales qui ont pour principe le fait que la même volonté d'émancipation se heurte à des obstacles différents. (1992: 466)

En una entrevista concedida a Nouvel Observatoire con ocasión de la publicación de la novela *Tout-monde* (1993), el poeta martiniqueño afirmaba que la literatura y el arte son los instrumentos del *Todo-mundo*: "Matta est bien sûr un grand peintre du « tout-monde ». Gilles Deleuze et Félix Guattari –à qui est dédié mon roman–, eux aussi sont des penseurs

qui partagent ce goût de la trace." Su *weltliteratur* engendra un caos-mundo, que no es precisamente el devenir caótico destructivo de la historia sino el conjunto de sus relaciones vivas, vivificadoras, aunque nunca del todo discernibles: sólo a través de sus huellas, de sus indicios fragmentarios. Para Glissant el modo en que compartimos el mundo es la difracción poética, por ello es que exhorta, y se exhorta, a ir más allá del maniqueísmo: "Ils partagent, l'ancien maître et l'ancien opprimé, la croyance que l'identité est souche, que la souche est unique, et qu'elle doit à tout balan renchérir. Allez au-devant de tout ça. Allez!" (1997: 67).

Allende todo eso, lo que Glissant intuye son invariantes que conciernen a la transmisión entre culturas en la Relación mundial (23-24):

a. Ramales de nuestra especie que se bifurcaron en el paleolítico se reencuentran en la edad moderna, y a partir de entonces, por primera vez en la historia, la casi totalidad de las culturas humanas entra en contacto simultáneo, "en effervescence de réaction les unes avec les autres."

b. El fenómeno de la globalización se caracteriza por intercambios culturales que pendulan bruscamente entre las adopciones miméticas y los rechazos airados.

c. Los pueblos tienen conciencia del intercambio. "La télévision de toutes choses exaspère cette sorte de rapports-là", escribe Glissant dándole a la palabra, aparte de su referencia tecnológica, un sentido etimológico y epistemológico: la visión de lo remoto mediante la cual, por una especie de pliegue espacio-temporal, se accede a una cierta simultaneidad global.

d. Inestabilidad por causas políticas, económicas, ecológicas. "Les interrelations se renforcent ou s'affaissent à une vitesse peu concevable."

e. La influencia de unas pocas sociedades dominantes conduce en algunas regiones a una virtual estandarización de la conducta, incluida la literaria.

f. "La Relation n'implique aucune transcendance légitimante. Si les lieux de pouvoir sont bien invisibles, les Centres de Droit ne s'imposent nulle part." Glissant se muestra renuente a describir la relación en términos de un contenido moral preexistente, pues esto implicaría la creencia en una instancia metafísica rectora.

g. "Les interrelations procèdent principalement par fractures et ruptures. Elles sont même peut-être de nature fractale: d'où vient que notre monde est un chaos-monde." La poética de la relación en el mundo, en cada lugar desde el que es construida, configura lo que podemos llamar, fundiendo aquí expresiones de Paz y de Campos, una gama de tradiciones de la ruptura, la gama de "a ignota máquina do mundo". (Por lo demás, variaciones de la gama cromática son usadas hoy en día como símbolo de la diversidad cultural y sexual, es el caso de la bandera de Abya Yala, la bandera plurinacional de Bolivia, la bandera del arcoíris.) La teoría de los fractales apareció en 1975, desarrollada por Benoît Mandelbrot en el ensayo *Les Objets fractals: forme, hasard, et dimension*. En *Poétique de la Relation* Glissant la menciona entre los "ecos-mundo" que "chaque individu et chaque communauté se forment […] pour vivre ou exprimer les confluences" (1990: 108): "L'oeuvre de William Faulkner, le chant de Bob Marley, les théories de Benoît Mandelbrot sont des échos-monde. La peinture de Lam (en confluences) ou de Matta (en déchirures) […] les *Cantos* d'Ezra Pound mais aussi la marche des écoliers de Sowetto sont des échos-monde … *Finnegan's Wake* fut un écho-monde prophétique, par conséquent absolu (sans entrée dans le réel). La parole d'Antonin Artaud est un écho-monde hors du monde …" Los fractales son objetos matemáticos "cuya creación o forma no encuentra sus reglas más que en la irregularidad o la fragmentación". Estas nuevas figuras geométricas aumentan el vocabulario matemático. "Lo más sorprendente, y al mismo tiempo lo más interesante, es la inversión de la tendencia que esta teoría opera en el seno de la matemática contemporánea. No se trata ya, en efecto, de una escalada en la abstracción a ultranza, sino, al contrario, de un retorno a la matemática, ciencia de la naturaleza. […] La naturaleza ofrece un gran número de ejemplos de sistemas que representan un carácter fractal: ramificación de los bronquios y bronquiolos, ramificación de una cuenca hidrográfica, forma de las cadenas montañosas, movimiento browniano [movimiento aleatorio de partículas microscópicas en un medio fluido; ejs.: difusión y osmosis], etc." (Gran Enciclopedia Larousse, tomo V, 1988: 4530-4531). La reiteración de formas fragmentarias e irregulares en la naturaleza será, en consecuencia, la noción que prime en el uso metafórico que hace del término la poética

de la relación y, en general, la literatura comparativa. "Les théories des sciences du Chaos –piensa Glissant en *Traité du Tout-Monde*– […] les systèmes erratiques, les invariants, les réalites fractales sont des particularités non seulement de la matière en mouvement mais aussi des cultures humaines en interaction." (215)

h. La violencia, en todas sus dimensiones, "gros invariant de nos temps" (163), excluye a muchos, la mayoría, de la posibilidad de elegir o transitar entre uno y otro tipo de lectura, ya se trate de la lectura "citadina" (en lenguas) o de la lectura "campesina" (en lenguaje) a las que me referiré más abajo, pues la violencia es el invariante cultural que hace del libro "un mirage et, s'il est là, un miracle" (167).

i. En cuanto a internet, Glissant subraya su potencial de *créolisation* al mismo tiempo que atiende a las voces de los pueblos ausentes: a día de hoy más de la mitad de la población mundial no tiene acceso a internet. El sincretismo cultural que internet promueve se queda varado en la brecha digital; "Il faut refuser cette créolisation sélective et accepter pourtant qu'elle avance." (167) A un cuarto de siglo ya de la implementación de la triple w, la Red sigue siendo un modelo problemático puesto que, si bien se le compara con aguas navegables, también constituye, admite Glissant, una reserva de existencias, una acumulación, un stock y, en suma, un mercado de acceso aún restringido si se lo ve a escala planetaria. Consultarla es *desenrrollarla* –rollo histórico, memoria del presente–. "Si les sciences classiques avaient pour fin l'infiniment petit et l'infiniment grand, nous devinons que la science informatique […] ne considère que l'infiniment mouvant." (160) Ahora bien, si la Red despliega el mundo y nos lo enseña, tupido y elusivo, denso y ausente, el libro libera las invariantes, las ilumina (161).

La indagación de estas invariantes no debiera entenderse como la fundación de un nuevo absoluto, por el contrario, es una tentativa de relación: "Entre l'ici l'ailleurs, dedans dehors, le moi l'autre, les glaises les granits. Dans cette trame le poète inscrit son intention, la poursuite du poème ou les phases de son récitation. Le livre est un creuset où trasmuter cela". Es esa mutación la que abre una cesura y permite, una y mil veces, la "fondation du temps présent, peuplement, par la divination des invariants et l'achèvement de l'intention." (162). La intención poética da vida a una obra a la que el libro busca conducir y de la que no es, ni aun la obra maestra, más que una parte, en el sentido de que el libro, aunque

autónomo, no es unidimensional, es también canto, como las décimas autobiográficas de Violeta Parra o los poemas alados de Lorenzo Aillapán; o es también cuento, como el *Solibo Magnifique* y el *Nouteka des mornes* intercalado en *Texaco*, y también "ce livre-là de conte" (609) que es *Tout-Monde* para el mismo Glissant; o es también una traducción, como la de Sófocles vía Hölderlin, hecha por Haroldo de Campos; o bien ocurre que la historiografía y la epopeya acaban fundiéndose, como las trilogías poéticas y las investigaciones históricas de Kamau Brathwaite.

El libro "délittéralise la démesure du monde, sans l'affadir pourtant ni tenter de la neutraliser" (162), vale decir que, como Arnaut Daniel, *nada contra suberna* de la literalidad y, en no pocos casos, de la misma "literariedad". En esto consiste el descentramiento: en la doble operación de adir una herencia literaria, adherida a la lengua, e impugnarla a su vez desde la herejía, cuya fuerza y pureza se materializan en la lengua misma, que de este modo crece y se enriquece.

> Le langue ne grandit que par le langage, cette frappe du poète, et le langage a besoin de toutes les langues, qui sont l'imaginaire du monde (163)

Glissant observa que las formas de lectura varían según se ponga el acento en las lenguas o en el lenguaje. La primera, *la lectura en lenguas*, es errática y acumula fragmentos, destellos, banalidades, una lectura que desde luego no se ciñe únicamente al libro ya que también incluye conversaciones, internet, diarios, cine, exposiciones, etc. Es el "Tout-monde qui nous occupe sans que nous le sachions". Esta lectura en diferentes regímenes de signos trabaja en nosotros y paulatinamente permite el aprendizaje de algunos invariantes, aunque diferimos, puntualiza Glissant, en el modo de *ordenar* este conocimiento. En la descripción del proceso: "et ainsi descendons-nous (comme littéralement) la lettre du monde", se da cierta analogía con los versos de *España, aparta de mí este cáliz*: "Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto/ hasta la letra en que nació la pena", en donde Vallejo exclama el sufrimiento de las generaciones depositado en el lecho de la lengua impuesta, para enseguida interrogar al lector y señalarle el abismo en que de algún modo entrevé, o augura incluso, cuáles son los pasos a seguir, los pasos del descenso hacia esa vieja nueva región del mundo que es al Todo lo que la intención poética es al libro. En Neruda la reconciliación de la lengua con su historia toma un sentido ascendente: "Sube a nacer conmigo, hermano", escribe en *Alturas*

de Machu Picchu, pero la imagen lleva implícita una misma hondura o precipicio, la de las memorias enterradas vivas.

La segunda, la *lectura en lenguaje*, propone otro ritmo, es la lectura de "les livres épais, les livres de la durée, qui nous donnent le temps" –enhebra filósofos presocráticos, relatos de tradición zulú, literatura latina, china, medieval–. "C'est alors que nous méditons, pour nous, notre langage." (164) Glissant se pregunta por los invariantes que estos textos previeron, su "visión profética del pasado", en la cual resuena uno de los sentidos de la metáfora a que hice referencia, la que vincula las palabras y las piedras, sugiriendo el relato de una realidad comprimida en las palabras. En los textos entrecortados que nos han llegado de la literatura griega arcaica, por ejemplo, en los que el fragmento es "un morceau d'une durée en-allée", Glissant percibe los rasgos de nuestra época, que renueva esa pluralidad en movimiento a través de la descentralización, figurada en el devenir archipiélago del mundo y en la reprovincialización de los centros. Otro imaginario transversal lo constituye la bastardía del héroe épico que debe fundar una legitimitidad a través del sufrimiento. Otro es el sentimiento de la tierra: *no herirla*, dice; como un ser viviente del que formamos parte y del que por lo tanto "les humanités ne sont pas maîtresses" (165).

La primera lectura recoge, recolecta desordenadamente; en la descripción que hace Glissant de esta lectura se asoman, líquidas, las palabras claves "agitación" y "flujo". La segunda lectura se aísla del ruido para volver sobre la huella, sedimentar el lenguaje, consolidarlo; las palabras claves en la descripción de Glissant serían "lento", "grave", "intenso".

Las dos actitudes básicamente trazan un despliegue, de frecuentación del mundo, y un repliegue, de reflexión sobre nuestra relación en el mundo y sus transformaciones, fuera de nosotros y en nosotros mismos. No es una dicotomía; esta actitud creativa y crítica reproduce un ritmo de ribera, una dinámica de lo viviente: escribir hoy es para Glissant "rechercher le lien fiable entre la folle diversité du monde et ce que nou désirons en nous d'équilibre et de savoir" (173).

En el permanente vaivén entre uno y otro modo de lectura se advierte una afinidad con el estudio de Casanova, quien sostiene que el enfoque internacional e histórico ha de basarse

precisamente en la interacción de lo cercano y lo distante, el microscopio y el macroscopio, la singularidad del escritor (su lenguaje) y la diversidad del mundo literario (sus lenguas) (2001 [1999]: 451).

Ahora, como dice Walcott, la fuerza que articula ambos movimientos –el despliegue en lenguas y el repliegue en lenguaje– no pareciera ser otra que el amor, pues de acuerdo a su metáfora, cuando se rompe la vasija "the love that reassembles the fragments is stronger than that love which took its symmetry for granted when it was whole." (2000 [1998]: 92) La reunión de los fragmentos, el vínculo fiable entre la diversidad del mundo y los equilibrios de la propia diversidad del individuo, el surco de un lenguaje a través de los campos de lenguas.

Superados ya los dogmas contrapuestos de, por una parte, la sobredeterminación histórica de la literatura y su función social programática, y por otra, la extemporaneidad absoluta de la obra de arte y su "museificación", la tarea que enfrenta la hermenéutica del presente siglo consistiría en reunir lo histórico con lo específico, en toda la singularidad y autonomía forjada por la obra, así como en la de la tradición de que ésta forma parte. "Hay que reanudar", escribe Casanova, "el lazo histórico original entre la literatura y el mundo –y hemos mostrado aquí que era, en primer lugar, de orden político y nacional– para mostrar cómo, por un lento proceso de autonomización, la literatura escapa a las leyes históricas ordinarias." (450)

Con este fin es que la poética de la relación permuta filiación por extensión; no corta así con los vínculos intergeneracionales sino que en realidad analiza prejuicios, o clichés, para profundizar en los lugares comunes, los lugares de encuentro, como puede serlo una antología.

> Nous savons bien que les puissances d'oppression visent de partout et de nulle part, qu'elles corrompent en sourdine notre réel, qu'elles le régissent sans que nous voyions d'où ni comment. Mais du moins leur opposons-nous déjà l'éclat de la Relation, par quoi nous refusons de réduire un lieu ni de l'élire en Centre clos. Un Traité du Tout-monde, chacun le recommence à chaque instant. Il y a cent mille milliards, qui lèvent partout. À chaque fois différent d'écume et de terreau. […] Du peintre Matta encore: *Toute histoire est ronde comme la Terre. N'occidentons plus tout au long, orientons vraiment*. (177)

Extensión en versión Matta, el pintor de los grandes espacios y explosiones de la conciencia: occidentar, orientar, y también, agreguemos: surear y nortear. El "gusto por la huella" no desconoce el fracaso de los pensamientos de sistema y las ideologías asimilacionistas, pero, tan importante como lo anterior, tampoco renuncia al combate inevitable que la ética de la relación debe sostener en cada lugar particular. "Prolongeons au loin l'imaginaire", nos propone Glissant, "par un infini éclatement et une répétition à l'infini des thèmes du métissage, du multilinguisme, de la créolisation." (18)

A propósito de las errancias que prolongan a lo lejos el imaginario, Edward Said hacía la siguiente reflexión: "It is less permissible today to imagine oneself as writing within a tradition when one writes literary criticism. This is not to say, however, that every critic is now a revolutionist destroying the canon in order to replace it with his own. A better image is that of a wanderer, going from place to place for his material, but remaining a man essentially *between* homes." (1985 [1975]: 8) La idea del entrelugar, o sencillamente: el *entre*, juega un papel importante en el viaje inmóvil del pensamiento archipielar, cuestión que resulta clara si no abandonamos el término a la abstracción y mantenemos presente en cambio su imagen concreta: un "campo de islas", como lo describe Glissant, interdependientes pero diferenciadas. Los puentes o sendas que el nómada contemporáneo levanta o huella, lo transforman en hijo cultural de diferentes matrices, en progenitor de una cultura heterogénea: su material no nace de la destrucción sino que se hace, memoria en obras, a partir de un arraigo humano, esto es, semoviente, no fijo como el de una planta que sólo puede conocer un lugar. Ese espacio intermedio, "between homes", no es un promedio, sino, como piensan Deleuze y Guattari, y también Brodsky, un espacio de aceleración de la conciencia, un movimiento que afecta a ambas orillas: "C'est que le milieu n'est pas du tout une moyenne, c'est au contraire l'endroit où les choses prennent de la vitesse. *Entre* les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une *et* l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu." (1980: 37) ¿Qué es un entre? Un río. En lugar de raíces nacionales, la literatura concuerda mejor con la metáfora del río, los ríos de la literatura, como dice Rodríguez Adrados, o como lo implica Guillén cuando habla de los itinerarios de los

sistemas poéticos. Ríos que irrigan núcleos identitarios, pero que en realidad no tienen fronteras.

En lugar de encajar la obra o el autor dentro de tal o cual tradición o categoría, la lectura en archipiélago daría cabida al enfoque de la adyacencia en la extensión: "Sur l'imaginaire de l'identité racine-unique, boutons cet imaginaire de l'identité-rhizome. À l'être qui se pose, montrons l'étant qui s'appose." (21) La clave aquí está en el verbo final: "apposer", tomado en el sentido de "poner al lado". El planteamiento que Said hace sobre la relación de adyacencia o colindancia, que no de secuencialidad ni filiación dinástica, entre la obra y la sociedad y el lector, viene a coincidir con este de Glissant:

> Observons comme la conception d'un temps-nature est liée à l'appréciation d'un espace-subjectivité: pour toutes les communautés qui ne sont pas prises de la fringale de découvrir, d'aller plus loin, de s'imposer à l'autre. Demandez votre chemin à un paysan martiniquais ou, je suppose, cévenol: les indications qu'il vous fournira n'auront rien à voir avec l'objectivité précise de l'espace qu'on conquiert. Il en joue. C'est aussi qu'il ne prétendra pas vous imposer "un" temps donné. Il marque son histoire *à coté* de la vôtre. (275)

El escritor contemporáneo se sitúa de forma problemática frente a tradiciones múltiples y discontinuas, privilegiando la extensión de lo diverso antes que una filiación no fisurada. Incómodo ante el hecho de la precedencia, al contrario de Dante quien se sentía a gusto con Virgilio, ya no le resulta posible ni deseable situarse en una línea directa de descendencia. La colindancia en el espacio entonces, y no la precedencia de un linaje, sería lo que se encuentra al "comienzo" de la literatura moderna, incluido el carácter intencional que Said atribuye a la palabra 'beginning', aquello que no constituye el origen último del ser, pero sí conduce de un lugar a otro la producción de sentido.

> I mean to say that one of the chief characteristics that Joyce, Yeats, Conrad, Freud, Mann, Nietzsche, and all the others share in common has been a necessity *at the beginning* for them to see their work as making reference, first, to other works, but also to reality and to the reader, by adjacency, not sequentially or dynastically. The true relationship is by adjacency, while the dynastic relationship is almost always the one treated ironically, the one scoffed at, toyed with, or rejected. Therefore, the production of meaning within a work has had to proceed in entirely different ways from before, if only because the text itself stands to the

> side of, next to, or between the bulk of all other works—not in a line with them, nor in a line of descent from them. (10)

El pensador palestino-americano se declara insatisfecho ante la noción de literatura como tipo de actividad humana completamente separado de la estructuración económica y política. Si bien reconoce las separaciones entre los distintos modos de escritura en sociedad, Said considera prioritario despejar toda compartimentación a fin de revelar los entreveros, las mezclas que tienen lugar entre formas disímiles de codificación estética de la experiencia histórica. Usa dos términos que también resultan recurrentes en los ensayos de Glissant: primero, el de separación –"les écarts déterminants" en *Poétique de la Relation*–; pero más decisivo aún es el de enredo, maraña o entrevero –"the entanglements", lo que en Glissant aparece como "emmêlement" en referencia a la interpenetrabilidad lingüística de las literaturas en devenir de criollización–. "Related to this dissatisfaction", escribe Said en torno a la "excentricidad" literaria

> is the positive attitude that literature, history, philosophy, and social discourse and indeed most of the modes of writing about men and women in history are, in fact, tangled up together, that they are often separated on professional, even epistemological grounds in order to accomplish social goals of one sort or another,

de ahí que a la crítica le exija ir más allá del aplauso cerrado a las obras maestras, antes bien "criticism […] deals with the separations, the entanglements" (XIV), en las cuales Said reconoce las consecuencias de lo que Raymond Williams ha denominado "Writing in Society."

Válidas para la poética *créole*, estas dos constataciones: separaciones y marañas, apartes y enredos, hilvanan de algún modo la serie de fractales del caos-mundo descritos más arriba, particularmente las oscilaciones entre la recepción y el rechazo, la inestabilidad, la lucha contra la estandarización, las fracturas y rupturas en la historia literaria, la discriminación en el acceso a la relación global, la intención de autonomía, y finalmente, la violencia, que tanto en Glissant como en Said, constituye el verdadero lado oscuro en el "partage des eaux" de toda forma de hegemonía cultural, el límite de una contradicción incesante, una fisura o "lézarde" que la obra poética recorre, escucha-lee, y recrea.

Este imaginario de separaciones y reuniones, de enredos inextricables (los de la escritura en la sociedad), nos lleva a entender la expresión "literatura mundial" como un trabajo con 'ahoras' diferidos y 'aquís' simultáneos, vale decir, la conjugación de una variedad de tiempos, o temporalidades: modos de vivenciar el tiempo, en una multiplicidad de situaciones. Su entrada es por tanto el perspectivismo, que indaga en la experiencia del límite y que, a diferencia de la delimitación, reforzadora de monocentrismo, entiende la "literatura mundial" o conjunto de literaturas del mundo como una obra abierta, y quizá también, como la vasija de Walcott, salvo que esta no es una vasija rota sino una vasija que sencillamente nunca ha sido vista, o lo que viene a ser lo mismo: nunca ha existido, nunca ha sido enteramente modelada, es una vasija por venir cuyos fragmentos ningún poeta o novelista, ningún crítico o traductor, podría reunir por completo, ni llenar, ni agotar.

22. Sobre los puntos de vista y los puntos ciegos

La poética de la relación no es prescriptiva ni canonizadora, no busca difundir un estilo ni fijar un catálogo descriptivo. El sentido que Said lee en la intención literaria, a saber, el de la creación de una inclusividad, la cual supone una interacción entre ceguera y conocimiento – "With regard to a given work or body of works, a beginning intention is really nothing more than the created *inclusiveness* within which the work develops. […] Intention, then, in my sense of the term, is the interplay between such blindness and such insight. In other words, intention is the link between idiosyncratic view and the communal concern. (12-13)"–, se corresponde con la actitud del sujeto que interroga, no inquisitorial, su opuesto: una actitud que invita a abrir otras vías, a desenrrollar otras memorias, a poner en cuestión los puntos ciegos, tratando de dilucidarlos. Pero ya que el punto ciego, en términos anatómicos, o sea, el disco óptico, no es una patología ni una disfuncionalidad óptica, el guión que Said traza entre la ceguera y la visión (inter-, between, link, and) remite a un punto ciego cognitivo: puede ser virtualmente suplido o *relevado* por lo que sí vemos, pero sigue estando allí, es estructural; de la relación, escribe Glissant en *Tout-monde*, "nous en méconnaissons toujours une des constituantes. Notre toile a des trous." (539) Con claridad lo apunta Casanova, a propósito de los agentes del reconocimiento crítico y la traducción, afirmando que éstos son "los primeros responsables de los malentendidos y los contrasentidos que caracterizan a las consagraciones centrales (y en particular, como se verá, parisinas), contrasentidos que son tan sólo uno de los efectos de la ceguera etnocéntrica de los centros." (40)

"¿Qué se puede conocer del mundo?", se interroga George Perec en *Espèces d'espaces*, "Desde nuestro nacimiento hasta nuestra muerte, ¿cuánto espacio puede llegar a barrer nuestra mirada? ¿Cuántos centímetros cuadrados del planeta Tierra habrán tocado nuestras suelas?" (1999 [1974]: 119, traducción de Jesús Camarero). En el capítulo del que procede la cita, "El mundo", Perec sitúa la enormidad de lo ignorado, de lo desconocido, no tanto en lo extranjero como en lo más próximo, en lo infraordinario; una idea que por cierto viajaría y reaparecería en el DF de los años 70, transformada en infrarrealismo por Bolaño, Mario Santiago y otros poetas. De lo infraordinario a la infrarrealidad, en el arco de la lectura comparativa; y del infrarrealismo al realvisceralismo, en la ficción narrativa: *Los Detectives salvajes* (1998).

Perec cree que sería mejor

> descubrir lo que no se había visto, lo que no se esperaba, lo que no se imaginaba. Pero cómo poner ejemplos: no es lo que se había venido enumerando a lo largo del tiempo dentro del abanico de sorpresas o maravillas de este mundo; no es ni lo grandioso, ni lo impresionante; ni siquiera es lo extranjero forzosamente: al contrario, sería más bien lo familiar recobrado, el espacio fraternal… (118-119)

Es probable que "las sorpresas o maravillas de este mundo" constituyan una referencia oblicua al realismo maravilloso del autor de *El reino de este mundo* (1949). Enfrentado a la frase "este mundo", Perec prefiere indagar en los alcances del adjetivo demostrativo: este, como si subrayara: este mundo, el que está cerca de la persona que habla.

Tal perspectiva representa, en las interacciones que definen el enfoque internacional e histórico con que trabaja Casanova, el valor de lo microscópico, lo cercano, la singularidad del escritor, su lenguaje, y por ahí, el modo de su *lectura en lenguaje*. Elementos imprescindibles, "imaginarios encarnados" a partir de los cuales va cobrando sentido, a través de una *lectura en lenguas*, la diversidad del mundo literario, con sus distancias y distanciamientos.

En el desarrollo histórico de la conciencia literaria mundial se observan diferentes procesos de reaproximación o reajuste entre la lengua literaria y la "lengua de la tribu", conducidos por la intención de recobrar un cierto espacio (literario) fraternal en el "parlar materno", más acá de los centros de rigor en cada época; y este gesto, anti- o contrapoético, revalida la lengua viva como materialidad de la escritura, donde "viva" no significa exclusivamente la oralidad sino que se refiere a los pasajes entre oralidad y escritura que dan vida a una literatura. Ese mirar más acá es también el que permite extender la mirada más allá, puesto que, al mantenerse aparte de dogmatismos de pureza, en esa "defensa e ilustración" de la singularidad se defiende a la vez, y concretamente, la diversidad de "vulgares ilustres".

Así, "la batalla por la revalorización de las lenguas vulgares –escribe Pascale Casanova– es, en efecto, la continuación lógica de la empresa de secularización humanista" (72-73). Tres

serían las etapas principales en la conformación del espacio literario mundial, de acuerdo a los planteamientos de Benedict Anderson en *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983), en resumen:

1) La "revolución vernacular". La reivindicación del empleo intelectual de las lenguas vulgares, con la consecuente declinación del monopolio del latín: los trobadores, Dante, el Renacimiento y la consolidación de literaturas nacionales que "pretenden rivalizar con la grandeza antigua" (1999 [2001]: 70).

2) La "revolución lexicográfica (o filológica)". Fines del XVIII y todo el XIX, nuevos nacionalismos y reinvención de las tradiciones de las lenguas declaradas nacionales, revalorización de la poesía popular de tradición oral como fundamento identitario.

3) El proceso de descolonización, que en los ámbitos anglófono y francófono se desencadena en el siglo XX pero que en el hispanohablante nos remite al XIX, confundiéndose con la etapa anterior: descolonización y romanticismo nacionalista. La descolonización "marca la llegada a la competencia internacional de protagonistas excluidos hasta entonces de la idea misma de literatura." (ibid.)

No obstante la progresiva ampliación y conexión de campos literarios, desde la secularización humanista hasta la descolonización y la que podríamos considerar una cuarta etapa: la era informática o de la Red, desde hace un cuarto de siglo; la cantidad de lenguas en el mundo describe una tendencia inversamente proporcional. La ceguera etnocéntrica crece, el campo de lo visible, por tanto, se reduce inexorablemente. En las literaturas de las grandes lenguas vehiculares difícilmente se adivinan las dimensiones de la extinción lingüística masiva durante la era moderna. Es mayor nuestra ceguera que nuestra visión.

No habría que perder de vista entonces la pregunta de Perec, ¿qué se puede conocer del mundo?, y en concreto, de las literaturas del mundo, considerando las miles de lenguas desaparecidas y al borde de la desaparición, las limitaciones de nuestros recorridos y perspectivas, y considerando asimismo dos elementos fundamentales que se desprenden de la argumentación de Steiner en *Extraterritorial*, cuales son, primero, la idea de que los juicios

morales son indisociables de la materialidad de las obras, y luego, el hecho de que no se han podido determinar unas estructuras lingüísticas universales de base biológica.

En torno a lo primero, el propósito de la crítica, viene a decir Steiner, debiera trascender la simple moralización de una ideología más o menos didáctica, no para eludir la dimensión histórica del objeto literario, la dimensión ética de la acción literaria, sino precisamente para subrayar que "no sólo los dramas de Shakespeare sino todas las obras de arte *materializan* sus juicios morales" (2002 [1971]: 142), de ahí que resulte necesario acudir a la interhistoricidad del método comparativo o relacional que, como explica Guillén, se propone analizar diversas respuestas –sin ser por fuerza próximas en el tiempo o en el espacio o en la ideología– ante un mismo campo de experiencia, a fin de describir las alternativas u oposiciones susceptibles de retratar dicho campo (1995: 13), ya sea que el campo que se aborde corresponda al exilio y la errancia como es el caso de *Reflections on exile*, *El sol de los desterrados*, *Introduction à une poétique du divers*, buena parte del libro nómada *Mille plateaux*, o que se trate de otros procesos y temas, transversales y enlazados, como son la intención (poética), el sincretismo cultural, la traducción, la interacción entre oralidad y escritura, o el rol de la narración en la elaboración de la memoria sumergida y los traumas históricos.

Respecto a lo segundo: la inexistencia de estructuras lingüísticas universales, Steiner sostiene que "existen muy pocos universales –sospecho que aún menos de los que presupone el humanismo clásico y el modelo cartesiano-chomskiano–. Y hasta es posible que exista sólo uno: el tabú del incesto, necesario –si lo es– para preservar el desarrollo de la especie humana" (95), y se pregunta cómo puede el investigador, "desde afuera", o el informante, "desde adentro", descubrir y comparar principios lingüísticos universales, teniendo en cuenta, como señala Robert Anderson Hall, la gran variedad de estructuras lingüísticas y de relaciones semánticas asociadas a ellas. "Todavía resulta prematuro –dice el lingüista estadounidense– hacer conclusiones sobre los universales lingüísticos que no resulten demasiado elementales y tampoco podemos esperar que dichas conclusiones sean válidas para siempre. Nuestros conocimientos de apenas algo más de las dos terceras partes de las lenguas del mundo son escasos (y en muchos casos inexistentes)" (cit. en 131).

Las mismas reservas manifiesta Steiner frente a los universales chomskianos y su expectativa de comprobación científica: "Los universales lingüísticos, le dice Chomsky a Stuart Hampshire, son «una propiedad biológica de la mente humana». Y añade, con palabras sorprendentemente parecidas a las de Freud cuando buscaba una confirmación neurológica a su modelo del inconciente (confirmación que nunca se dio), que «algún día aparecerá una explicación fisiológica de los procesos mentales que estamos investigando»" (125). Desde luego, la diana de las críticas de Steiner no son en absoluto las investigaciones sobre las bases neuropsicofisiológicas del lenguaje sino el determinismo reduccionista de la idea de "universal lingüístico", pues considera que el modo en que los hablantes nombran y describen sus situaciones, al menos, *influye* en el modo como se conducen en tales situaciones, lo que le lleva a plantear que "cada una de las cuatro mil lenguas que se hablan actualmente contiene una segmentación irreductible de la realidad" (155)[15].

Puestas una al lado de la otra las preguntas de Perec y Chamoiseau: ¿qué se puede conocer del mundo – tiene el mundo una intención?, aluden, desde sus propios términos, a lo desconocido, al caos y a la pérdida, a la recuperación de un sentido. La pregunta en sí misma implica una interacción entre visión y ceguera como la que describe el espacio de inclusividad de cada uno de los mundos, irreductibles, "de este mundo".

El pasaje de *Cultura e imperialismo* antologado por Glissant subraya que una pregunta por el conocimiento o la intención requiere de un cuestionamiento de "les tendences totalitaires du marché mondial", ya que, como recuerda Said, "tout n'est pas à vendre", por ello es que valora las diversas formas de acción de "contre-énergies hybrides" orientadas hacia "une vie sociale qui ne serait pas fondée sur la coercition et la domination" (2010: 147), y que por tanto incorporan las discontinuidades, las llamadas "impurezas", la mezcla de géneros, los diálogos imprevisibles entre la tradición y lo inédito, en un intento por remontar las exclusividades de toda índole:

> En fait, la survie dépend des liaisons entre les choses; on ne peut priver la réalité, dit Eliot, des «autres échos [qui] habitent le jardin». Il es plus enrichissant –et difficile– de penser concrètement, chaleureusement, en contrepoint, aux autres qu'à «nous» seulement. Mais cela implique de ne pas chercher à dominer, étiqueter, hiérachiser ces autres, et surtout

[15] 7.097, según Ethnologue.

> d'arrêter de répéter que «notre» culture, «notre» pays sont (ou ne sont pas) les premiers. L'intellectuel a suffisamment de travail sérieux à faire pour oublier ça. (149)

Y en efecto, la historia literaria, como la económica, es una historia de rivalidades en torno al objeto literario de la que surgen sucesivas y frecuentemente contradictorias ediciones de mapas de la literatura mundial, "a fuerza de negativas", como escribe Casanova, "de manifiestos, de resistencia, de revoluciones específicas, de nuevos caminos, de movimientos literarios" (25). Son "mercados verbales" y "guerras invisibles", para Jlebnikov; un "mercado mundial de los bienes intelectuales", dice Goethe; una "economía espiritual", en palabras de Valéry, para quien ésta, tanto como la material, revelaba ser un conflicto de evaluaciones, una suerte de bolsa de valores literarios (25-32); y Antoine Berman también asegura que "la aparición de una *Weltliteratur* es contemporánea de la de un *Weltmarkt*" (1984: 92-93).

Pascale Casanova piensa que "la creencia en la literatura [o crédito] tiene por efecto propio ocultar el principio mismo de la dominación literaria. Es preciso, pues, apoyarse en los escritores y al mismo tiempo radicalizar y sistematizar también algunas de sus intuiciones y sus ideas más subversivas, para tratar de dar una descripción de la República mundial de las Letras." (22) El mapa literario, sus capitales y fronteras y vías de comunicación, no se superpone de forma coincidente con el mapa político y económico, pero la ficción de una sociedad universal de la creación literaria pura oculta la estructura desigual del espacio literario. La *República mundial de las Letras* se opone entonces a un discurso de globalización como representación pacificada de la totalidad del mundo. Casanova entiende que en el concepto de *Weltliteratur* la literatura se revela como una paradójica unidad supranacional a través de una serie de rivalidades internacionales:

> Todos no hacen lo mismo, pero todos luchan por entrar en la misma carrera (*concursus*) y, con armas desiguales, tratar de alcanzar el mismo objetivo: la legitimidad literaria […]
> El carácter irremediable y la violencia de la escisión entre el mundo literario legítimo y sus arrabales sólo son perceptibles para los escritores de las periferias que […] son más lúcidos sobre la naturaleza y la forma de las relaciones de fuerza literarias. (62-65)

Casanova afirma que desde finales del siglo XVIII, cenit de la hegemonía francesa, han emergido numerosas y poderosas formas de impugnación de ese orden universal que han

transformado, deconstruido y reconstruido, la estructura del espacio literario mundial. Pero a su vez cree que este "partage des eaux" –como lo llama Glissant en referencia a la traducción francesa de *Los pasos perdidos*–: la línea divisoria entre la noche y el día, lo invisible y lo visible, la ignorancia y el conocimiento, se traducen en una alternancia de lucidez y ceguera que no es exclusiva de los espacios de inclusividad literaria centrales sino que también expresa el límite de la perspectiva periférica. "Los dominados literarios –escribe Casanova– siguen siendo a menudo ciegos al principio de su propia lucidez. Incluso si son clarividentes sobre su posición particular y sobre las formas específicas de dependencia en que se encuentran, su lucidez sigue siendo parcial y no pueden ver la estructura global y mundial que los apresa." (66)

Desde un enfoque similar, Bourdieu ya había señalado que la interacción entre ceguera y visión, ya sea en los centros o en las periferias del espacio literario mundial, constituye la expresión de un "inconscient historique inscrit dans l'expérience d'un champ intellectuel singulier" y que para llegar a una verdadera comunicación es preciso objetivar y distinguir los inconcientes históricos que separan: "les histoires spécifiques des univers intellectuels dont nos catégories de perception et de pensée sont le produit." (467)

Si la intención, como dice Said, es el espacio de inclusión que la obra crea, de manera conciente o inconciente, estableciendo así una interacción entre ceguera y visión, entre la perspectiva idiosincrática y el interés general, la elaboración en profundidad de las historias específicas nos revelaría, siguiendo a Perec, lo insólito, lo inesperado, lo inimaginable, pero en el espacio fraternal, en lo familiar recobrado, aquello que en el lenguaje de Glissant constituye el "pleno aquí": "Où que je tombe à vivre, ce n'est plus jamais dans là-bas, écoutez, je débats désormais dans le plein Ici." (577-578)

Pero esa mirada sobre lo próximo y sus historias específicas carecería de los matices y del potencial para revelar un inconciente histórico si no entrañara ella misma una relativa extrañeza, derivada en lo fundamental de su propia independencia crítica. En *El mundo, el texto y el crítico*, Said es explícito:

> Si la crítica no es reductible ni a una doctrina ni a una posición política sobre una determinada cuestión, y si ha de estar en el mundo y al mismo tiempo ser conciente de sí,

> entonces su identidad es su diferencia de otras actividades culturales y de otros sistemas de pensamiento o de método. Con su sospecha hacia los conceptos totalizadores, su descontento ante los objetos reificados, su intolerancia hacia los gremios, los intereses particulares, los feudos imperializados y los hábitos mentales ortodoxos, la crítica es más ella misma y, si se pueden permitir la paradoja, más distinta de sí misma en el momento en que empieza a convertirse en dogma organizado. […] la crítica debe pensar en sí misma como algo que realza la vida y está constitutivamente opuesto a toda forma de tiranía, dominación y abuso; sus objetivos sociales son el conocimiento no coercitivo producido en interés de la libertad humana. (2004 [1983]: 46-47, traducción de Ricardo García)

La crítica y la autocrítica constituyen, siguiendo la metáfora de los puntos ciegos, el relevo cognitivo, la validación cruzada que trabaja para que estos puntos ciegos no se conviertan en la base de un dogma autoritario, y en el caso concreto de la literatura, en la base de un prejuicio que impida la lectura directa de obras descentralizadoras, problematizadoras de los límites. Sabemos, por ejemplo, que diferentes procesos de reaproximación o reajuste entre la lengua literaria y la lengua oral, a lo largo y ancho del desarrollo histórico (de la conciencia) del espacio literario mundial, han significado un diálogo entre la continuidad y el cambio, la emergencia de (inter)subjetividades y lenguajes poéticos sumergidos, la fractura y la reinvención de las tradiciones. Las perspectivas relacionales, en el estudio literario, responden al propósito de establecer un diálogo que no disocie los textos de las historias en que se inscriben ni de las intenciones poéticas que los animan. El estudio del itinerario de los sistemas poéticos, como dice Guillén, contribuye a la descripción y comprensión de "la incansable creación de un «orden » tras otro –social y cultural–, de una pluralidad de mundos, frente al cosmos material cuya integridad las ciencias naturales pretenden dibujar".

Retomando el epígrafe de Glissant: "Por una infinita presencia imperceptible" lo remoto alcanza el lugar de la existencia, y es así que "yo soy un país" y al mismo tiempo otro, no un estado ni una nación unánime: un país de manglares o las riberas de un delta, un lugar, un limo. En Perec, esta conexión inmediata hacia lo múltiple pasa por "el sentimiento de la concreción del mundo: algo claro, más próximo a nosotros", no ya "como ilusión de una conquista, sino como recuperación de un sentido, percepción de una escritura terrrestre, de una geografía de la que habíamos olvidado que somos autores." (120) De forma análoga, "sin conquistar nada en el otro", la poética de la relación lo es en la medida que construye

una conciencia literaria e (inter)histórica a partir de "esa extraña y ardua mezcla de cosas" que dice Darío, o como lo formula Glissant: a través de la conexión del lugar con la "Desmesura del mundo", operación que implica el análisis y la valoración de las metamorfosis de los lenguajes poéticos que es dable encontrar en, y gracias a, la mezcla. La mezcla de lo que unos ven y otros no, el entrelazamiento de una diversidad de puntos de vista y de puntos ciegos, un itinerario crítico, creativo, traslativo, que no conduce a la desaparición del límite, constitutivo como es de la pregunta por el conocimiento del mundo y su intención. Habitar ese límite, habituarse a ese umbral de interacciones entre ceguera y visión, sin perder el rastro de aquello que hace de la literatura, sus huellas y sus símbolos, un fenómeno supranacional, un lenguaje de lenguajes, sin fronteras.

23. Errancia y extraterritorialidad

El diagrama estético con que Glissant presenta su antología de la poesía del Todo-mundo constituye básicamente un diagrama polimétrico. De cara a la necesidad que plantea Glissant, la de "démesurer notre lieu, c'est-à-dire le raccorder à la Démesure du monde", la polimetría sería el acuerdo posible entre medidas que recíprocamente se desmesuran, como consecuencia del descalce entre las distintas comparaciones, varas o referencias, en que se basa la acción de medir.

Las desmesuras por las que el texto revela desmesuras del mundo no corresponden a un estilo expresivo en particular; el acento está puesto en los límites de lo conocible, de lo que se puede abarcar o relatar, y es en ese sentido que se orientan algunos de sus conceptos-perceptos, como los de desmesura y opacidad, y asimismo "la hantise de la mémoire impossible", una obsesión cuyo relevo leemos en los relatos asimismo polimétricos, transgenéricos, de Chamoiseau.

La importancia que Glissant da al reconocimiento de los límites de lo conocible, del carácter relativo, correlativo de toda visión del espacio literario mundial, se aleja de la noción corriente de relativismo como indiferencia y planitud, bien por el contrario, Glissant advierte que "nous ne pourrons alors fréquenter cette totalité ni enfin espérer de nous y accorder vraiment si nous n'accumulons pas des différences et des rapports de différences" (2006: 22). Por su parte, Casanova también hace hincapié en que "su coherencia recobrada [la de la obra] sólo brotaría en relación con todo el universo literario" (2001 [1999]: 14).

Entonces el gesto y el texto de Glissant, puesto que para él "écrire c'est dire", equivalen a cantar y coser fragmentos, como el aedo y el rapsoda, como la digénesis individual-colectiva de las canciones de Violeta Parra, concordando trozos que se vuelven "un poème entier dans le poème total". La intención poética de la antología residiría en generar un equilibrio, "elle [la antología] tâche de balancer, peut-être pour que le lecteur puisse imaginer là d'autres voies qu'il créera lui-même bientôt" (15).

Es preciso mencionar que la edición de Galaade ha destacado este pasaje del prólogo al reproducirlo en la contraportada, en letras negras sobre fondo rojo; allí está la invitación de

Glissant a acometer nuevas antologías, su valoración de la paralaje y las perspectivas en movimiento. A su vez el epílogo, procedente del *Traité du Tout-monde*, subraya que

> Aucune poétique n'est «universelle» pour nous. L'idée du monde n'y suffit pas. Une littérature de l'idée du monde peut être habile, ingénieuse, donner l'impression qu'elle a «vu» la totalité, (c'est par exemple ce qu'on appelle en anglais une World Literature, une Littérature monde en français), si elle n'est que d'idée elle vaticinera dans des non-lieux […] L'idée du monde n'est vivant que de s'autoriser des imaginaires du monde, où s'annonce que mon lieu inlassablement conjoint à d'autres, et en quoi sans bouger il s'aventure, et comment il m'emporte dans ce mouvement immobile. (318)

Son los imaginarios del mundo los que pueden animar una idea del mundo. Siempre desde un aquí, como "escritura situada", en palabras de Enrique Lihn; una escritura que "se permite" imaginarios del mundo sobre la base de la legitimidad de la vivencia. Y es precisamente un plural: imaginarios, el plural que se forma a partir de los recorridos e intercambios, el plural implícito de la errancia. Sin embargo, al acentuar el hecho de que el del imaginario es un "mouvement immobile", "sans bouger", Glissant viene a decir que la ruta *comienza* aquí, siempre en un aquí. 'Comenzar aquí' supondría, visto en la perspectiva de Said, la intención de una "escritura situada". De ahí que ese "permitirse", "s'autoriser", tenga una inmediata significación política, con toda la complejidad de cada situación pero con un elemento en común: "la intención de autonomía" que reconoce Bourdieu, o sea, la independencia creadora y crítica.

Mientras que "les poétiques se donnent au tremblement", una idea (de las literaturas) del mundo no encarna ni tiembla sino hasta que se abren simultánemente el diálogo lierario y la conversación, formas elementales de movimiento inmóvil. La conversación, que en la oralidad se aligera del sufijo prescindible y se vuelve la conversa, es fundamental en el perspectivismo de Cervantes, quien, como apunta Francisco Rico, "narraba la historia de don Quijote con la falta de trabas de una plática entre amigos de buena educación y mejor humor, con los cambios de registro y los zigzagueos que conducen la conversación de un asunto a otro" (2014: 1147).

Errancia entre hogares, en Said; errancia que introduce en la diversidad, en Glissant. Fuente de errores para el pensamiento-raíz o monocéntrico, la errancia abre el camino a la

desmesura, que no es el mero exceso sino lo polimétrico, la comparación de medidas disímiles; la conciencia de ese camino pasa por un multilingüismo transfronterizo y problematizador. La errancia testimonia la transformación del error en diferencia. La "acumulación de diferencias y relaciones de diferencias" configura, mediante la paralaje de obras singulares y campos literarios y orales, el perspectivismo constitutivo de lo que podemos entender por literatura mundial. En virtud de esta extraterritorialidad que caracteriza a algunos de los más audaces escritores contemporáneos, ilustrada, como argumenta Steiner, en el inglés de Nabokov como un conjunto de metatraducciones parciales del ruso, o en el inglés que los versos y cuentos de Borges traslucen, o en la doble fuente, angloirlandesa y francesa, de la 'criptolengua' inventada por Beckett; en virtud de esta extraterritorialidad literaria, Steiner sustenta la tesis de la existencia de corrientes profundas que ponen en comunicación una multitud de lenguas diversas –lenguajes de la relación, en el imaginario de Glissant–, máxime en una época que puede ser descrita como "era del refugiado" por la masiva expulsión, de lengua en lengua, que sufren diferentes comunidades a raíz de las guerras y la violencia política, con sus agentes locales y globales (*cfr.* 2002 [1971]: 17-24).

Otro caso de internacionalismo cultural es Kafka, quien experimenta la influencia de tres lenguas: el checo, el alemán y el yiddish, si bien en sus relatos pueden leerse, como dice Steiner, las "confesiones simbólicas de un hombre sin domicilio en la lengua en la que eligió escribir o en la que se vio forzado a escribir" (29), una situación a cuya luz cabría pensar el bilingüismo mapudungún-castellano de Aillapán, francés-créole de Chamoiseau, pero también la tensión entre el habla chilena o el nation language jamaicano y sus respectivos contextos literarios normativos. Casanova, por su parte, no olvida mencionar que "Joyce reivindica su extraterritorialidad parisina" (132), ciudad imaginaria que la autora califica de meridiano de Greenwich de la modernidad literaria, salvo que, como sugiere Perec, cada quien desliza el meridiano de referencia hacia su propio lugar, y así, *Espèces d'espaces* lo escribe a "solamente unas fracciones de segundo al oeste del meridiano de París" (1999 [1974]: 126).

Lo que la extraterritorialidad revela, en las palabras de Antonio Machado ya citadas (incluidas en la antología glissantiana), es *la esencial heterogeneidad del ser*, formulación que se aproxima a una definición del *siendo* del poeta martiniqueño. La mirada y el oído

polimétricos de ser humano "esencialmente entre hogares" ponen de relieve una heterogeneidad cultural que en cualquier caso es dable rastrear ya en cada tradición literaria, por monolítica que ésta se conciba a sí misma, y aquélla constituye la semilla del diálogo que ésta entabla con las literaturas del mundo. Veamos un ejemplo.

Huidobro escribe un epigrama ilógico y leve, un non sense inocuo: "Los cuatro puntos cardinales/ Son tres/ El sur y el norte". Puede leerse ironía en el absurdo de esta reducción efectiva de los rumbos, que en cierta forma implica una exhortación a dejar de "occidentar", como dice Matta. La frase da a Parra el pie forzado para desplazar el juego desde el terreno del orden político mundial hacia el de la literatura chilena: "Los cuatro grandes poetas de Chile/ son tres:/ Alonso de Ercilla y Rubén Darío".

El comentario de Bolaño resume la "extraña mezcla" en que se cuaja una tradición, donde la parodia entraña negación pero a su vez un modo, si no de ampliación del tema, de hecho se trata de una focalización, sí de su persistencia:

> tenemos a Rubén Darío y tenemos a Alonso de Ercilla, que son los cuatro grandes poetas chilenos, y tenemos lo primero que nos enseña el poema de Parra, es decir, que no *tenemos* ni a Darío ni a Ercilla, que no podemos apropiarnos de ellos, sólo leerlos, que ya es bastante.
>
> La segunda enseñanza del poema de Parra es que el nacionalismo es nefasto y cae por su propio peso […]
>
> Y la tercera enseñanza del poema de Parra es que probablemente nuestros dos mejores poetas, los dos mejores poetas chilenos, fueron un español y un nicaragüense que pasaron por esas tierras australes, uno como soldado y persona de gran curiosidad intelectual, el otro como emigrante, como un joven sin dinero pero dispuesto a labrarse un nombre, ambos sin ninguna intención de quedarse, ambos sin ninguna intención de convertirse en los más grandes poetas chilenos, simplemente dos personas, dos viajeros. Y con esto creo que queda claro lo que pienso sobre literatura y exilio o sobre literatura y destierro. (2004: 46)

En primer lugar, entonces: la estructura que proponen las pinceladas de Huidobro, que podrían corresponder al tema "orden y reducción", o bien, "determinación de los grandes puntos de referencia", en clave de comedia. La estructura consiste en afirmar, en tres líneas,

que cuatro equivale a dos, en este caso: el sur y el norte, inevitablemente asociados a la representación cartográfica tradicional: abajo y arriba. La referencia al orden político, local o mundial, sólo requeriría otro paso en la conjetura, pero lo cierto, textualmente hablando, es que Parra, un matemático de profesión, retoma esta ecuación imposible y duplica su contrasentido porque desterritorializa la tradición nacional. El sentido común se ve así doblemente difractado.

No es difícil leer en estas líneas el rechazo de Bolaño a la figura del poeta oficial de la nación, su crítica al nacionalismo idealista y al autoritarismo literario. La agudeza de Parra y el comentario de Bolaño configuran a su vez un fractal, una estructura hasta cierto punto iterativa de las tradiciones literarias. La enseñanza, como dice el novelista, muestra que la extraterritorialidad establece puentes entre áreas culturales de una misma lengua y entre literaturas de lenguas distintas. Como un rasgo de autosimilaridad del todo literario, y no sólo del moderno, cada componente lo reitera, he allí el invariante, irregular, fracturado, *fractus*.

La fractura de la extraterritorialidad se llama errancia, o exilio, o destierro voluntario, pero también se manifiesta en "les écarts déterminants" y "les emmêlements" de lenguajes dentro de la propia lengua, el multilingüismo en la lengua cotidiana. En términos de Derrida: "le monolinguisme de l'autre". Esta lectura descolonial y deconstruccionista extiende hacia una nueva dimensión, una "nueva región del mundo", el que sin embargo ha sido uno de los vectores de la modernidad literaria, es decir, desde que se introduce en la diversidad de las literaturas el desafío utópico de pensar los lugares de encuentro de las literaturas del mundo –"le changement de littérature dont le dix-neuvième siècle se vante lui est arrivé de l'émigration et de l'exil" escribía Chateaubriand (cit. por Guillén, 1995: 113).

En "Bolaño extraterritorial", Ignacio Echevarría se aproxima a la noción de fractalidad en su vínculo con la extraterritorialidad literaria, entendiéndola como "la propiedad que ciertas figuras espaciales compuestas por una multitud de elementos tienen de preservar el mismo aspecto, cualquiera sea la escala en que se observe", y en consecuencia asegura que "este principio de fractalidad opera en toda la obra de Bolaño de una manera más o menos difusa [así, *Estrella distante* a partir de *La literatura nazi en América*, y *Amuleto*, de *Los detectives*

salvajes]. Como ocurre en tantos autores dueños de un mundo y de un estilo propios […] cualquiera que sea el libro de Bolaño por el que empiece ingresa el lector en un espacio común al que concurren todos los libros restantes." (432-433)

Sobre estos mismos vasos comunicantes se sostendría la idea de lo transgenérico; en Glissant, este sería el caso del *Traité du Tout-monde* que, pasando del registro narrativo al del ensayo, se desarrolla a partir de la novela *Tout-monde*, incluyendo por ejemplo entre sus once secciones una titulada "Le *Traité du Tout-monde* de Mathieu Béluse", así como unas "Objections à ce dit *Traité*, et réponse". A su vez la novela, publicada cuatro años antes que el ensayo, se inicia con un "Rappel de péripéties qui ont précédé" en el que se retratan brevemente los personajes principales de su imaginario poético: Mathieu Béluse –en alguna medida alter ego de Glissant, como de otros modos lo son el Arturo Belano de Bolaño o el Emilio Renzi de Piglia–, Marie Celat o Mycéa, Longoué y Raphaël Targin, y algunos otros y otras. Como también lo hacen Piglia y Bolaño, Glissant entrevera datos históricos tales como la catástrofe aérea ocurrida en Guadalupe en 1962, en la que fallece el poeta Paul Niger junto a un centenar de personas, entre ellas varios partidarios de la independencia de la Guyana y las Antillas francesas. (El itinerario del vuelo era: París, Lisboa, Santa María, Pointe-à-Pitre, Bogotá, Lima, Santiago de Chile.)

Ya sea aplicada a los invariantes culturales de la totalidad-mundo o a las conexiones internas de un mundo literario, la idea del fractal implica en resumidas cuentas la intuición de que en la parte se encuentra la estructura germinal del todo, de un todo. Las partes son las microestructuras que por una concatenación recursiva acaban dando forma a la totalidad; cada una de esas partes puede considerarse a su vez un visión panorámica, lo que Deleuze y Guattari llaman una "parte-todo". No se trata entonces de un modelo que funge de instancia superior y del que se deducirían ciertas obras o procesos, antes bien, como propone Glissant, es la correlación de los imaginarios, islas de un archipiélago, la que da vida a una idea del mundo. Es en ese sentido que la poética de la relación participa de los diálogos entre continuidad y cambio de que están hechos los itinerarios de los lenguajes poéticos estudiados por la literatura comparativa, con el acento puesto en la relación y la pluralidad de orientaciones, como sostienen Antonio Monegal y Enric Bou:

> La Literatura Comparada atiende con preferencia a determinadas vertientes de este diálogo, que pueden incluso variar según la definición que aceptemos de ella, pero sobre todo se interesa por las relaciones, por la literatura en sus relaciones, por la literatura como lugar de relación. Por ello el comparatismo no puede reducirse a la práctica de la comparación, a la manera en que parece entenderse cuando se habla de «literaturas comparadas», sino que es una disciplina que se caracteriza principalmente por la pluralidad de orientaciones, adecuada cada una al objeto de estudio, al tipo de relación o de analogía de la que se trata. (1999: 8)

En referencia a Aimé Césaire, Glissant señala que el poeta se entrega a un trabajo enorme de acogida y recogida de lo diverso, la "carne del mundo" de la que no puede desprenderse, "toutes les saveurs, tous les ressauts, sans en excepter un" (2005: 108). Estas cuentas –escribe Glissant: "comptons alors, comme il le demande", esto es, como la poesía lo pide– no están lejos de la temática de las listas y los catálogos en artes y literatura a la que Umberto Eco dedica una antología comentada, y que más arriba vinculé al ámbito de la poética sincrónica de Haroldo de Campos. "La liste, la bienheureuse liste", escribe Glissant en *La cohée du Lamentin*, "distribuée dans toute la masse de poésie, semble inépuisable. Mais elle n'est pas d'universel. À savoir qu'elle n'affine aucune idée généralisante à partir de chacun de ces lieux (l'universel n'est pas dans le particulier, c'est nous qui l'y mettons ou l'y supposons)" (110). Con esto Glissant está puntualizando que la clave, al menos en el uso metafórico que él hace de la palabra fractal, no reside en el hallazgo de formas, verdades o leyes universales o absolutas, sino en aquello que, signado por la transformación feliz de la violencia y el dolor, levanta intuiciones fragmentarias, en Walcott: fragmentos de una memoria épica, a partir de lo que vuelve, de lo que se repite o correlaciona, de la huella sumergida que comunica más allá de un territorio puntual, de una lengua nativa.

Intuiciones que corresponden a "relativos encarnados" y no a "universales generalizantes", descritas a menudo por su temblor, su brillo, su estallido –el subtítulo de su tesis: *essai d'analyse éclatée d'un discours global*; la invitación a prolongar el imaginario "par un infini éclatement et une répétition à l'infini des thèmes du métissage, du multilinguisme, de la créolisation" (1997: 18); o bien, el epígrafe del libro en que sostiene que lo universal no está en lo particular sino que nosotros lo insertamos allí: *Ce qui par force se répète, et se fond à l'obscur du monde,/ et y lève des intuitions: et tremblantes, et fracturées d'éclats.* Aquí está la alusión al fractal mediante la referencia a dos de sus aspectos distintivos: la repetición y la fractura, que se

traducen a su vez en otro par de palabras recurrentes en su escritura, como son la acumulación (las memorias de las humanidades) y la fragilidad: "ces sortes de listes parachèvent ce qui consacre la parole — l'action — de tout poète, l'accumulation tourmentée de la Totalité du monde, oui, l'écho fragile et ineffaçable du Tout-Monde." (2005: 110)

De la ciencia a la poesía, lo gay saber traslada palabras que pierden su precisión y densidad conceptual pero que a cambio revelan otro tipo de conocimiento, uno que podría considerarse gestáltico por cuanto de la forma extrae el jugo del concepto, y no a la inversa. Y entonces tenemos, resumiendo, que en el pensamiento poético de Édouard Glissant

— el fractal es una metáfora matemática de las estructuras irregulares iterativas en el imaginario de las lenguas;

— el rizoma, una metáfora biológica de lo que "sin moverse se aventura", una metáfora de la unidad multiforme, ni oculta ni trascendente, una metáfora de las multiplicidades interconectadas del ser, el saber, el valer;

— y la criollización (neologismo de su autoría que corresponde a una derivación, según los autores que se estudia en II, del *crioulo* portugués y del *criollo* español) es una metáfora de psicología evolutiva: el latín *creāre* se bifurca en el castellano crear y criar, dos palabras hermanas que hacen de la crianza el crecimiento y la creación de la persona y la cultura, generación tras generación.

Cuando Echevarría afirma que "en Roberto Bolaño, cabría decir, la nueva narrativa latinoamericana reconoce –y consagra– no sólo un nuevo modelo de escritura: también a un nuevo modelo de escritor" (439), se está refiriendo a que el término "cosmopolitismo" ha sido desplazado en el contexto de la globalización por otros enfoques como el de extraterritorialidad (Steiner), poética de la relación (Glissant) e internacionalismo cultural (Casanova), en todos los cuales ocupa un lugar importante, valga la paradoja, el estar "out of place" y el ser "between homes" (Said), que hacen que el exilio, como escribe Guillén, "pas[e] a ser, más que una clase de adversidad, una forma de ver el mundo y su relación con la persona. Lo fundamental no es que nos hallemos ante una ficción o un hecho

histórico, sino el que una suerte de experiencia humana se haya incorporado al devenir de la literatura." (1995: 87)

Por último, en relación a las lecturas adyacentes de Glissant y Bolaño, la clave de esta narrativa post-boom estribaría en su rechazo a asumir el exotismo como condición de su identidad, que es en el fondo un rechazo a ser representantes de un determinado "color local" (2008: 439) o de algún tipo de "americanidad". Escritores lingüísticamente nómades en los que, como escribe Steiner, la tradicional "ecuación entre un eje lingüístico único –un arraigo profundo a la tierra natal– y la autoridad poética es puesta en tela de juicio" (2002: 20). Es esa multilocación de la cultura la que se manifiesta en la palabra "transamericano", en expresiones como "un poema transamericano, dominado por el tema del viaje" –Haroldo de Campos, sobre *O Guesa* [1884] de Joaquim de Sousândrade (*Brasil transamericano*, 2004 [1992]: 136, traducción de Amalia Sato)– o en este pasaje de Echevarría, donde describe lo transamericano en términos afines al pensamiento de la errancia:

> Esas "generaciones sacrificadas bajo la rueda y no historiadas" [*Los pasos de Parra*], esa procesión de "jóvenes latinoamericanos sacrificados" [*Autorretrato a los veinte años*], constituyen la materia de la que está hecha la literatura de Roberto Bolaño, que a su naturaleza transgenérica añade, por virtud de su deliberada extraterritorialidad, su naturaleza transamericana, por así llamar a la nueva cifra en que lo latinoamericano se acuña en sus libros como una figura universal de la derrota y del exilio. (2008: 443)

Y aclara, para terminar: "No fracaso, atención, sino derrota." El fracaso implica capitulación y abatimiento, mientras la derrota es un rumbo que atraviesa ése y otros estadios. Para Echevarría los ingredientes anímicos de la obra de Bolaño son el valor, la tristeza y el humor, sin el cual los dos anteriores pierden su potencia específica, el humor es "la única forma de conjurar y soportar" (444) la derrota. Perfil psicológico que, por otra parte, parece extraído de un prólogo al libro del errante y valeroso caballero de la triste figura.

Steiner llega a la conclusión de que las obras de Borges, Beckett, Pound y Nabokov "sugieren que la literatura contemporánea puede ser considerada una estrategia de exilio permanente", y agrega que "el trabajo de Joyce en las escuelas de Berlitz y la estancia de Nabokov en un hotel suizo pueden convertirse en representativos de nuestra época.

Progresivamente, todo acto de comunicación humana se convierte en una traducción." (2002: 29-30) La intención de autonomía creativa y territorial transforma el exilio, más o menos permanente, en estrategia, tal es el caso del Brodsky de *Less than one*, del Neruda de *Camto general*, del Millán de *La ciudad*, del Arenas de *Antes que anochezca*, y así muchos otros. La posibilidad de esa transformación está vinculada a la pregunta que articula *El sol de los desterrados: literatura y exilio* de Claudio Guillén: "¿Es ésta acaso la cuestión que subsume a las otras y las cubre, como una cúpula: el modo y el grado en que el exilio pueda provocar lo mismo un proceso de universalización que una crisis en el eje social de la persona?" (1995: 14)

Más allá de la reaparición del romanticismo en ideas como la "antillanité" y la "créolité", más tarde revisadas y matizadas autocríticamente, o de un poemario de madurez como *Los perros románticos* (Bolaño), lo que atraviesa el corpus literario y crítico de la presente investigación es una puesta en relieve del exilio, del transtierro, de la errancia voluntaria, inextricablemente vinculados a la posibilidad misma de acercarse a ciertos conceptos éticos y filosóficos.

El tema es fundamental en la antiquísima tradición de las letras chinas, especialmente a partir de la dinastía Han (II a.e.c – II e.c.) en adelante, con la imposición del proyecto político y cultural de un imperio mundial que en líneas generales coincide en el tiempo y en sus dimensiones con el *imperium mundi* romano, cuyos rigores conocieron Ovidio y Séneca. En ambas civilizaciones, resume Guillén, el exilio (o el transtierro o la errancia voluntaria) aparece. El totalitarismo engendra las condiciones para que emerjan –*poétique contrainte*– las visiones de totalidad en movimiento de los desterrados. Se puede asociar aquí la interpretación que hace Said de la construcción de la literatura inglesa sobre la base de los contrastes entre un "home" y un "abroad", en los que se refleja una legitimación implícita del imperialismo. En *Culture and imperialism* escribe:

> Without the empire, I would go so far as saying there is no European novel as we know it, and indeed if we study the impulses giving rise to it, we shall see the far from accidental convergence between the patterns of narrative authority constitutive of the novel on the one hand, and, on the other, a complex ideological configuration underlying the tendency to imperialism. (1993: 82)

Hacia mediados del diecinueve la novela ya ha alcanzado una posición eminente como forma estética y voz intelectual en la sociedad inglesa. En referencia a lo que Raymond Williams llama *knowable community*, Said considera que la novela configuró una identidad, una presencia, unos modos de rearticulación innovadora, una idea de lo inglés en buena parte promovida por la relación entre el país natal y el extranjero, entre el aquí y el allá. El imperialismo configura así los patrones de autoridad narrativa: desde qué centro se proyecta el panorama, con qué jeraquías implícitas, sobre qué atlas lingüístico se superpone, qué rutas lo permiten y qué exilios desencadena, etc.

Michelle Loi escribe que "Le thème de l'errance en prend une résonance qui est bien propre à la poésie chinoise, elle est esentiellement la recherche du chemin qui permet le retour" (1995: cit. en 46). Guillén describe algunos de estos personajes: filósofos desempleados, sabios ignorados o calumniados, perseguidos y expulsados; pero también está la vía del retiro o el destierro voluntario: "Confucio había elogiado el retiro de ermitaños como Po Yi y Shu Ch'i, alejados de un líder que había usurpado el poder, pero sólo porque miraba esa vida como una forma de protesta social." (53) Para Chuang Tzu, en cambio, lo que hay que trabajar es el potencial de concentración interna "en medio de la gente"; pero en cualquier caso es patente la relación entre las circunstancias históricas del destierro y un arduo itinerario sin el cual no se producirían ciertas desataduras del espíritu. Destierro o transtierro, según prime la experiencia de pérdida y retorno o la de un nuevo arraigo. Sobre esta última perspectiva Guillén escribe:

> Conforme unos hombres y mujeres desterrados y desarraigados contemplan el sol y las estrellas, aprenden a compartir con otros, o a empezar a compartir, un proceso común y un impulso solidario de alcance siempre más amplio—filosófico, o religioso, o político, o poético. (14)

Es un nuevo arraigo en lo múltiple. "L'intuition de la multiplicité *passe* par des individus et des spécificités", precisa Glissant, de modo que "il n'y a pas contradiction, de la multiplicité à la singularité. Celle-ci couvre (résume, révèle) des parcours, en faisceaux ou en spirale, elle n'est pas une réalité agrégée une fois pour toutes." (2005: 140) Leer es así un recorrido en que se aprende a compartir con otros. Si la multiplicidad pasa por una singularidad que la

resume y la revela, también es cierto que la especificidad de ésta sólo es perceptible en el conjunto de sus interrelaciones, donde se convierte en resonancia y eco-mundo: "El prejuicio de la insularidad constitutiva del texto impide considerar el conjunto de la configuración […] a la que pertenece, es decir, la totalidad de los textos, las obras, los debates literarios y estéticos que le dan resonancia y que representan su verdadera singularidad, su originalidad real." (Casanova 2001 [1999]: 13)

La literatura, en Gilles Deleuze, también aparece tensando sus cuerdas en un exilio tácito, lo cité antes, en V: que "la santé comme littérature, comme écriture, consiste à inventer un peuple qui manque, il appartient à la fonction fabulatrice d'inventer un peuple", una comunidad no limitada a la nación y que constituye, responde en otro punto Glissant, "l'Imaginaire de tant de peuples oubliés", la real totalidad del mundo, "n'est-ce pas ce qui nous manque?" (2005: 124).

Ahora, entre invención y creación la diferencia radicaría en la intención manifiesta de la primera, que Glissant considera "en quelque sorte un futur inclus dans le présent" (135) – tal como vimos que la diferencia del Todo-mundo respecto a sí mismo procede del hecho de que "il est totalité non réalisée *mais visible pourtant dans l'avenir*". La invención de un pueblo, que para la literatura sería en definitiva la totalidad del mundo, es entonces la que lo hace visible en el porvenir. A la necesidad de esa invención, coral, responde la antología. El imaginario de la totalidad de las lenguas nos concierne y lo necesitamos todos, recalca Glissant: "il ne s'agissait pas non plus d'entrer dans les caches et les limites d'un nationalisme ou d'un populisme confortables, ce peuple inventé est toujours un devenir-peuple, comme le proposerait le philosophe, et qui ne manque pas à vous, à vous, ou à moi seulement, mais à la totalité-monde." (2005: 135)

Se trata de desenredar un sentido doloroso del tiempo, dice en el *Discours*, "et à le projeter à tout coup dans notre futur […], sans le secours de cette densité collective que donne d'abord un arrière-pays culturel ancestral. C'est ce que j'appelle *une vision prophétique du passé*." (1997: 227) Esos son los dos principales ámbitos de significación antropológica que trabaja esta obra: la obsesión por un pasado abismal, el "trauma histórico"; y la intuición del Todo-mundo como posibilidad utópica del pensamiento de la errancia –cimarronaje intelectual– y de las huellas orales –oralización de la lengua escrita sostenida por una

investigación etnográfica (sui generis) y por la recreación poética o la reflexión a partir de esos materiales: Violeta Parra, *Cantos folklóricos chilenos* (1959); José María Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana* (1975); Patrick Chamoiseau, *Texaco* (1992).

El poeta-filósofo, uno de los inventores del país Martinica, es también uno de los inventores de nuestra visión actual de la literatura mundial, pese a que desconfiara del carácter puramente ideal del término y en su lugar decidiera elaborar conceptualmente el giro oral "tout le monde", abreviado "tout-monde", cuya sola procedencia: el ámbito de la conversa, dice bastante sobre la singularidad por la que pasa su intuición de la multiplicidad. Es decir, implica ya la inclusión de la oralidad en lo que él entiende por poesía, que va más allá de lo literario.

Cabe recordar que Joan Corominas desmiente la supuesta procedencia francesa de la expresiones españolas "todo el mundo" o "el mundo todo", pues se trata de frases metafóricas ya gramaticalizadas en la Edad Media. Cita a Berceo, Ruiz, *Lazarillo*, Rueda, y Cervantes. "Se ha afirmado repetidamente que la locución pronominal *todo el mundo*, port. *todo o mundo*, es un galicismo arraigado (fr. *monde* 'gente'), quizá teniendo en cuenta que no la registra Aut., pero es idea errónea, pues no sólo es ya clásica […] sino también medieval" (*Diccionario crítico y etimológico castellano e hispánico*, 1993 [1981]).

La adyacencia y la problemática de la afiliación, en Said –"modernism of affiliation, that is, those creeds, philosophies, and visions re-assembling the world in new non-familial ways" (1985 [1975]: XIII-XIV]–, así como la heteronimia de las áreas culturales en las Américas, en Pizarro, abordan la historia literaria y cultural desde perspectivas transnacionales y descentralizadoras, especialmente focalizadas en la relación entre invención y pueblo, literatura y sociedad, imaginario e historia, por lo que ambos enfoques resultan afines, en una crítica sincrónica de la mundialidad, con la idea de Deleuze de un mundo en el que "on entre dans des zones de voisinage, plutôt qu'on acquiert des caractères formels" (cit. por Glissant 2005: 136), idea cuya relevancia proviene de la legitimidad con que propone interconectar distintas zonas o mesetas: una idea de lugar, aplicable al espacio literario, como lugar colindante, vecindad. Coviene leer en extenso el comentario de Glissant:

> la «santé» n'est pas un seul état permanent et indifférencié de «caractères formels» [vale decir, de cánones o moldes psicorígidos], mais plutôt la capacité mouvementée d'entrer dans ces «zones de voisinage». [la salud, en literatura, estaría definida por el movimiento, sin movimiento no sería posible 'la invención de un pueblo'] […] Une «zone» n'est pas une banlieue qu'on a éteinte: fermée sur elle-même, réduite à l'indistinct et au stagnant, c'est au contraire un champ vibrant d'aimantation [la perspectiva descentralizadora de la literatura devuelve –*relatio*– a cada provincia o periferia su poder de atracción, su campo magnético, su autonomía relativa].
>
> Cette ouverture, de lieu en lieu, tous également légitimes, et chacun d'eux en vie et connexion avec tous les autres, et aucun d'eux réductible à quoi que ce soit, est ce qui informe le Tout-Monde. Nous questionnons cette notion de lieu (les *Mille Plateaux*), ses bordures et ses béances, comme le plus sûr des moyens, précisément ou très obscurément, de nommer chacun de nos lieux et de relier tous les lieux entre eux. (136-137)

En el libro citado los autores establecen que "un rhizome est fait de plateaux" (1980: 32), donde rizoma es a la poética de la relación lo que meseta, o zona, es a la idea de lugar, o limo. La palabra está tomada a su vez en el sentido que le otorgaba Gregory Bateson, donde ya está explicitado el carácter vibratorio del lugar, a que alude Glissant. Esto se asocia también a la valoración del temblor en tanto rasgo de lo relativo encarnado, del *entre*. Una meseta sería para Bateson "une région continue d'intensités, vibrant sur elle-même, et qui se développe en évitant toute orientation sur un point culminant ou vers une fin éxterieure" (ibid.), o en otras palabras, que se despliega en un plano de inmanencia donde es apreciada según su valor en sí. En la medida en que "la meseta está siempre al medio", y al carecer de clímax o fin trascendente, se entiende que sea una noción de lugar como ésa la que Glissant tiene en mente cuando escribe que "l'étant ni l'errance *n'ont de terme*, le changement est leur permanence, ho! – Ils continuent" (1997: 64, el subrayado es mío), donde, en esa onomatopeya enérgica incorporada a la frase, vibra el asombro, y también un llamado. Es homónima de la palabra *haut* –"Le monde, l'objet le plus haut du poème" (2010: 19)– pero también expresa 'un alto', atención y detención: la permanencia del cambio. El siendo, la errancia, están simbolizados gráficamente por el breve alto de ese guión, un trazo que relaciona, o sea, que vincula y relata.

A través de las imágenes que Deleuze y Guattari van eligiendo para desarrollar sus conceptos, puede inferirse que la relación entre las multiplicidades que son las mesetas no

es expresión alegórica de una unidad oculta sino que consiste en formaciones de lo viviente: 'la salud' en literatura, o, las mesetas que comunican entre sí como hendiduras cerebrales o tallos subterráneos:

> en tant qu'un livre est fait de chapitres, il a ses points culminants, ses points de terminaison. Que se passe-t-il au contraire pour un livre fait de plateaux, communiquant les uns avec les autres à travers des micro-fentes, comme pour un cerveau? Nous appelons «plateau» toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome. Nous écrivons ce livre comme un rhizome." (32-33)

No puede obviarse el vínculo entre esos dos libros nómadas: *Mille plateaux* y *Las mil y una noches*, con sus múltiples historias que van naciendo digresivamente una de la otra en una mudanza que diluye la teoría narrativa del conflicto central, como promueve Raúl Ruiz en su *Poétique du cinéma* (1995) y como lo muestra la traducción cinematográfica de Pasolini, *Il fiore delle mille e una notte* (1974). El nuevo arraigo en lo diverso como consecuencia virtual de la errancia –la tesis de Guillén– traduce la utopía de una comunidad poética descompartimentalizada, supranacional: la comunidad que la literatura inventa, ella misma una multiplicidad conectable. Las mil y una mesetas.

Sin embargo, el ensayista español reconocía que dicho "proceso de universalización" corría el riesgo de convertirse en una "tarea heterodoxa, difícil, y hasta imposible", a raíz de la persistencia de una idea de cultura como originalidad local, como carácter nacional conforme al que debe moldearse la identidad psíquica y colectiva. "Podría pensarse que asistimos entonces al triunfo del talante centrípeto, nostálgico, localista", escribe Guillén, dando a entender que existe una primacía objetiva del enfoque literario nacional sobre el relacional, pese a las extensas e intensas marcas del exilio en las sociedades contemporáneas:

> ¿O no será que el desterrado desvalido de Shakespeare [referencia al personaje de Mowbray, desterrado a perpetuidad en, y por, *Richard the second*] cede el paso, como emblema de los infortunios del exilio, a la sociedad misma como conjunto descoyuntado y roto? ¿Y que el exilio, para muchos, se vuelve metáfora de la soledad del hombre, y no sólo del artista, en esa sociedad? (1995: 98)

Esa es una cara, la de la separación, pero como el mismo autor dice, la tarea en cuestión es un proceso, de manera que la separación pasa a ser un nuevo comienzo, una nueva intención, la "de descubrir o de comprender más profundamente todo cuanto [el ser humano] tiene en común con los demas hombres, uniéndose a ellos más allá de las fronteras de lo local y de lo particular: las dimensiones cósmicas de la naturaleza, es decir, de una naturaleza regida por el orden de los astros" (22). Así resume Guillén la lección de Plutarco en *De exilio*, y cabe pensar que por razones similares tanto en la novela *Tout-monde* como en la antología de la poesía del Todo-mundo Glissant se decide por una estructura basada en los elementos. La epístola de Plutarco refuta los males del exilio al desentrañar esas realidades transversales de la experiencia humana que constituyen una permanencia y un lugar común:

> Es éste el límite de nuestra tierra natal, y aquí ninguno es exiliado, ni forastero, ni extranjero; aquí están el mismo fuego, el agua, y el aire; los mismos magistrados y procuradores y concejales—el Sol, la Luna, la Estrella Matutina; las mismas leyes para todos, promulgadas por idéntico mando y soberanía—el solsticio de verano, el solsticio de invierno, el equinoccio, las Pléyades, Arcturo, el tiempo de sembrar, el tiempo de plantar (cit. en 21).

Una antología elemental de la poesía del *mundo todo* ha de ser entonces, y esto no prejuzga sobre la libertad de su criterio de selección y montaje, un libro nómada, como querían Deleuze y Guattari –"le rhizome se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite" (1980: 32). Un libro nómada no es, naturalmente, lo mismo que un libro de viajes, sino uno en el que la inconclusión del mapa de las relaciones extraterritoriales, translingüísticas, invita al lector a continuar o crear sus propias vías. Esa sería la perspectiva errante: la paralaje poética.

La errancia entre hogares (Said), el pensamiento que religa las huellas de esa errancia (Glissant), el proceso de universalización como resultante virtual del transtierro (Guillén) y la decisiva heterogeneidad de cada tradición literaria que pone en cuestión sus propias fronteras (Bolaño), explican en parte la renuencia del escritor contemporáneo a implantarse en una visión esencialista de lugar cultural y literario, y su disposición en cambio al sincretismo, vale decir, a reconocerse en la diversidad de sí mismo, de su país, de su región,

del ámbito de su lengua, del mundo. Este reconocerse concernido por lo diverso aunque desde luego no forzosamente reflejado por cada uno de sus aspectos, incentiva los vínculos y transformaciones recíprocas a la par que expresa las "separaciones determinantes". En otras palabras, más allá de una literatura nacional, el enfoque de la literatura mundial exige del lector un rol muy activo, que no olvide, como escribe Said, que "ningún texto está acabado, puesto que su rango potencial está siempre ampliándose con cada lector adicional" (2004 [1983]: 215), y que sea capaz de recorrer e imaginar, de equilibrar y crear su propio mapa, siempre en obras: "cheminaisons de la pensée, qu'elle [la cartografía poética] tâche de balancer, peut-être pour que le lecteur puisse imaginer là d'autres voies qu'il créera lui-même bientôt".

24. Elementos del *Todo-mundo*

Vivan de sus intenciones
Fuego, tierra, mar y viento
Los sonoros instrumentos
Que el desposorio celebra
Ellos serán los que alegran
Astros, cielos y elementos
Violeta Parra

"Es éste el límite de nuestra tierra natal, y aquí ninguno es exiliado, ni forastero, ni extranjero; aquí están el mismo fuego, el agua, y el aire". Luego Plutarco continúa con los astros, pero primero menciona los elementos, o más bien, los estados de la materia, e implícitamente, sus respectivas propiedades dinámicas, entrelazadas (tierra seca y fría, agua fría y húmeda, aire húmedo y caliente, fuego caliente y seco). Siglos antes, los contemporáneos chinos de los filósofos presocráticos habían dado forma a la teoría de las cinco fases, las *wuxing* (agua, fuego, madera, metal, tierra; no se incluye el aire), que coincide con la tradición occidental en derivar unas categorías simbólicas que permiten ordenar y correlacionar los diferentes procesos del mundo natural. Esta es en definitiva la potencia de los elementos en la poética de Glissant, la de constituir el entre que comunica lo uno y lo diverso, el entre como noción dinámica, en forma análoga al *xing*, término que se traduce como "andar", "marcha". La errancia abre una gama de diferencias extraterritoriales, al mismo tiempo que reúne sus semejanzas elementales.

Los elementos cifran entonces, no tanto un sistema de clasificación como la permanencia del movimiento; su antología poética termina diciendo: "comment il [mon lieu] m'emporte dans ce mouvement immobile", frase que a su vez se hace eco de uno de los fragmentos de Heráclito incluidos en la selección: "En se transformant il demeure." (68)

(Cabe mencionar que desde la perspectiva de la ciencia actual una metáfora cosmológica cuaternaria, basada en elementos químicos y no en fases, incluiría más bien el oxígeno, el carbono, el hidrógeno y el nitrógeno, que son, entre los elementos considerados esenciales para la vida, los cuatro más abundantes.)

Ya he señalado que la obra de Édouard Glissant comienza en los elementos y desemboca finalmente en los elementos. Sus últimas publicaciones en vida fueron un libro de entrevistas, *L'imaginaire des langues*, y dos antologías, *10 mai: Mémoires de la traite négrière, de l'esclavage et de leurs abolitions*, y la que he venido comentando, *La terre le feu l'eau et les vents. Une anthologie de la poésie du Tout-monde*. Al otro extremo del arco, en su ópera prima, *Le sang rivé* (1947-1954)[16]*,* encontramos un extenso poema en prosa titulado "Éléments", del que tomo cuatro fragmentos:

> Je dis que la poésie est chair.
> …
> L'errance prise au piège, désuète/ quand quand et quand les cloches/ décharnées de l'inaudible// Or je suis dans l'histoire jusqu'à la moindre moelle.
> …
> La pauvreté est ignorance de la terre, l'imaginé est passion.
> …
> Le feu choisit cette vague que je croyais la dernière pour me cerner à son tour. (1983: 37-41)

"La poesía es carne" constituye el anuncio poético de lo que después llegaría a explicar en prosa: que una idea del mundo está viva por cuanto encarna imaginarios del mundo –la escritura situada. Asechada por el silenciamiento, la errancia toma el camino improbable, desusado, de dar carne a lo inaudible. El lenguaje es visto, antes que como un sistema de signos inertes, como una materia viviente de la que están hechas la historia y la existencia individual. La ignorancia de la tierra es la que nos empobrece, esa "geografía de la que habíamos olvidado que somos autores". El fuego, seco y caliente, limita con el agua que lo rodea; "L'eau du volcan" se titula uno de los capítulos de la novela *Tout-monde*: el volcán, el corazón de la isla, *elige* emerger allí, de modo que las Antillas aparecen en el mapa narrativo como vértebras que continúan la cordillera de los Andes –"…des énergies de la Soufrière en Guadeloupe et de celles (au sud) de Castries et des autres mornes et montagnes qui éparpillent jusqu'aux Andes du Venezuela" (263). En *Tout-monde*, las pequeñas Antillas se

[16] Una selección de poemas de este libro fue traducida al castellano por Beatriz Gómez Gutiérrez y Olivier Liron bajo el título de *La sangre atada*. Incluye dibujos de Victor Anicet. "Esta edición se realizó con ocasión del Seminario Édouard Glissant: *La Caraïbe toute entière* que tuvo lugar durante el Coloquio Internacional «La diversidad cultural en el Caribe» organizado por Casa de las Américas. (Cuba, mayo 2013)" (36).

presentan formando una espina dorsal volcánica. "L'eau du volcan" es también el título de la última de las cinco partes que componen el poemario *Les grands chaos* (1993), que comienza así: "*Le fleuve et la rivière que voici sont en profonds. Ils roulent et fouillent, de laves enfouies en salines à vif. Depuis l'entraille du volcan, au nord du pays de Martinique, jusqu'au sables du sud, par les chemins enterrés des mangles et des cohées.* Descente aux connaissances. *Géographie souterraine, qui donne force à l'étendue du monde.*" (2000: 175, destaco el "descenso a los conocimientos"). El agua del volcán reaparece en los *points chauds* del manglar, brotes de agua termal sobre los que proliferan creencias mágicas. No se puede pasar por alto que el mangle, como el baniano, da vástagos capaces de enraizar en el suelo, vale decir, también es un árbol de raíces múltiples. Esa dorsal volcánica es expresión de la lectura viva que Glissant hace del paisaje, pues su pensamiento antropológico –por ej. la criollización en la cuenca caribeña– se abre siempre sobre una pregunta, una intuición geológica: el archipiélago como figura cultural –multiplicidad dispersante, diáspora rizomática.

Es un saber fragmentario, antológico, de elementos comunes; y es antológico por la apertura que propone, no porque busque delimitar un canon. "Démesure de la démesure: cette démesure-là c'est l'ouverture totale et cette démesure-ci c'est le Tout-Monde. La littérature a suivi ce chemin." (1996: 93) Cuando Glissant habla de una *desmesura de la desmesura* lo que está planteando es una *obra abierta al mundo*, donde la obra tiene una dimensión individual, social e histórica en las que se dibuja o cobra sentido la intención poética, que por ende rebasa la obra, sin dejar de ser insoslayable para su entendimiento; y donde la apertura es un proceso, el de una *obra abriéndose*, con el acento puesto en el relevo: "que el lector pueda imaginar allí otras vías que él mismo no tardará en crear". Ése es el camino de la literatura, piensa Glissant, especialmente la de nuestros días. Diversidad de vías, no soluciones.

Su ópera prima poética no sólo incluye un poema llamado "Éléments" sino que estos, "la tierra el fuego el agua y los vientos", se desglosan en los demás títulos: el libro comienza con "*à toute géographie torturée*" (al que me referí en I), la segunda sección es *Laves*, la quinta y última: *Givres*, y el poema que sigue a *Éléments* se titula "L'air nourricier", donde escribe "Vers l'espace j'irrue mondes mondes" (1983: 43). Esos mundos mondos de la literatura, mundos elementales diríamos, son arrojados al espacio con fuerza de irrupción: "j'irrue" marca, ya en su primera poesía, esa desmesura de la obra que intenta responder a la

desmesura histórica, a fin de restablecer un balance, un nuevo equilibrio. "L'anthologie du Tout-monde … est une anthropologie changeante et permanente … elle tache de balancer" (16-18).

En la novela también encontramos esa estructura elemental asociada al libro nómada; los elementos del exilio plutárqueo. Esta doble vertiente, de diversidad extraterritorial y unidad terrenal por así decirlo, es algo que está inscrito ya en los nombres de cada parte de la novela, así como en los epígrafes de las tres secciones en que estas partes se agrupan. Veamos:

> I/ "Y a-t-il une Italie aussi au monde de la lune?", Cyrano de Bergerac, *Histoire comique des États et Empires de la Lune.*
> *Les cartes postales…*
> LA LUNE EN MONTANT: Banians – L'eau du volcan – Un pied de térébinthe – Colombie – Bezaudin – Mycéa, c'est moi.
>
> II/ "Je n'ai pas repoussé l'eau en sa saison./ Je n'ai pas établi de digue sur une eau courante./ Je n'ai pas éteint un feu qui brûlait./ ……/ Lorsqu'il entend ma voix, Rê, entre dans chaque jour.", *Le livre des Morts.*
> *De ce trou-bouillon…*
> SOLEIL COUCHÉ: Atala – Les tiques du Senegal – 28 septembre – Stepan Stepanovitch – Nous ne mourions pas tous.
>
> III/ "Toda historia es redonda, como la Tierra", Matta, *La Araucana.*
> *Il faut y revenir…*
> TERRE! TERRE!: La Tragédie d'Askia – Air-plane – Taxi-pays.

Incluye dos anexos: *Sur les noms* y *Sur les sentences*, en éste hace una breve reflexión metaliteraria sobre los glosarios y la relatividad del carácter oscuro u opaco de un lenguaje según su posición respecto a la línea divisoria de lo conocido y lo ignorado por un determinado "lectorio" –"On décide d'ordinaire de porter en bas de page ou en fin de volume les mots obscurs à la majorité des lecteurs, (c'est un des effets de la Relation: les langues s'opacifient ou se révèlent mutuellement,) et de les éclairer là. Qu'est-ce qu'un molocoye? Un lolo? On établit donc glossaire et vous avez aussitôt l'impression (le

soulagement?) que vous avez compris."–, y a continuación, en lugar de confeccionar un glosario, llama la atención del lector sobre una lista de frases y citas extraídas de la novela y cuyo significado no es tan obvio como en algunos casos pareciera. "Je vous interpelle", le dice al lector, "Qu'est-ce que cela dit, cette kyrielle de désordre?", y luego vienen extractos moleculares sin explicación ni comentario, tales como "Assuré pas peut-être…", "On fait ce qu'on peut, on n'est pas des cheval", "Ah! Délicatesse! Ah! Sauvagerie!", "Nouss touss douche, touss nouss couche" (1993: 609-610). Es en parte la parodia de un glosario, pero sobre todo constituye una incitación a la lectura activa, creativa –"Un commentateur a droit de création" escribe allí–, una incitación a repensar lo 'oscuro' y lo 'opaco' en el contexto de una relación diversificada, con claroscuros, entendida desde el movimiento que la hace posible y múltiple, y no como el cliché de una bipolaridad de lo común versus lo extraño.

En la novela, el imaginario cultural del *Tout-monde* glissantiano se ve atravesado por referencias a una cadena de guerras: segunda guerra mundial (1939-1945), guerra de independencia de Indochina (1945-1954), guerra de independencia de Argelia (1954-1962), y prosigue. Sería posible establecer un lazo entre el desarrollo de la poética de la Relación, en tal contexto internacional, y la siguiente observación de Guillén: "La idea de *Weltliteratur*, como más tarde el comparatismo, fue un proyecto de posguerra [de las guerras napoleónicas]". Uno de los personajes, Raphael Targin llamado Thaël, lo presiente al cruzar el océano rumbo a Francia, en la cala del *Colombie*, primer navío en zarpar de Fort-de-France tras el fin de la guerra:

> Il y avait cette légèreté du corps et cette indécision de toutes choses sur la houle noire que striait l'écume du sillage et qu'on pouvait prolonger en esprit loin derrière l'horizon. La convocation de tous ces pays qui avaient attendu dans la nuit, de l'autre côté de la face visible de la terre, qui avaient mené jusque-là leur charge de souffrances ignorées, de misères non déclarées, mais qui allaient entrer bientôt dans la télévision du monde et franchir cette ligne de partage entre la nuit et le jour, l'invisible et le visible, l'ignorance et la connaissance. (161)

En varios pasajes de la novela Glissant recrea esta simultaneidad de vidas divididas, de espacios y de tiempos que el relato atraviesa y comunica. Es lo que ocurre con las cuatro muertes que experimenta Longoué en una sola noche de 1945: "Il [Longoué] était couché sur le grabat au fond de la case et toutes ces voisines, qui l'avaient connu depuis toujours,

emplissait l'espace devant lui. Mais en vérité c'était l'espace du bateau négrier, c'est-à-dire la cale, et les femmes c'était la cargaison c'est-à-dire ceux-là qui n'avaient d'abord pas su qu'ils étaient la viande qu'on allait vendre au loin" (104-105). Y es lo que también sucede a Thaël cuando recién embarcado recibe la visita, en la cala del barco, de una veintena de presencias o personajes articuladores del mundo narrativo de Glissant:

> Ils défilaient, raides comme des bois-casse ou plus débandés que des touloulous, mais ils s'entassent dans la cale autour de Thaël, répondant à son commandement, s'accrochant aux barreaux, aux lampes balançant, aux écrous et à la peinture ocre des coins de tôle. Et ils tissaient la suite des temps, si difficile à recomposer. Les temps s'organisaient dans cet entassement et on pouvait, Thaël et sa fièvre, les suivre à la file enfin et comprendre. Tout ce désordre de gens! Toutes ces histoires à quoi vous dites ne rien comprendre, ô gens! (153).

Simultaneidad de espacios y de tiempos, listas caóticas de una diversidad que aparece y se amontona en la escritura hasta llegar a lo confuso: la maraña, el caos de los tejidos. Simultaneidad que se constituye en una de las claves de su poética, precisamente a la luz del llamado "sol de la conciencia", vale decir, por expresar esta simultaneidad el vínculo entre comparatismo y posguerra: la búsqueda de una cierta unidad en la diversidad, y asimismo, el vínculo entre relación y descolonización: la desintegración de la unidad en su sentido reduccionista, y la reconstitución de un tejido más amplio, un tejido de tiempos.

Marie Celat *Mycéa*, un personaje que en esta novela interviene al final de la *La lune en montant*, es una voz decisiva en lo que concierne a la intuición de la simultaneidad de las humanidades. Marie Celat es una martiniqueña que en 1983 viaja a París para hablar con el autor del libro, "Parce que votre livre –le dice en su despacho– est à mois plus qu'à aucune personne vivante ou morte au monde" (229). Su apellido es homófono de *cela*, "eso", y *celât*, "callase, guardara" (un secreto). "Marie Celat ne parcourt pas dans les espaces –dice el *Rappel des péripéties qui ont précédé* con que comienza la obra–, mais elle endure autant." Y agrega: "(On l'appelle aussi Mycéa. Elle a vécu avec Mathieu Béluse. Elle est comme pour dire le secret et la clé des mystères du pays. Elle a connu tous les malheurs et approché toutes les vérités, comme une Inspirée.)" (13) Entre los 14 y 16 años de edad es abusada sexualmente por un hombre de la burguesía, casado, en cuyo hogar trabajaba de sirvienta. El agresor es un mulato, nos informa la narración, implicando en el crimen una referencia a

la racialización del sistema de clases martiniqueño, tal como es descrito en *Le Discours antillais* (ver II).

El lector entiende que este hecho narrativo tiene lugar antes de la segunda guerra mundial, antes de la descolonización, antes de la departamentalización, pero ella, Mycéa, sólo se refiere a "aquel tiempo". Aquí se origina su preferencia por la luna que sube, por la melancolía, la insistencia de un duelo sin reparación, el enlace entre su duelo personal y el duelo social: "Quand ce monsieur-là est tombé sur moi, je n'ai rien senti, je pensais à tous ces pays où la même chose arrivait, j'avais quatorze ans un peu plus, au même moment oui en même temps. Il m'a dit : 'Chabine, aimez-moi d'amour,' mais je pensais à tous ces pays, et quand il a fini il a dit : 'Ah voilà, c'est fait, bien fait' " (232-233). Y también: "Nous rassemblons nos idées nos mots dans un seul atelier, nous refusons de les ramener en dépôt, au soleil couché. Nous les gardons pour la nuit et pour le matin, comme coutelas bien effilés. Ah! Pour aussi la journée qui vient, qui pousse déjà son deuil dans la nuit." (429-430)

En esta melancolía lunar postraumática pareciera cifrarse el desastre mismo de la racialización de la realidad, por eso cuando ella piensa en "todo esos países" despojados se pregunta si acaso allí "le soleil blanc est le même et la lune noire n'appelle jamais?" (232).

En cuanto al autor, convertido en un personaje que acaba de escuchar la efervescencia apelativa de la voz de Mycéa durante unas veinte páginas, el narrador nos dice que aquello que en el fondo le resulta insoportable no es otra cosa que el golpe seco del silencio producido por la simultaneidad de historias negadas: "Il ne pourrait pas écouter davantage, non pas l'histoire non pas cette histoire de misère, il y en avait des millions comme ça, partout dans le monde à la même heure au même moment, *mais le silence et le tapage qui montaient de l'histoire*" (249).

Si Homero es un receptor colectivo, que *recoge* (*L'intention poétique*)*,* en este papel a la vez receptivo e indiciario del poeta frente a la memoria oral se sintetiza en cierta forma lo que Glissant entiende por lo épico. El carácter de irrupción eruptiva del poema de *Le sang rivé* ha dado lugar a una noción de perspectiva: "L'épique est en chacun de nous […] C'est la mêlée des peuples, portant déjà sur toutes têtes l'étoile nouvelle qu'il faut découvrir […]

L'épique n'est aujourd'hui ruée ni nuée de conscience en un peuple, mais perspective offerte aux communes et tragiques divinations" (1997 [1969]: 201).

La receptividad que permite la formación del *épos*, relato y poema, se observa bien en el dúo Marie Celat Mathieu Béluse, personajes que alientan de forma decisiva la estructura de *Tout-monde*, quiero decir, son como la inspiración y la expiración del ritmo narrativo. Mathieu, por ejemplo, queda retratado en su incapacidad de casarse con las alegrías, a excepción de las delicias de la cocina –"Ces bonheurs-là seuls. Pas les autres, qu'on dit fondamentaux. Non. Il *amassait* les misères." (407). Y lo mismo queda dicho de ambos: "Marie Celat Mathieu Béluse, qui ont inventé tant de quimbois pour *accumuler* sur eux le malheur." (504, subrayo esos dos verbos). El quimbois es en las Antillas francesas lo que el Vudú en Haití, la Santería en Cuba y el Candomblé en Brasil, vale decir, una religión sincrética afroamericana resultante de un proceso de criollización; en particular, quimbois se refiere a paquetes usados para hechizar a alguien y que pueden contener inscripciones, pequeños ataúdes, sapos muertos, sal, pimienta (olor de la agonía, como se verá más abajo), etc. No poco de quijotesco hay en esta invención de hechizos o "encantamentos" para acumular sobre ellos mismos las desgracias, con la convicción de que así, algo de ellas se deshace pues la narración misma es una vía para deshacer tuertos.

Por otra parte, es una acumulación que comparte con el enciclopedismo el pretender una ilimitada democracia del saber, pero a diferencia de éste las acumulaciones de la intención poética consisten en memorias todavía 'nocturnas'. El planteo de Glissant no es académico, es utópico: "La totalité du Tout-Monde est ainsi la quantité réalisée de toutes les différences du monde, sans que la plus incertaine d'entre elles puissent en être distraite" (2010:19). La novela prefigura esta definición en un pasaje que conviene leer completo:

> Nous bêlons alors que nous apportons " notre contribution à la civilisation de l'universel. " Nous psalmodions, comme Mathieu Béluse en ses premières divagations: " On est d'autant plus universel qu'on se reconnaît particulier. " Sans foutre que pas un devine au moins ce que cet universel veut dire. Et s'ils veulent désigner par là le Tout-monde, alors ils devraient au moins essayer de démêler ce Tout de ce Monde, et tâcher de n'oublier pas un détail, pas un coin d'existence, pas une île et pas une rivière, pas un parler comme pas une roche, dans ce Tout et ce Monde. (512-513)

La estructuración de la novela a partir de un imaginario elemental y geográfico se orienta hacia la *diversidad*, y como he dicho, busca trascender la bipolaridad *identidad* vs *alteridad* inherente a la noción de imaginario social (*cfr.* Daniel-Henri Pageaux 2007: 29). En la lectura del paisaje Glissant rastrea las huellas del país enterrado, por ello no es de extrañar que, a falta de manglar, una parte lleve el título de "Banianos". Aquí Mathieu Béluse se encuentra con unos amigos en Vernazza, al norte de Italia, en la región conocida como las *Cinque Terre*, donde por cierto no hay banianos, lo que de paso evidencia el carácter metafórico del baniano como rizoma, es decir, como una multiforma social con entradas hacia diferentes tiempos. El baniano es la imagen de una máquina del tiempo, que se detiene, por ejemplo, en los encuentros de Mathieu y Amina en esta ciudad litoral, primera estación: 1955, la siguiente: 1986.

El baniano es un árbol endémico de la India, Bangladesh y Sri Lanka, países donde budistas e hindúes lo consideran sagrado. Suele haber banianos cerca de los templos. Comienza como planta epifita, esto es, sirviéndose de otro árbol como soporte al que, si bien no parasita, acaba por asfixiar, este es el motivo de que se le conozca en Venezuela como *matapalo*. Luego desprende sus raicillas aéreas y estas acaban arraigando en el suelo y transformándose en troncos. Es como un árbol que camina en busca de agua, tierra y luz; puede llegar a extenderse hasta una hectárea: un paseo considerable para un árbol. Baniano es también el nombre que recibe un comerciante indio sin residencia fija, los vendedores ambulantes eran llamados banianos por su costumbre de instalar tenderetes bajo estos árboles.

En la línea que propone Daniel-Henri Pageaux, a saber, la de "montrer et démontrer comment l'image, prise globalement, est un élément d'un langage symbolique", en el que la imagen, más que un sentido analógico, de parecido a, tiene un sentido referencial en tanto "image pertinente par référence à une idée, à un schéma, à un système de valeurs préexistant à la représentation" (32-33); la imagen del baniano cifra una doble intertextualidad, por un lado un diálogo, difícil pero contínuamente presente, con Saint-John Perse, y por otro con sus contemporáneos Deleuze y Guattari, con quienes establece, podríamos decir en este caso, un lenguaje simbólico, una red de conceptos y perceptos que conforman, entre otros referentes, su particular poética sincrónica y, en parte, la invención de sus precursores:

> Mathieu nommait cela. Il y avait eu ce que Saint-John Perse en avait connu: la verticalité prodigieusement descendante du banian (" *Le banyan de la pluie prend ses assises sur la ville…* ") qui avait joint l'élan à la racine, la rumeur spirituelle à la saveur, l'esprit à la chair, et toutes les fumées du vent à toutes les jouissances d'en-bas. Oui, un enfant béké avait pu inventer cette alchimie, libre qu'il était de toutes les révulsions d'abîme où avaient macéré les nègres. Puis, l'étendue, la multiplication du rhizome, que les philosophes des *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari, établiraient plus tard dans le paysage de l'imagerie, une sorte de prescience du Tout-monde, et qui " prendraient contact " à l'infini avec toute chose recommencée, en bousculade et grand plaisir. (63)

La novela comienza con "Banians" y termina con "Taxi-pays": hay, como dice en *Poétique de la Relation*, un cierto nomadismo circular, no se trata de una fuga, pero el movimiento es sin duda uno de sus rasgos destacados, no se olvide que las que precedieron son peripecias, al igual que éstas. Con todo, esos cambios más o menos repentinos de lugar y tiempo responden a un movimiento que es menos el de un desplazamiento que el de una conexión.

El tejido de tiempos simultáneos de *Tout-monde* se pone de manifiesto en la "conexión directa a lo político" –como vimos, uno de los rasgos de una "literatura menor" en el vocabulario de Deleuze y Guattari– de la experiencia traumática de Mycéa, que "pensaba en todos esos países donde sucedía la misma cosa", o bien, en el episodio nocturno de 1945 en que Longoué atraviesa los umbrales de cuatro muertes. Longoué está en la Martinica pero ello no impide que sus avatares deriven por el recorrido entero de la diáspora africana. Junto a Béluse, Longoué es uno de los sobrevivientes legendarios del Pasaje del Medio. Esta travesía órfica, "descente aux connaissances", que se anuncia también en los primeros textos de la antología (IV), recuerda la de Achille en *Omeros*, donde "el tiempo traduce" la conversación que Walcott imagina entre ese pescador antillano y su padre ancestral, el africano Afolabe.

En Glissant, la "obsesión de la memoria imposible" queda señalada por un olor, que es reminiscencia de unas agonías mudas:

> Il rit encore, de n'avoir pas su nommer cette odeur qui le suivait dans ses agonies, comme si c'était une épreuve qu'il avait à surmonter. La connaissance était peut-être enfouie dans cette odeur? Il se laissa aller pour de bon. (120)

> Puis (assis près de l'entrée de la maison) il soupesait la barrique et – déporté maintenant dans sa deuxième mort, la mystérieuse, – il décomptait combien de processions de temps avaient enfourné et concassé dedans: le temps du bateau négrier, (qui avait noyé tous les temps d'avant dans sa soute à grande odeur,) le temps d'Habitation, lui-même considéré en deux parties qui n'étaient qu'une, de la mort véritable esclave et de la mort soi-disant ouvrier, des deux côtés de 1848, le temps de bourg et de beurre rouge et de punch à la glace, le temps de docteur, de pharmacie à quinine sans compter l'hôpital à mouches, le temps de cinéma sans paroles tout bourré dans les jeudis les samedis les dimanches de l'*El Paraiso*, – le temps de fusillade dans les champs-cannes, – le temps de l'enfant Gani qui avait marronné sur deux kilomètres et qui était introuvable, le temps de deux puissances qui était à venir [nótese, en la clave posguerra-comparatismo, descolonización-relación, lo relevante de esta adyacencia: los vagabundeos de un niño y la inminencia de la guerra fría], qui devaient user leurs corps sous tant d'hommes délirants, tout aussi que leur esprit sous tant de temps, – et Longoué portait sa tête à la bouche du trou de la barrique, et il essayait de surprendre si cette odeur dont il souffrait ne venait pas de là, mais la barrique n'était pleine que de l'odeur des temps qui tourbillonnaient devant lui, et il n'avait pas d'autre possibilité que d'imaginer voler tout en haut, tellement séparée de tout ce qui tombait en force dans la barrique et de tout ce qui en débouchait comme un volcan, oui, l'odeur de piment doux qui le regardait elle aussi et qui planait sur sa mort. (129-130)

Torbellino y volcán, componentes decisivos de la ecología del lugar, sirven a Glissant para retratar, en alusión al dicho "la procesión va por dentro", estas procesiones de tiempos que van por dentro de su narrativa y que "se raccrochaient à des morceaux de pays, c'est-à-dire à des pans de paysages, dont elles croyaient qu'ils racontait l'avenir." (191) La que él llama visión profética del pasado es una especie de "traducción simultánea" entre la memoria histórica y los signos del paisaje. Es una visión que proviene del vínculo naturaleza-cultura –"Il y avait tant de personnages du monde qui étaient des paysages, et tout à fait inversement" (521)–, mismo vínculo que, según analiza en "La dépossession", se encuentra actualmente roto en la economía dependiente de la isla (1997: 39-139). El potencial de anticipación se engendra en esa búsqueda de los invariantes en la memoria cultural (poética,

política, geográfica), como por otra parte lo sugiere la imagen de la cristalogénesis del lenguaje en Mandelstam (2004).

Trozos de país, pedazos de paisajes: perspectivas temporales que Glissant, con el fervor del cuento oral –"ce livre-là de conte" lo llama–, arremolina en torno a un vórtice volcánico: "Mais le Tout-monde tourbillonne, Mathieu Béluse, à l'endroit même où vous souffrez" (411), y también: "Le Tout-Monde qui tourbillonne, pour vous enseigner l'immobile" (455), y la imagen se reitera, ya lo vimos, en el excipit de la antología: "comment il [mi lugar] m'emporte dans ce mouvement immobile" (318) a través de los mundos que hay en éste. No el mapa de otro mundo sino la cartografía abierta de todos los mundos, los otros mundos en éste. La dimensión intensiva de lo diverso se traslada hacia la extensión; Glissant insiste en que el primer paso ha de ser el de reconocer lo diverso en la propia situación cultural y en la propia lengua, para lo cual es preciso desmontar las jerarquías que obstruyen la puesta en relación de esa heterogeneidad. Desde ese *aquí* plural, pero que a su vez sólo es un "trozo del país", un "pedazo del paisaje", Béluse, con lenguaje más ideológico que el del viejo Longoué, insta a tomar el testigo de otros *aquí*:

> Faites exploser cette roche. Ramassez-en les morceaux et les distribuez sur l'étendue. Nos identités se relaient, et par là seulement tombent en vaine prétention ces hiérarchies cachées, ou qui forcent par subreptice à se mantenir sous l'éloge. Ne consentez pas à ces manoeuvres de l'identique… Ouvrez au monde le champ de votre identité. (1993: 185; 1997: 67-68)

Más adelante, procesión y temporal (en su doble sentido) reaparecen, siempre desde la paralaje y la perspectiva, "Oui. Nous débondons ces rivières, il est temps de désobstruer, de faire joindre Ici et Là-bas. Ouvre l'imaginaire. […] La procession des " Là-bas " s'est soulevée en une tempête d'" Ici ". Le Tout-monde est rayonnant d'" Ici " qui se relaient. Où que je tombe à vivre, ce n'est plus jamais dans là-bas, écoutez, je débats désormais dans le plein Ici." (577-578) Considérese que la paralaje, del griego παράλλαξις *parállaxis*, corresponde a un "cambio" o "diferencia", en tanto que la perspectiva, del latín *perspicĕre*, implica "mirar a través de", "observar atentamente", etimología que subraya la particularidad del punto de vista y también sugiere una proximidad con la perspicacia. Este cambio de percepción a consecuencia del movimiento del observador, pero también la

necesidad de este movimiento para mirar a través de un campo de experiencia múltiple, dan cuenta del modo en que, pese a las discontinuidades nacionales, políticas y económicas, las identidades y los *aquí* se entrelazan en un mosaico mucho más extenso, incluido "el otro lado de la cara visible de la tierra". De ahí que, si bien "*Nous perpétuons l'énorme Relation*" no sea menos cierto que "nous en méconnaissons toujours une des constituantes. Notre toile a des trous." (539) E igualmente advierte que señalar tales nexos "*ce n'est pas ramener toutes choses du monde à l'égocentrique uniformité que vous décidez en vous-même*", sino: "*C'est enrichir la diversité d'une folle équivalence,* qui permet de mieux estimer." (527)

Si la idea de *Weltliteratur* y el comparatismo literario fueron proyectos de posguerra, como indica Guillén, un vínculo análogo se hace manifiesto entre el desarrollo de la *poética de la Relación* y los años de la posguerra y la descolonización. Allí arranca una desintegración de la unidad en su acepción etnocéntrica que permitiría "dar carne a lo inaudible", reconstituir un tejido más amplio de tiempos, o una maraña: "morceaux éparpillés de tant d'histoires qui apparemment décarquillent alentour sans aucun pariage entre elles" (544). Al perspectivismo del novelista corresponde reunir y ensamblar estos fragmentos; a la errancia, o sencillamente el andar –"xing"–, corresponde abrir la gama de diferencias extraterritoriales, y reunirlas y ensamblarlas por sus semejanzas elementales.

La idea de transformación y equilibrio a que hace referencia el imaginario elemental y geográfico que la poesía y la narrativa de Édouard Glissant, en particular la novela *Tout-monde*, ofrecen, como una "perspective offerte de l'épique", se orienta hacia la diversidad y la conexión múltiple en un intento por desobstruir la dicotomía identidad (raíz) versus alteridad, entendiendo la identidad más bien como un guión, vale decir, como la narrativa y el trazo que une lo disperso –"celui qui prend la force de mélanger, il a la force de trouver" (555)–, el campo de nuestra identidad abierto al mundo. Es el sentido concreto que leemos en su concepto de "l'identité-relation", así como en el título de la novela y la antología: "tout-monde". En medio de una diversidad lingüística decreciente, los elementos son el guión entre ese Todo y ese Mundo, en ellos el poeta ha proyectado la utopía de una relación para la cual no haya en el mundo una diferencia que pueda ser descartada. "Allons clairement à cette utopie dont nous avons tant besoin" (1997: 228).

Conclusiones

Si bien las conclusiones están distribuidas a lo largo del ensayo, aquí hago, por decirlo así, una nueva edición, sintética, de los resultados de la investigación. No se puede pasar por alto, sin embargo, que la idea de "conclusión" no corresponde al horizonte epistemológico y crítico de la tesis, que de unas y otras formas aboga por lo abierto en el devenir, con variados alcances en la interpretación, como se ha visto. En ese sentido, el siguiente abecedario resume las aperturas que reveló el análisis y la puesta en relación, aperturas que son inherentes al itinerario temático y dialéctico que estructura la tesis.

A – Dado su carácter recapitulativo, sintético y conclusivo, el término "postcolonial" no forma parte del corpus estudiado: ni del discurso de los autores caribeños estudiados, ni de la nueva poesía e historiografía mapuche, ni de los creadores hispanoamericanos que he considerado en la tesis. Lo que desarrollan los textos, en cambio, es un discurso de descolonización mental, un arte de la palabra crítico ante la continuidad de las prácticas de dominación de la modernidad occidental. La política de la literatura actuaría mediante la encarnación verbal de las múltiples miradas que constituyen el mundo, en y desde la relación, aunque ésta sea tarjada, y con mayor intensidad precisamente allí donde es tarjada. La poética de la Relación piensa la diversidad imprevisible de las culturas y las lenguas desde un enfoque político y ecológico al mismo tiempo, y plantea que si la referencia compartida no es posible, ello mismo es motivo para madurar un nuevo proyecto que en lugar de establecer un referente único y universal, intente construir relaciones entre tantas referencias diversas. La multirreferencialidad en la imagen del "discurso estallado" simboliza la descolonización como estallido, la independencia mental como primera de las energías, la poesía como un destello y un eco del mundo: la poesía posible como posibilidad de lo imposible, brillando en más de siete mil lenguas.

B – Si, como piensa Said, al situar como inicio una determinada secuencia de acciones se establece la intención que movilizará el relato, en *Les Indes* Glissant transforma y resignifica la intención colonial –"el oro de los dioses impíos"– que mueve el relato histórico de la formación del mundo americano. La identificación con las memorias negadas lleva al poeta martiniqueño a confrontar, por un lado, las pasiones a un tiempo arrasadoras y constructoras de la conquista, y por otro, estas mismas pasiones con el silenciamiento de

las culturas indígenas: el poema habla de ensueños, ruidos, temblores, llantos, silencios, anhelos que se resisten a darse por perdidos. Como en Walcott y Lienlaf, la poesía se concibe como una reconstrucción de los cántaros rotos del lenguaje y la memoria. En la antología de este ensayo, la intención poética responde a una *situación neocolonial de desposesión* que constituye la exigencia, la "contrainte" histórico-política de una conducta, de una ética indisociable de la acción cultural y el decir poético. Esta "contrainte" correspondería al contexto de relación de violencia-resistencia en el que tiene lugar la labor de Lorenzo Aillapán como poeta: coyautufe, y (auto)traductor: rulpafui. La intención poética abre la obra hacia un *agenciamiento colectivo de enunciación bilingüe* en el que la palabra diglosia expresaría el dolor de este bilingüismo entre lengua oral y lengua escrita, resultado del proceso de violencia multisecular. La intención poética procede del *vínculo entre naturaleza y cultura* y se expresa en obras que buscan constituirse en el entorno, "naître avec lui". El conocimiento así generado es un co-nacer con el entorno que se traduce en un modo de *identidad-relación*, donde el guión es el trazo que reúne y relata lo individual y lo colectivo. La *referencia* de la intención poética no está limitada, es trágica en lo concreto y épica en su multilingüismo: "la référence est de la totalité". El mapudungún es una de esas "voix de la terre" que nombra Glissant, voces que dan cuenta de una situación del siendo –existencias particulares que se transforman sin desnaturalizarse y corresponden sin subordinarse–, voces que a su vez expresan un país y una nación sin estado soberano. Lorenzo Aillapán, siendo Üñümche Hombre Pájaro, realiza un modo de identidad-relación, recíproco; por ejemplo cuando llama a la tenca (un ave capaz de reproducir el canto de otras aves) el "pájaro poeta", correlacionándolo al üñümche quien es a su vez el "hombre pájaro". Üñümche nombra un proceso: el devenir de una (inter)subjetividad en metamorfosis. El poeta traduce al mapudungún el canto de los pájaros y simboliza de este modo su metamorfosis en humanos; luego lo recrea en castellano, salvo las onomatopeyas. Aves hablantes y humanos alados a través de los cuales Aillapán retrata una ecología cultural y sus diferentes roles sociales y naturales. La traducción al mapudungún del vínculo naturaleza-cultura, como una metamorfosis. La autotraducción al castellano, otra. Aillapán hace un itinerario desde la mímesis onomatopéyica hacia la traducción transcreadora.

C – La intención poética da vida a una obra hacia la que el libro busca conducir y de la que no es, ni aun la obra maestra, más que una parte, en el sentido de que el libro, aunque autónomo, no es unidimensional, él mismo forma parte de esa extensión manifiesta de un

pueblo a la que se refiere Glissant, y esto se acentúa cuando el libro también es canto, como las décimas autobiográficas de Violeta Parra o los poemas alados de Lorenzo Aillapán; o es también cuento, como el *Solibo Magnifique* y el *Nouteka des mornes* intercalado en *Texaco*, y también "ce livre-là de conte" (609) que es *Tout-Monde* para el mismo Glissant; o es también un arco de traducciones, como la de Sófocles vía Hölderlin hecha por Haroldo de Campos; o bien ocurre que la historiografía y la epopeya acaban fundiéndose, como las trilogías poéticas y las investigaciones históricas de Kamau Brathwaite.

D – Si el colonialismo español se basaba en la ideología de la evangelización como principal procedimiento civilizatorio, el neocolonialismo chileno ha impulsado, esgrimiéndola como su justificación, una "racionalización" de la tierra mediante su inserción en la producción agrícola y forestal capitalista. En la literatura martiniqueña la situación se presenta como un choque entre el país oficial y el país enterrado, de cuya presión emerge la intensidad de una intención, la acumulación de un sueño –*Pays réel, pays rêvé*. La escritura se vuelve así, en el amanecer de una literatura, el sueño de la voz. Y al mismo tiempo la voz, en la intención poética de una oralitura, se vuelve el sueño de la escritura. "La lluvia es el Sueño del agua. El humo es el Sueño del fuego. El azul del cielo es el Sueño eterno del aire", escribe Elicura Chihuailaf, palabras que por sí mismas dan testimonio del pensamiento de la huella oral, ya que el poeta las ha oído del "abuelo maya Cocom Pech, en la voz de su nieto Jorge" (1999: 38-39). El alcance de la transmisión oral de la memoria no puede ser delimitado empírica ni lógicamente, constituye un modo irreductible de producción de humanidades. Su irregularidad y su fragmentación son también los del conocimiento escrito, y al igual que las de éste las dimensiones de su acumulación y de sus redes, de su potencia cognitiva y poética, se multiplican y se desmultiplican en la cultura, vale decir, aumentan y se distribuyen en una heterogeneidad de lenguajes en el seno de cada lengua y a través de ellas.

E – Si el créole, a diferencia de los pidgins instrumentales, constituye una nueva lengua mixta convertida en lengua de la comunidad, la poética créole, particularmente en Glissant y Chamoiseau, busca recrear en la lengua francesa el lenguaje de esta diferencia. "La lengua crea la relación, el lenguaje crea la diferencia", afirma en *Le Discours antillais*, de ahí que la lengua créole sea como "una huella que jazzeó en las palabras francesas". El objetivo sería abrir en la lengua la senda de un lenguaje que puede incluso contradecir "la lógica interna de esta lengua", lo que pasa por un juego de contrastes entre francés y créole, pero también

entre francés oral y escrito, de las Antillas y de Francia, y asimismo entre créole común y créole elaborado, entre créole espontáneo y créole orientado hacia el francés. La referencia a la totalidad presente en la poética créole se presenta como un trabajo a partir de voces y escrituras en las que un mundo difractado y recompuesto acaba dando de sí una conciencia no totalitaria de la diversidad total y de la gestación intercultural de las comunidades. La noción de *créolité* señalaría una singularidad emergente de este proceso de *créolisation* o interpenetrabilidad lingüística. Tal proceso constituye un modo de elaboración psicológica de la violencia inscrita en el lenguaje, una lucha por la legitimidad y la propiedad lingüística, y por ende, una resistencia a la asimilación, siempre desde una perspectiva histórica que se propone rebasar la dicotomía mental y la eventual negatividad del término. En este sentido, la obra poética e historiográfica de Kamau Brathwaite traza un vector hacia la *descompartimentalización* de las barreras sociales y mentales, hacia la *sub-levación* de los diques psicohistóricos que se encuentran a la base de la negatividad reactiva y los esencialismos de la intolerancia. "Il n'y a pas universalité, mais ubiquité du vivant" (Deleuze); "rien n'est Vrai, tout est vivant" (Glissant); "rien n'est absolu/ et tout est relatif" (Frankétienne), son todas formulaciones que implican que la experiencia créole, caribeña y latinoamericana en el presente estudio, se constituye, por definición histórica, a través del encuentro violento de culturas y de lenguas extremadamente diversas, y que de tal confrontación ha surgido sin embargo otro lenguaje y otra lengua, otras formas de belleza que ponen en entredicho la aplicabilidad absoluta de un determinado saber-y-sentir literario. Si se insistiera en ver en estas formulaciones la postulación de un absoluto, éste sería el de la construcción social de la realidad, las relaciones por las que nos constituimos, relativos y vivientes: lo verdadero en minúsculas y por todas partes.

F – El "refoulé historique" no puede ser reducido a una neurosis o un juego del espíritu: "l'histoire a son inexplorable, au bord duquel nous errons éveillés". En el proceso de toma de conciencia y expresión de lo que ha quedado reprimido por la historia, la desfiguración se convierte en transfiguración. Más que de la identidad, las resultantes o emergencias de este proceso son lenguajes de la diferencia. Diferencia que a su vez proviene de otra, más honda, entre visiones de la historia: por una parte, la historia universal de Michelet donde la historia es entendida como la lucha del hombre por la libertad y se desarrolla al ritmo de las revoluciones burguesas; por otra, la noción de *pachakuti* que marca la revolución que significó para los pueblos originarios de América la llegada de los europeos; y por otra

parte, la deportación y esclavización de millones de africanos para suministrar la mano de obra de la empresa colonial. Momento fundacional para la modernidad europea / advenimiento catastrófico que interrumpe el decurso de la historia indígena americana y de la historia de los pueblos africanos. Para Glissant no hay *retour* posible; el *détour* es el método que él desarrolla para verbalizar la maraña de las historias negadas en el presente y las múltiples dimensiones del bloqueo cultural que supone la mantención de la dependencia. La violencia (neo)colonial, al haber forzado y confundido filiaciones, acaba negando tanto la posibilidad como la necesidad de esta filiación o secuencia dinástica. Glissant deconstruye ese límite al abrirlo hacia las conexiones múltiples y horizontales de la extensión.

G – Kamau Brathwaite se pregunta si Jamaica es colonial o criolla, o en otras palabras, cuánto afectó el estatuto colonial al proceso de criollización y a la mentalidad que surgió con él, y cómo se combinaron el colonialismo y la sociedad criolla en el fracaso, durante el periodo de 1770 a 1820, de un proyecto autonómico local que sólo se perfilaría más de siglo y medio después. La dicotomía puede ser también expresada así: "all Jamaican creoles were colonials, but it does not follow that all colonials in Jamaica were creolized" (2005: 101), lo que explica por qué el proceso social de criollización, si bien engendraba modos de vida diversos del modelo metropolitano no llegó a evolucionar hacia la alteración de la dependencia colonial, por falta de criollización de las capas medias y altas, beneficiarias del mantenimiento de la dependencia. En términos generales, es en la segregación social donde reside la causa del subdesarrollo y la continuidad de la dependencia. La relación de amor-odio en la formación de una sociedad mestiza constituye uno de los ejes temáticos de la investigación de Frantz Fanon sobre la psicología de la colonialidad –*Peau noire, masques blancs* (1952)–, análisis que hace estallar la privatización familiarística de la psicología burguesa mediante el reconocimiento de la consubstancialidad de la cura individual y la emancipación en el plano político, económico y cultural. Brathwaite cree que la sociedad jamaicana, al igual que cualquier otra, posee un impulso intrínseco hacia la autonomía cultural, una "intención de autonomía" (Bourdieu), pero piensa que esta exige una norma y lo que considera "a residential correspondence between the 'great' and 'little' traditions within society" (309). De acuerdo con este distingo entre tradición "grande" y "pequeña", durante la esclavitud habría habido dos grandes tradiciones, una europea, otra africana, ninguna "residencial", expresión que en vez de encarecer la posesión territorial significa el

acto relacional de vivir, vincularse y trabajar en un lugar. Superando las imitaciones y el conformismo, la creolización nombra las condiciones que permiten una poética residencial.

H – La paralaje que realiza el desvío es una vía para transformar en conocimiento "l'enroulé historique" de una experiencia cultural bloqueada por sus propias desigualdades estructurales. El desvío por lo tanto despliega el rollo histórico: va en dirección al encuentro y la autonomía que han sido negados. El imaginario del desvío, la circularidad y la espiral, está asociado a la necesidad de la escucha recíproca. La obra literaria materializa parte de un proceso (aquí está implícita la intención poética) orientado a crear las condiciones, partiendo por la toma de conciencia de la heterogeneidad de un área cultural, que hagan posible esa escucha entre la huella de una memoria literaria que se remonta a los migrantes "armados y familiares", y la huella de una memoria oral indígena o que se remonta a los migrantes "desnudos". Levantar las subdivisiones estancas del paisaje mental de las humanidades hoy en día supone que los elementos culturales puestos en presencia deben necesariamente ser *equivalentes en valor* para que la creolización se efectúe realmente. De ahí su valoración de la horizontalidad, la adyacencia, las zonas de vecindad. Glissant se pregunta cómo ser uno mismo abriéndose al otro, sin cerrazón ni extravío: "Dans le panorama actuel du monde, une grande question est celle-ci: comment être soi sans se fermer à l'autre, et comment s'ouvrir à l'autre sans se perdre soi-même?"; o también: "changer en échangeant, sans se perdre ni se dénaturer". La escucha es el medio mismo por el que se constituye el pensamiento de la huella, desde la intuición, el temblor, el reconocimiento de la fragilidad. Espiral de digresión y regreso, la creolización de la lengua francesa en Glissant realiza un proceso análogo al del lenguaje poético de Kamau Brathwaite surgido desde el *nation language*, mezcla de inglés jamaicano con criollo y dread-talk. Esta reconstrucción también es observable en las versiones castellanas de los cantos de Aillapán, en los que se da una cierta hibridación castellano-mapudungún en el sentido de que un lenguaje mapuche informa y transforma la lengua chilena (oficial): es una creolización del castellano la que ocurre en la autotraducción del Üñümche, la cual acompaña en este caso a la liberación de la lengua mapuche.

I – En el desarrollo histórico de la conciencia literaria mundial se observan diferentes procesos de reaproximación o reajuste entre la lengua literaria y la "lengua de la tribu", conducidos por la intención de recobrar un cierto espacio (literario) fraternal en el "parlar

materno", más acá de los centros de rigor en cada época; y este gesto, anti- o contrapoético, revalida la lengua viva como materialidad de la escritura, donde *viva* no significa exclusivamente la oralidad sino que se refiere a los pasajes entre oralidad y escritura que dan vida a una literatura. Ese mirar más acá es también el que permite extender la mirada más allá, puesto que, al mantenerse aparte de dogmatismos de pureza, en esa "defensa e ilustración" de la singularidad se defiende a la vez, y concretamente, la diversidad de "vulgares ilustres". De acuerdo a Rodríguez Adrados, un invariante de la historia literaria lo constituye el movimiento en espiral por el que se comunican los ciclos orales y los ciclos literarios, que llegados a un cierto punto de formalización y complejidad vuelven a desprogramarse, a desmesurarse mediante la oralización. La bilateralidad perpetúa la lógica de los opuestos y sus reacciones especulares, mientras que la perspectiva relacional es la de una gama de espacio-tiempos lingüísticos sincrónicos –"la poétique de la Relation n'est jamais bi-quelque chose, elle est toujours multiple-quelque chose". Si pensamos en Glissant, Brathwaite y Campos particularmente, vemos que el rol de la acción cultural en el plano de la acción política es el de realizar una aproximación teórica que delinee una estrategia orientada a terminar con la subordinación pero también con el complejo reactivo que ésta reproduce: la dicotomía mental. La intención por lo tanto no es la reacción sino la creación, la relación, y desde allí, la intervención, por ello es que la plenitud de esta utopía la constituyen las historias de los pueblos, ninguno de los cuales puede ser considerado fuera del tiempo humano: "l'histoire du monde ô poètes se lit partout" (Glissant), "en cualquier parte está el poema" (Seferis). Sin embargo, el corte existente entre la cultura créole y la literatura en lengua francesa es lo que lleva a Glissant a proponer una "anti (ou contre) poétique" que encarna las dimensiones de resistencia y creatividad populares de cara al orden neocolonial: la organización de una economía de subsistencia; el cimarronaje; y la elaboración de una cultura popular de expresión créole. Economía, política y poética. Ya en el contexto plantacionario Glissant reconoce los vectores de su contra-poética: cimarronaje intelectual, pensamiento de las huellas, literatura "arrancada" en lugar de "permitida". La tarea, dice, sería suscitar lo universal a partir de una creación continua de particulares. Es la concretización y a la vez la variedad de la vivencia. La recuperación de lo real en los pasajes entre escritura y oralidad es también su reconstrucción: lo concreto de la experiencia individual no puede ser separado de la diversidad social inherente tanto a su expresión verbal como a los itinerarios y vínculos que la constituyen como multiplicidad abierta.

J – La crítica del asimilacionismo –colonia de consumo, normalización mediática de lo real, neutralización productiva, desvinculación con el entorno– promueve la búsqueda de una expresión individual-colectiva en que se reúnan la memoria: la suma de lo que se ha hecho, el sueño: el impulso no programático de la acción, y la reflexión crítica que revierte la descerebración del folclor y lo subvierte con un sentido, heterológico, de construcción de comunidad. El pasaje de lo oral a lo escrito es una verdadera explosión; la imagen de los "éclats" pone énfasis en la irrupción de las poéticas neoamericanas –en lengua indígena, créole o europea en su diferencia americana– y en la consecuente fragmentación de un modelo excluyente de memoria literaria. La intención sería superar los escollos del formalismo y dar flexibilidad a una escritura rigidizada; pero también la de ahondar en los lugares comunes de la oralidad para despertarlos de su facilidad irreflexiva o de su inercia mayoritaria y para que sigan rodando, revitalizados por el sello de la individualidad poética. En la tensión colectiva hacia una expresión que se opone a sí misma al girar en torno a una *carencia* (*manque*) que la hace imposible, el pasaje de lo oral a lo escrito no constituye, piensa Glissant, tan solo una promoción inevitable y fructífera, o una trascendencia, sino que también entraña una perturbación, el anuncio de una transformación profunda. En relación con Violeta Parra, hay que considerar que para Glissant el paso desde una lengua hablada a una lengua escrita, ya sea que se traduzca en una consolidación de sus normas sintácticas constitutivas o, si la tradición escrita ya existe, en una diversificación que la primera opera sobre la segunda, en ningún caso implica una "poética forzada", cuya especificidad histórica responde al sistema colonial esclavista que establece por la fuerza las condiciones para el surgimiento de una nueva lengua mestiza. En este sentido, en Violeta no llegaría a haber contrapoética. Con todo, sí se reconoce en la poesía cantada de Violeta Parra el rasgo principal del proceso que Pascale Casanova llama de "literalización de prácticas orales" que corresponde a la recreación de una especie de bilingüismo paradójico que hace posible diferir, lingüística y literariamente, al interior de una misma lengua. Glissant entiende que la literatura oral tradicional, "contrainte", se convierte en una literatura escrita no tradicional, "tout aussi contrainte". Esta poética, cuya fuerza deriva de su dificultad, está destinada a la síntesis de elementos culturales diversos, a veces opuestos, pero se agota si no se libera como poética abierta y relatada. La tarea de la contrapoética será entonces pasar desde el "savoir insu à la science délibérée de soi", es decir, a una concientización política y psicológica a través de la emancipación del lenguaje y el imaginario. La indagación de la poética de la lengua popular condujo al poeta martiniqueño a remontar la desconexión con

las sociedades vecinas rumbo a una mayor conciencia de las estrategias y las situaciones comunes a las lenguas populares y literaturas descentradas. Ni el ni la poeta, ni el pueblo del que forman parte son entidades uniformes e indiferenciadas. La vía del folclor no es entonces una instrumentalización identitaria sino una celebración de nuestra heterogeneidad, una celebración del amor que reúne los trozos e intenta rehacer los cántaros, no la idealidad fija de su contenido.

K – La modernidad periférica de las vanguardias latinoamericanas de hace un siglo se caracteriza por la valoración de las culturas indígenas y la reivindicación de las raíces culturales africanas o de la literatura de cordel de la población rural en transición a urbana, coincidiendo estas distintas acciones culturales en dar, plantea Ana Pizarro, "al proceso cultural una dimensión política antimperialista y antidictatorial". La clave reside en una fuerte creencia en el potencial revolucionario del saber del arte, entendido como capacidad transformadora y humanizadora. El rescate folclórico que Violeta emprende tiene lugar en el último periodo histórico en que la cultura criolla ágrafa habría podido ser registrada, relativamente no influenciada o menos influenciada por la cultura letrada que en las ciudades de inmigración y creciente industrialización. Sin la grabadora la noción de mismidad o identidad de lo que se transmite permanecería como un asunto subjetivo, sin la posibilidad de una contrastación documental pero a la vez sin confundir, como observa Kavwahirehi, la música o el texto fijado con sus variaciones propiamente orales. Habría que distinguir entre la composición oral, su ejecución y su transmisión. Una forma literaria puede ser compuesta oralmente, tener distintos intérpretes, y luego un miembro letrado de esa sociedad, puede que el mismo poeta, la transcribe y en algún sentido la modifica. La obra poética de Violeta Parra se compone de bienaventuranzas a los novios, canciones de protesta contra la injusticia, poemas a los angelitos, exequias, recreaciones de pasajes de la mitología cristiana, desgarrados poemas de amor. Pueta, es decir, aedo, improvisadora, creadora, poeta popular; pero también rapsoda: costurera de retazos orales esparcidos en la memoria de los ancianos y recogidos como últimos vestigios postcoloniales de un folclor mestizo que se ha convertido en la expresión madurada de un "país de fondo" en la sociedad chilena: raigambre hispánica, y a la vez la escucha y la valoración de la "lengua de la tierra". El lenguaje de Violeta Parra busca desprenderse de su pasado colonial para devenir lengua de la tierra: los elementos son los vocablos y cada significante una presencia viva.

L – Las anticuecas ponen de manifiesto el descalce entre sus particulares inflexiones, asimetrías o transgresiones del tempo, y las normas académicas que permiten regularizar la transcripción. Estas composiciones son, en consecuencia, un híbrido de cueca y música de cámara, con una estructura espiral semejante al rondó, esto es, que despliega una progresión politonal a través de varias secciones que sin embargo regresan más o menos regularmente al tema inicial. La anterior corresponde a una definición musical de la noción de espiral y rollo histórico en Glissant: una progresión politonal recursiva. Según la investigación de Samuel Claro, esta aproximación formal, la de la estructura espiral, haría de la cueca chilena o canto a la rueda "una superviviente arábigo-andaluza en América, cuya estructura imita las leyes cosmológicas del universo" (1989: 28). La supervivencia expresa el pensamiento de la huella, mientras que el guión entre arábigo y andaluza, así como el guión implícito entre ambos y el crisol criollo chileno, expresan el sincretismo activo. Considerando las dos vocaciones del folclor martiniqueño analizadas por Glissant, en la labor de Violeta Parra el folclor, que en una primera etapa es una vía para el hallazgo de la autenticidad y el dinamismo de las tradiciones, se resiste a ser usado como una prueba de la viabilidad de un sistema opresor, primando en cambio su vocación contestataria: la canción de lucha. Convergen así la complejidad de la investigación y la necesidad de la difusión, una tradición autóctona y su puesta en relación. Los momentos de su labor de apertura y ampliación de la tonalidad en la tradición poética-musical chilena, podrían entonces resumirse así: la investigación (transmisión, registro y reconstrucción), la reinvención, la difusión (transmisión múltiple), y la intervención, no la reacción, sino como dice Glissant: "la nécessité fulgurante d'intervention" desde la relación creativa.

M **–** Los encuentros entre las prácticas artísticas, a través de lenguajes y lenguas, de discursos y formas, no provienen de una estrategia de posicionamiento estético de un tipo o de otro sino que constituyen más bien un relato no deliberado que se va formando de un movimiento histórico con *contraintes* o dificultades compartidas, un archipiélago de relatos en los que se reconoce la pertenencia a un diálogo cultural, el de las Américas, y su pertinencia recíproca.

N – La contribución decisiva del ejercicio de la traducción al pensamiento poético de Haroldo de Campos explica la relevancia que él otorga a la estructura y a la recreación de la

forma. El "redescubrimiento de la forma" no implica una reducción de la idea de concretud poética (Sarduy), el poema nunca deja de ser al mismo tiempo una acción concreta del ciudadano (poesía civil), del hombre (en perspectiva helénica), del ser humano en el mundo (poética de lo diverso). Ejemplos respectivos de estas vías, no excluyentes entre sí, son Pasolini, Mandelstam y Segalen. Una tradición activa como la que promueve Campos, lo es entonces por la atención que presta a la materialidad y temporalidad de los signos, por la relectura que hace de sí misma, y por su apertura no mimética a las literaturas del mundo, en la cual entra en juego una especie de metabolismo literario que libera y utiliza energías, que resintetiza e inventa nuevas formas irreductibles, nuevos fondos intraducibles. Como sostiene Antoine Berman, la esencia de la traducción es ser apertura, diálogo, mestizaje y descentramiento (1984: 16), cuatro de los rasgos principales de las poéticas de Glissant y de Campos: la obra abierta al rizoma de las lenguas; los diálogos sincrónicos de la memoria literaria; el mestizaje cultural de la criollización; y la acción descentralizadora del pensamiento en archipiélago. No obstante, para Glissant la traducción no puede llegar a ser identificada con un paradigma ético determinado ya que la poética de la relación informa sobre procesos de relación y no sobre contenidos (éticos o morales). La traducción de contenidos es mecanicista. Lo que hay, sostiene, es una traslación de poéticas. Traducir implica poner en relación totalidades no totalitarias; en una situación límite, la traducción interpone una resistencia no violenta al fratricidio –el caso de *Antígona* de Sófocles-Hölderlin en la versión de Campos.

Ñ– La traducción sugeriría el imaginario de la totalidad, pues aún cuando el o la traductora se las vea con la unicidad de cada lengua, no puede establecer relación alguna entre ellas sino es en presencia del gran horizonte de todas las otras, aunque no las conozca. Este desconocimiento, antes que poner de manifiesto una conjunción adversativa, una oposición entre el imaginario de las lenguas y los límites lingüísticos de cada escritor y en general de cada hablante, señala precisamente una condición de esta presencia, el rasgo principal con que se nos ofrece la totalidad, esto es, su carácter inabarcable y, en el límite, incognoscible. La clave estriba en lo inabarcable de la diversidad, en lo limitados que ante ella resultan nuestros diagramas de flujos. Es también *porque* no las conocemos que escribimos en presencia de todas las lenguas del mundo, es decir, la vocación de adentramiento en lo desconocido y la necesidad de establecer el sentido y el valor sobre el fondo de lo inconmensurable y misterioso, nos conduce hasta su presencia. El saber se estima en base a

la conciencia de la propia ignorancia, de lo contrario se convierte en dogma. Asenderear en las lenguas es nuestra condición común, traspasar las supuestas fronteras ontológicas de cada lengua o cada sociedad o cada clase social. Un recorrido más que un molde, la subsistencia de las poéticas más que la trascendencia de una sustancia, la relación más que la comparación. El siendo nombra esta correspondencia de existencias particulares que confiere dinamismo a la cultura. El siendo, incluso si lo aplicamos no ya a un corpus textual sino a lo viviente, es una obra abierta, en marcha. Las huellas de esta marcha están diseminadas. Más que la negación de las autopistas canónicas, el pensamiento archipelar promueve una relación vívida y generosa con la tradición, en su singular pluralidad, de ahí la extensión de su horizonte y el restablecimiento de la horizontalidad entre los ríos de la literatura. Hay que subrayar entonces que esta visión archipelar de las áreas culturales americanas, esta heteronimia y su fragmentada memoria épica, reaparecen ante el panorama interno de cada país –"toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre" (1990: 23) La lectura en archipiélago reune los fragmentos desde un enfoque de la adyacencia en la extensión, conformando un vínculo fiable entre la diversidad del mundo y los equilibrios de la propia diversidad del individuo, los surcos de un lenguaje a través de los campos de lenguas.

O – En cualquier caso, la traducción no exalta ni amenaza a la lengua, lo que hace es configurar la relación de la lengua con otras lenguas, y no exclusivamente con las más próximas en la historia y la geografía. El énfasis en la relación y el pasaje, como paralaje a través de una totalidad nunca del todo registrada ni delimitada, sustituye la escena de la dialéctica traición-fidelidad incluida en el refranero sobre la traducción. Visión interior y sincrónica del mundo (Campos), imaginario rizomático (Deleuze y Guattari) donde sobreviven las lenguas (Derrida), el campo de la traducción es el de la relación entre las lenguas y entre sus lenguajes transfronterizos: "Toute irréductible et si solide qu'elle se trouve ou s'éprouve, la particularité ou identité est aujourd'hui une traduction d'abord." (Glissant 2005: 143) Este cultivo de los campos de relaciones entre lenguas es una labor que exige una bella renuncia al significante único y último, a través de la cual sin embargo se agrega algo nuevo a la memoria literaria. La frecuencia de la palabra "imprévisible" en los escritos de Glissant se asocia de un modo indirecto a la búsqueda de Campos por integrar estructuralmente la movilidad, el azar en la obra: la renuncia expresa la aceptación de lo imprevisible. Por ello es que la traducción, aun en su referencia al original, no deja de

ser al mismo tiempo autónoma: una transcreación. Y así es como en un ámbito cultural más amplio, la noción de identidad-relación como traducción describe un rumbo más que una destinación, una travesía más que un retorno, el desvío, nunca lo suficientemente extenso, que haría posible regresar a un reconocimiento recíproco, regresar a lo que nunca ha sido. La imposibilidad de su destino, en vez de restarle valor al rumbo, lo hace más necesario.

P – Glissant sostiene que el multilingüismo no se define ni por la coexistencia de lenguas ni por el conocimiento de varias lenguas, sino que consiste en la presencia de las lenguas del mundo en la práctica de la propia. El multilingüismo así entendido constituye una vía de descubrimiento, no como desalojo sino como desocultación y preparación de la diversidad en uno mismo.

Q **–** Glissant y Chamoiseau hacen entrar en la escritura no la literalidad de un horror –"le déshumain grandiose"– sino la memoria de los sobrevivientes, las cualidades de resistencia y resiliencia con que esa memoria ha nutrido la tradición cultural créole. A través de la poesía, el ensayo y la novela, en Glissant, y en Chamoiseau fundamentalmente a través de la ficción narrativa, se lee el propósito de contraponer a ese horror la luz de una conciencia libertaria y solidaria. Chamoiseau cree que de la "densidad inerte e indescriptible" de esa oscuridad histórica es posible extraer una imagen de la virtud, que trabaja la existencia, que la esculpe y la orienta. En esa densidad reside el potencial de devenir plenitud; y en lo inerte, de devenir voluntad; y en lo indescriptible, de devenir relato. El cimarronaje de la memoria responde al llamado de otros pasados, otros presentes, otros porvenires, que sabe fundamentales en su propia memoria del presente. No huye *de* la realidad sino *hacia* la realidad; abandona el país oficial en una búsqueda del país enterrado. Tarea de recuperación, reinvención y proyección de memorias inscritas en una historia que ha sido tarjada, la historización del problema se aboca a elucidar una cierta terapia que permita rebasar el doble-vínculo del trauma histórico y los rechazos inconcientes a la estructuración exógena, suscitar nuevas estructuras y promoverlas en la conciencia colectiva. En *Poétique de la Relation* este proceso a la par poético y psicohistórico se presenta como el tejido de una vela y un velo con los hilos de las experiencias del abismo: el del barco negrero, el del océano, y el de la destinación absolutamente desconocida que aguardaba a los sobrevivientes de la travesía y en donde lo perdido sólo podrá ser rehilado en el recuerdo y

el imaginario. Ese tejido se despliega finalmente en el canto, el cuento, el concepto, transformado en conocimiento y visión comunicable.

R – En la lectura que Derrida hace de Celan (*Schibboleth. Pour Paul Celan*, 1986), la contraseña marca la posibilidad misma de la legibilidad, siendo ésta la repetición de aquello que es irrepetible, "l'énigme de la date". El lenguaje poético se manifiesta así vinculado a la datación y al testimonio, como una específica modalidad de lenguaje que hace que la datación y el testimonio tengan "el impacto de una *presencia*". La "ley de retornancia" o sencillamente el retorno a través del lenguaje de aquello que no tiene lugar sino una vez, confiere una cierta espectralidad a esta poética de la datación y del secreto del encuentro. *Le deshumain grandiose* –novelas y memorias de la esclavitud– transfiere un schibboleth que es marca de testimonio y pasaje de un tiempo al otro, pasaje entre los tiempos del presente. Considerados en su propia perspectiva y datación, L'Oubliée, "le vieil esclave", Caroline, el mismo "marqueur de paroles", cada personaje conlleva la pregunta sobre la posibilidad que se tiene de dar testimonio de sí, y la incertidumbre sobre el destino de ese testimonio. "La realidad en América Latina resulta más difícil de ser creída que la ficción", pensaba García Márquez, y Chamoiseau se pregunta "Qui pourrait croire une chose pareille? Soljenitsyne, Primo Levi s'effaraient d'une même sorte au fond de leur enfer. Bien des esclaves des Amériques durent connaître ce vertige: Qui pourrait croire cela?" (2007: 119). Los relatos de Chamoiseau recurren al procedimiento ficcional de la intercalación de heterocronías abiertas en espacios alternos, con el objeto de desplegar la experiencia traumática desde la memoria oscura hasta la memoria consciente, desde la ambigüedad traumática hasta la restructuración consciente que la vuelve visible, legible, comunicable. "La obsesión por la memoria imposible" en Glissant o "la musa de la Historia" en Walcott, enhebran las huellas de eventos históricos cruciales a los que los autores no pueden tener acceso directo y la documentación es insuficiente, con ellas tejen sin embargo un conocimiento intrahistórico, conjetural, en el que el imaginario releva al indicio: diálogo de la invención y el testimonio. La "visión profética del pasado" (Glissant) y la "clarividencia tardía" (Chamoiseau) desenmarañan el sentido doloroso del tiempo para resignificarlo en un tiempo por venir, un tiempo por construir. El "olvidaje" es el abismo de la memoria cultural; el vaciamiento de sentido histórico y espiritual de los signos, la contracara sombría del potencial creativo de la mezcla. Sin embargo la mezcla resulta decisiva en la impulsión de una literatura épica antillana (Brathwaite, Cardenal, Carpentier, Chamoiseau, Cuadra, Frankétienne, Glissant,

Walcott) y, en términos más generales, de todas las epopeyas americanas (desde Withman a Neruda, pasando por Paz, Rulfo, Asturias, García Márquez, Vallejo, Arguedas, Hernández, De Rokha, Zurita, Bolaño). Por una parte, ida a negro: la imposibilidad de restituir el pasado con el grado de minuciosidad de otras culturas; por otra, caleidoscopio: la posibilidad de crear una nueva memoria del presente y el porvenir, beneficiándose para ello de la misma multiplicidad de procedencias culturales. Pese y por las convergencias violentas de la colonización –"I have Dutch, nigger, and English in me,/ and either I'm nobody, or I'm a nation" (Walcott)–, marcar un habla y adir las más diversas herencias literarias: de cuentacuentos como *Solibo* hasta *Sundiata Keita*, de la *Odisea* al *Ramayana*, constituye la posibilidad de reconocerse a sí mismo como individuo y como comunidad, de asir la existencia en una memoria fragmentaria pero aun así legible. Piensa Walcott que existen un lenguaje enterrado y un vocabulario individual, la poesía sería el proceso de excavación y autodescubrimiento.

S – En la obra de Chamoiseau coexisten las utopías nacionales impulsadas por las guerras anticoloniales que Balthaz evoca en el umbral de su agonía (*Bilique*…), junto con las heterotopías mediante las cuales sus relatos procuran desocultar el país-Martinica, ya se trate de los tres mercados de Fort-de-France durante la posguerra (*Chronique*…) o de un edificio colonial reconvertido en centro de atención para niños en riesgo psicosocial (*Un dimanche*…). Su epopeya de la ciudad créole da forma a los trabajos y los días de una comunidad *en contra de* la exclusión y *a favor de* su legítimo desarrollo en el marco de un país a su vez periférico. Si para Glissant "démesurer le Tout dans ses variations, c'est lui allouer une plus haute unité" (1997: 247), en la novela de Chamoiseau la primera totalidad referida sería la ciudad de Fort-de-France, desmesurada en variaciones barriales que le confieren una unidad mayor, una coherencia al nudo de significación *a favor de - en contra de.* Una "construcción" implica etimológicamente una acumulación de gente y materiales que coinciden en un lugar en donde proceden a ordenarse; en este sentido es que pueden compararse la construcción de generación en generación de Texaco y la construcción misma de la literatura créole. Desplegar las huellas, levantar los diques, desvelar, restablecer la datación y los signos del sufrimiento, de la liberación y de la construcción; en todo ello convergen la opacidad y el cimarronaje desterritorializante bajo la forma de una nueva poética que muda la línea recta de la colonialidad en una espiral colectiva, de digresión frente a las negatividades acumuladas y de regreso mediante la organización social y la

construcción de las posibilidades de diálogo: una escucha recíproca, una mirada de reconocimiento mutuo, la conjugación de los diferentes urbanismos de una ciudad en la que la división de etnoclases se traduce en un bilingüismo diglósico, no ya solamente un registro oral y un registro escrito a lo largo y ancho de una misma gramática sino dos lenguas distintas, una lengua escrita de difusión por así decirlo mundial, y una lengua oral, regional, en proceso de constitución gramatical, lexicográfica y literaria. El cimarronaje se convierte así en el signo de la subversión de los senderos contra las carreteras, en la toma de un desvío respecto al "penetrante occidente", rumbo hacia las huellas de una memoria todavía no escrita. Así como la creolización del francés acompaña la liberación del créole, la historia literaria acompaña la historia política, analiza sus relaciones de fuerza, sintetiza las fuerzas de su relación, de su relato, procura orientarla hacia su emancipación. *Texaco* es la historia de las historias de una comunidad que se realiza "quand même", pese a todo.

T – Impregnada de giros del habla y sensible ante las *peripecias* de las regiones créoles, la indagación en contextos neocoloniales que realiza la obra narrativa de Patrick Chamoiseau se sitúa, en la historia de la novela, cerca de Faulkner, García Márquez, Kourouma, Joyce. La multitud de registros a los que recurre funden el testimonio y el neobarroco. De esta forma, su obra en marcha se sitúa tanto fuera como dentro de un espacio estrictamente libresco, al incorporar precisamente las afueras de ese espacio. Concibe su rol de pasador de las memorias orales del presente como el de un *marqueur de paroles et de gestes*. Los niveles de conciencia de la enunciación son por lo tanto múltiples. Como escritor fuera y dentro del centro, su anclaje en la literatura y, por ahí, la modalidad particular de su poética sincrónica, refleja la tensión entre, por una parte, un proyecto de descolonización cultural e integración autónoma entre "les zones de voisinage" de las áreas culturales americanas, y por otra, la circulación de su obra mediatizada por la metrópolis, según un proceso de rediseño de la dependencia que la obra misma no cesa de denunciar y desmontar. Su desanclaje literario consiste principalmente en los movimientos y pasajes entre lo diverso escrito y lo diverso oral mediante los cuales se constituye un obra híbrida de fabulación y de historización del presente antillano, desde la Martinica. El recorrido de Chamoiseau corresponde entonces a una escritura literaria e intertextual, entretejida a su vez, o sea, complejizada por un trabajo fonotrópico. Fonotrópico y no fonocéntrico, es decir, una labor que se orienta hacia la voz, pero que rehúsa establecerla como un centro fijo y homogéneo, como el único referente. La idea de *marcar* esta diferencia responde al hecho

de que la escritura de Chamoiseau realiza no sólo una travesía de oralitura, sino también una operación de intertextualidad y experimentación formal. El acento, sin embargo, está puesto en la traducción de la presencia, de los cuerpos y la voz, de la plenitud de la palabra hablada. Chamoiseau entiende que la combinación de testimonio y creación permiten romper con la ilusión de una ficción pura, llevando la escritura hasta una concreción que sea la de una obra sin dejar de ser la concreción de un campo vivencial, histórico. (Cabe considerar, como sostiene Derrida en *De la grammatologie* (1967), que la escritura en tanto entalladura practicada en el tiempo no es privativa de los sistemas de signos alfabéticos ni de ningún otro –pictográfico o ideográfico–, por lo que la oralidad misma puede entenderse como escritura, muescas o huellas sucesivas que semiotizan la materia inanimada o la viviente, ella misma código. Al tomar la escritura como un modo de significación podemos hablar de escrituras no escritas, de literaturas orales, de patrimonios vivientes.)

U – Una respuesta posible, entre tantas otras, a la cuestión que plantea Chamoiseau –"le monde a-t-il une intention ?"– sería decir: sí, el mundo tiene una intención: la convivencia. Porque un elemento común y altamente significativo de la poesía caribeña es el concebir el mundo como un ser viviente. La poética créole propone, más allá de los límites de las obras mismas, un pensamiento ecológico de alcance cultural y lingüístico, al mismo tiempo que despierta una rebelión por la independencia mental y contra la reconcentración de los poderes en el orden neocolonial. Si la intención poética básica está escrita –programa genético: materia y memoria– en el ser vivo y se manifiesta en lo que los biólogos Varela y Maturana llamaron autopoiesis, entonces la intención poética necesariamente configura un espacio autónomo pero que sólo existe en virtud de un proceso incesante de transformación y equilibrio relacional. El cosmos forma parte de lo viviente en la medida que lo constituye elementalmente y porque genera las condiciones para la vida. "Si existe la verdad, dada nuestra aparición tardía en este mundo, tal verdad tiene que ser no humana", escribe Iosif Brodsky.

V – Al afirmar que "Il nous faut démesurer notre lieu, c'est-à-dire le raccorder à la Démesure du monde", Gissant está señalando que el compromiso reside en la actitud poética que al leer y al escribir, de cara a la totalidad y la alteridad, reconoce en la primera su diversidad y su extrañeza, así como en la segunda su mixtura y su exigencia. La poética

de la relación es un ideal, una utopía, pero no es menos cierto que constituye asimismo una realidad, minoritaria, improbable, pero irreductible: las conciencias de un diálogo descentrado que se aproxima a ese límite, "todo el mundo", esa frase cotidiana e inconmensurable, y en su aproximación el diálogo recrea ese límite aunque, por decirlo así, jamás llega a tocarlo, se trata de un límite que tiende a infinito. "La sente étroite vers tout", dice Bonnefoy leyendo a Basho, la estrecha senda sensorial, elusiva ante el solipsismo conceptual, y que permite el despliegue secreto de la *ingenuidad*: el nacer libre. El relevo, el relato, la reciprocidad, nada de ello es posible sin el angosto margen de lo ingenuo, lo que en la relación nace libre, incluso de poéticas o estéticas o tratados.

W – Glissant es renuente ante la idea de una ética trascendente que determine el contenido moral de las interrelaciones, las cuales proceden principalmente por fracturas y rupturas, de ahí su naturaleza fractal que hace del mundo un caos-mundo: las ciencias del caos y los sistemas erráticos, los invariantes y las realidades fractales no describen tan solo la materia en movimiento sino también interacciones de las culturas humanas. El fenómeno de la globalización pone de manifiesto el modo como la influencia de unas pocas sociedades dominantes conduce en algunas regiones a una virtual estandarización de la conducta, pero también evidencia que las interrelaciones culturales pendulan bruscamente entre tales adopciones miméticas y rechazos no menos categóricos, y que como consecuencia de la inestabilidad política, económica y ecológica, las interrelaciones se refuerzan o se derrumban velozmente. Por su parte, el sincretismo cultural que internet promueve se queda varado en la brecha digital –"il faut refuser cette créolisation sélective et accepter pourtant qu'elle avance". Glissant piensa que si la Red despliega el mundo y nos lo enseña, tupido y elusivo, denso y ausente, el libro libera las invariantes, las ilumina. Entre las que caracterizan las separaciones y marañas de la relación en el mundo, se encuentran la intención de autonomía, y la violencia, en todas sus dimensiones: el invariante cultural que hace del libro "un mirage et, s'il est là, un miracle". No obstante la progresiva ampliación y conexión de campos literarios, desde la secularización humanista, pasando por los romanticismos nacionalistas, hasta la descolonización y la que podríamos considerar una cuarta etapa: la era informática o de la Red desde hace un cuarto de siglo; la cantidad de lenguas en el mundo describe una tendencia inversamente proporcional.

X – "Yo soy un país", dice Glissant, y al mismo tiempo otro, sin conquistar nada en él. No un estado ni una nación unánime sino un país de manglares o las riberas de un delta, una ciudad mestiza, un escalera allí, un limo. Perec también se aparta de toda ilusión de conquista en la conexión inmediata hacia lo múltiple, que por el contrario pasa por la recuperación de un sentido y un sentimiento de proximidad concreta y familiar con el mundo. La poética de la relación lo es en la medida que construye una conciencia literaria e (inter)histórica a partir de una "extraña y ardua mezcla de cosas" (Darío), operación que implica el análisis y la valoración de las metamorfosis de los lenguajes poéticos que es dable encontrar en, y gracias a, la mezcla. La mezcla de lo que unos ven y otros no, el entrelazamiento de una diversidad de puntos de vista y de puntos ciegos, un itinerario crítico, creativo, traslativo, que no conduce a la desaparición del límite, constitutivo como es de la pregunta por el conocimiento del mundo y su intención. Habitar ese límite y habituarse a ese umbral de interacciones entre ceguera y visión, conducen a una visión de la literatura como fenómeno supranacional, un lenguaje de lenguajes, sin fronteras. La intención de una antología de la poesía del Todo-Mundo residiría en generar un equilibrio que a su vez motive al lector a abrir sus propias vías. Glissant realiza un montaje cinematográfico a partir de retazos escritos y orales, análogo al canto y la costura de fragmentos del aedo y el rapsoda, como en la heterogénesis individual y comunitaria de las canciones de Violeta Parra. La concordancia de los trozos suscita un poema entero, en veintiocho lenguas, como un pequeño poema fractal en el poema total de las miles de lenguas. La heterogeneidad cultural puesta en relieve por una lectura polimétrica ya está presente en cada tradición literaria, constituyendo la semilla del diálogo que esta entabla con las literaturas del mundo.

Y – Glissant sostiene que no hay contradicción entre la multiplicidad y la singularidad, sino que más bien la multiplicidad pasa por individuos y especificidades que resumen y revelan recorridos a través de "múltiples moradas" (Guillén). También es cierto que lo singular sólo es perceptible en el conjunto de sus interrelaciones, donde se convierte en resonancia, eco y resplandor del mundo. Leer es así un recorrido en que se aprende a compartir con otros. Más que la ecuación de componentes históricos y ficticios, el exilio incorpora al devenir de la literatura una experiencia humana fundamental de copresencia y convivencia en el mundo como totalidad. La errancia entre hogares (Said), el pensamiento que religa las huellas de esa errancia y nos introduce en la diversidad (Glissant), este nuevo arraigo en lo

diverso como consecuencia virtual del transtierro (Guillén), y la decisiva heterogeneidad de cada tradición literaria que pone en cuestión sus propias fronteras (Bolaño), explican en parte la renuencia del escritor contemporáneo a implantarse en una visión esencialista de lugar cultural y literario, y su disposición en cambio al sincretismo, vale decir, a reconocerse en la diversidad de sí mismo concernido por la diversidad de su país, de su región, del ámbito de su lengua, del mundo. Más allá de cada literatura nacional, el enfoque de la literatura mundial, extraterritorial y supranacional (Steiner, Casanova), exige del lector un rol muy activo que no dé por acabado ningún texto pues cada nuevo lector amplía su sentido y su significación potenciales, y a su vez promueve una perspectiva capaz de recorrer e imaginar, de equilibrar y crear su propio mapa, siempre en obras.

Z – El imaginario cultural del *Tout-monde* glissantiano se ve atravesado por referencias a una cadena de guerras: segunda guerra mundial, guerra de independencia de Indochina, guerra de independencia de Argelia. Existe una analogía entre el desarrollo de la poética de la Relación, en ese contexto internacional, y la observación de Guillén de que tanto la idea de *Weltliteratur* como el comparatismo fueron proyectos de posguerra (de las guerras napoleónicas). Directa o indirectamente vinculada a la violencia, la errancia en el mundo contemporáneo abre una gama de diferencias extraterritoriales al mismo tiempo que reúne sus semejanzas elementales, de esta forma incita a la lectura creativa de lo "oscuro" y lo "opaco" en el contexto de una relación diversificada, con claroscuros, entendida desde el movimiento que la hace posible y múltiple, y no como el cliché de una bipolaridad de lo común versus lo extraño. Simultaneidad de espacios y de tiempos, listas caóticas de una diversidad que aparece y se amontona en la escritura hasta llegar a lo confuso: la maraña, el caos de los tejidos. Simultaneidad que se constituye en una de las claves de su poética, precisamente a la luz del llamado "sol de la conciencia", vale decir, por expresar esta simultaneidad el vínculo entre comparatismo y posguerra: la búsqueda de una cierta unidad en la diversidad, y asimismo, el vínculo entre relación y descolonización: la desintegración de la unidad en su sentido reduccionista, y la reconstitución de un tejido más amplio, un tejido de tiempos. El imaginario elemental y geográfico de la poesía y la narrativa de Édouard Glissant implica una idea de transformación y equilibrio que caracteriza la "perspective offerte de l'épique", de modo que en la fuerza para mezclar reside la fuerza para encontrar. En el concepto de "tout-monde", los elementos son el guión que reúne ese Todo y ese Mundo, en medio de una diversidad lingüística decreciente. En ellos el poeta

inscribe la utopía de una relación en la que no pueda ser descartada ni una sola de las diferencias que constituyen el mundo. Es precisamente el reconocimiento de las estructuras de poder del espacio literario internacional lo que conduce a una perspectiva supranacional que desmonta la división del mundo en centros y periferias. La inconmensurabilidad de la memoria del presente abre a una poética móvil, multiangular, que da lugar y tiempo a las diferentes 'tomas' de la literatura mundial: la paralaje mediante la cual se constituye una idea viva de y un itinerario por algunas de las literaturas del mundo.

Bibliografía

Fuentes primarias

AILLAPÁN CAYULEO, Lorenzo. *Hombre Pájaro.* Edición bilingüe mapudungún-castellano. La Habana: Casa de las Américas, 1994.

--- *Üñümche Hombre Pájaro*. Ed. bilingüe. Santiago: Pehuén, 2003.

--- *Veinte poemas alados de los bosques nativos de Chile*. Incluye dos CD-ROM. Región del Bío Bío: Durandal, 2005.

BERNABÉ, Jean; CHAMOISEAU, Patrick; CONFIANT, Raphaël. *Éloge de la Créolité. In praise of Creoleness* [1989]. Traducción al inglés de M.B. Taleb-Khyar. París: Gallimard, 1993.

BRATHWAITE, Edward Kamau. *The Arrivants. A new world trilogy –Rights of passage* [1967], *Masks* [1968], *Islands* [1969]. Londres: Oxford University Press, 1973.

--- *History of the voice. The development of Nation Language in anglophone caribbean poetry*. Londres & Puerto España: New Beacon Books, 1984.

--- *Middle passages*. Worcester: Bloodaxe books, 1992.

--- *Black and blue* [1976]. Nueva York: New directions, 1995.

--- *The development of creole society in Jamaica 1770-1820* [1971,1978]. Kingston: Ian Randle, 2005.

--- *La unidad submarina: ensayos caribeños*. Selección, estudio preliminar, entrevista y traducción de Florencia Bonfiglio. Buenos Aires: Katatay, 2010.

--- *Los danzantes del tiempo. Antología poética*. Traducción de Adriana González Mateos y Christopher Winks. La Habana: Casa de las Américas, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

--- *Galáxias*. São Paulo: Ex libris, 1984.

--- *Transiderações. Transideraciones*. Recopilación y traducción de Manuel Ulacia y Eduardo Milán. Ciudad de México: El Tucán de Virginia, 1987.

--- *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Elección, traducción y prólogo de Rodolfo Mata. Ciudad de México: Siglo XXI, 2000.

--- *Brasil transamericano*. Traducción de Amalia Sato. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004.

--- *Crisantiempo*. Traducción y prólogo de Andrés Sánchez Robayna, ed. bilingüe. Barcelona: Acantilado, 2006.

--- *Hambre de forma. Antología poética bilingüe.* Edición de Andrés Fisher, varios traductores. Madrid: Veintisiete letras, 2009.

CHAMOISEAU, Patrick; GLISSANT, Édouard. *L'intraitable beauté du monde. Adresse à Barack Obama*. París: Galaade, 2009

CHAMOISEAU, Patrick; CONFIANT, Raphaël. *Lettres créoles, tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane 1635-1975*. París: Hatier, 1991.

CHAMOISEAU, Patrick. *Chronique des sept misères*. Prefacio de Édouard Glissant. París: Gallimard, 1986.

--- *Solibo magnifique*. París: Gallimard, 1988.

--- *Texaco*. París: Gallimard, 1992.

--- *L'esclave vieil homme et le molosse*. París: Gallimard, 1997.

--- *Écrire en pays dominé*. París: Gallimard, 1997.

--- *Biblique des derniers gestes*. París: Gallimard, 2002.

--- *Livret des villes du deuxième monde*. París: Éditions du Patrimoine, 2002.

--- Entrevista con Dominique Deblaine en la librería Mollat, Bordeaux, 6 de febrero 2002. http://www.msha.fr/celfa/recherche/auteur/chamoiseau/chamoiseau.htm#11

--- *Un dimanche au cachot*. París: Gallimard, 2007.

--- *Le déshumain grandiose*. Reedición de *L'esclave vieil homme et le molosse* y *Un dimanche au cachot*. París: Gallimard, 2010.

--- *Hypérion victimaire: Martiniquais épouvantable*. París: La Branche, 2013.

GLISSANT, Édouard. *Soleil de la conscience*. París: Falaize, 1956.

--- *Le quatrième siècle*. París: Seuil, 1964.

--- *Les Indes* [1955], seguido de *Un champ d'îles* [1952] y *La terre inquiète* [1954]. París: Seuil, 1965.

--- *Malemort*. París: Gallimard, 1975.

--- *Le sel noir* [1960], contiene además *Le sang rivé* [1954] y *Boises* [1979]. París: Gallimard, 1983.

--- *Poétique de la Relation*. París: Gallimard, 1990.

--- *Tout-monde*. París: Gallimard, 1993.

--- Entrevista con ocasión de la edición de *Tout-Monde*. http://bibliobs.nouvelobs.com /essais/20110203.OBS7390/sur-la-trace-d-edouard-glissant.html

--- *Poèmes complets*. París: Gallimard, 1994.

--- *Introduction à une Poétique du Divers*. París: Gallimard, 1996.

--- *L'intention poétique* [1969]. París: Gallimard, 1997.

--- *Le discours antillais* [1981]. París: Gallimard, 1997.

--- *La Lézarde* [1958]. París: Gallimard, 1997.

--- *Traité du Tout-Monde.* París: Gallimard, 1997.

--- *Pays rêvé, pays réel* [1985], contiene también *Fastes* [1991] y *Les Grands Chaos* [1993]. París: Gallimard, 2000

--- *La cohée du Lamentin*. París: Gallimard, 2005.

--- *Une nouvelle région du monde.* París: Gallimard, 2006.

--- *La terre le feu l'eau et les vents. Une anthologie de la poésie du Tout-Monde.* Paris: Galaade/Institut du Tout-Monde/Maison de l'Amérique Latine, 2010.

--- *10 Mai. Mémoires de la traite négrière, de l'esclavage et de leurs abolitions*. París: Galaade, 2010.

--- *L'imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*. París: Gallimard, 2010.

--- *El discurso antillano.* Traducción de Aura Marina Boadas, Amelia Hernández y Lourdes Arancibia Rodríguez, prólogo de Michael Dash. La Habana: Casa de las Américas, 2010.

--- *La sangre atada (Le sang rivé)*. Traducción de Beatriz Gómez Gutiérrez, dibujos de Victor Anicet. La Habana: Casa de las Américas, Institut du Tout-Monde, 2013.

PARRA, Violeta. *El folklore de Chile, vol. I – Violeta Parra, canto y guitarra*. EMI Odeón, Chile: 1957

--- *El folklore de Chile, vol. II – Violeta Parra acompañándose en guitarra*. EMI Odeón, Chile: 1958

--- *El folklore de Chile, vol. III – La cueca presentada por Violeta Parra*. EMI Odeón, Chile: 1958

--- *El folklore de Chile, vol. IV – La tonada presentada por Violeta Parra*. EMI Odeón, Chile: 1958

--- *El folklore de Chile, vol. VIII – Toda Violeta Parra*. EMI Odeón, Chile: 1960

--- *Las últimas composiciones*. RCA Víctor, Chile: 1966.

--- *Toda Violeta Parra. Antología de canciones y poemas.* Precedida de "Violeta entera" de Alfonso Alcalde. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1974.

--- *Cantos folklóricos chilenos* [1959]. Santiago: Nascimento, 1979.

--- *Violeta del pueblo.* Prólogo, selección y notas de José Martínez Reverte. Madrid: Visor, 1983.

--- *Décimas. Autobiografía en verso* [1959]. Santiago: Sudamericana, 1998.

Otras fuentes literarias

ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comèdia*, 2000. Traducción al catalán y comentarios de Josep María de Segarra; edición bilingüe. Barcelona: Quaderns Crema, 2000.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Pau-Brasil.* http://www.passeiweb.com/estudos /livros/manifesto_pau_brasil

ARENAS, Reinaldo. *Antes que anochezca* [1992]. Barcelona: Tusquets, 1996.

AUDEN, Wystan. *Gracias, niebla* [*Thank you, fog*, 1975]. Traducción de Silvia Barbero Marchena, ed. bilingüe. Valencia: Pretextos, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. *Le spleen de Paris*. París: Maxilivres, 1998.

BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis.* Barcelona: Anagrama, 2004.

--- *Los perros románticos. Poemas 1980-1998*. Barcelona: Acantilado, 2006.

--- *La universidad desconocida.* Barcelona: Anagrama, 2007.

BONNEFOY, Yves. *Les planches courbes.* París: Gallimard, 2001.

BRODSKY, Joseph. *Menos que uno* [1986]. Traducción del inglés de Roser Berdagué Costa y Esteban Riambau Sauri. Barcelona: Círculo de lectores

--- *Del dolor y la razón* [1995]. Traducción del inglés de Antoni Martí García. Barcelona: Siruela, 2015.

Camões, Luis de. *Los Lusiadas.* Edición de Nicolás Extremera y José Antonio Sabio, traducción de Benito Caldera. Madrid: Cátedra, 1986.

CARDENAL, Ernesto. *Los ovnis de oro. Poemas indios.* Madrid: Visor, 1992.

--- *Cántico cósmico* [1992]. Madrid: Trotta, 1999.

CARPENTIER, Alejo. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1981.

--- *Los pasos perdidos* [1956]. Ciudad de México: Siglo XXI, 1997.

--- *El reino de este mundo* [1949]. Santiago de Chile: Universitaria, 2006. www.alianzabolivariana.org/pdf/carpentier_el_reino_de_este_mundo.pdf

--- *El siglo de las luces* [1958]. Madrid: Akal, 2008.

CHIHUAILAF, Elicura. *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago: Lom, 1999.

--- *De sueños azules y Contrasueños* [1995]. Santiago: Universitaria, 2000.

CELAN, Paul. *Obras Completas*. Traducción de José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta, 1999.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición, notas y anexos de Francisco Rico. España: Punto de lectura, 2014.

CÉSAIRE, Aimé. *Poesías*. Selección y prólogo de Enrique Lihn. La Habana: Casa de las Américas, 1969.

--- *Cahier d'un retour au pays natal* [1939]. París/Dakar: Présence Africaine, 1983.

--- *Discours sur le colonialisme* [1955]. París/Dakar: Présence Africaine: 2004.

CONDÉ, Maryse, *Traversée de la mangrove*. París: Folio, 1989.

COÑA, Pascual. *Ñi tuculpazugun, testimonio de un cacique mapuche*. Santiago: Pehuén, 2000.

CUADRA, Pablo Antonio. *Siete árboles contra el atardecer*. Prólogo de Steven White. Madrid: Veinitisiete letras, 2011.

DARÍO, Rubén. *La vida de Rubén Darío* [1915]. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2000. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm61g2

DARWISH, Mahmud. *Plus rares sont les roses* [1986]. Traducción al francés de Abdellatif Laâbi. París: Minuit, 1989.

--- *Mural* [2000]. Traducción de Rosa Martínez Lillo. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2003.

--- *État de siège* [2002]. Traducción al francés de Elias Sanbar, fotografías de Olivier Thébaud. Arlés: Actes Sud, 2004.

DEPESTRE, René. *Rage de vivre. Oeuvres poétiques complètes*. Prefacio de Bruno Doucey. Paris: Seghers, 2006.

ELLIS, Keith (selección, traducción y notas). *Poetas del Caribe anglófono*. 2 tomos, ed. bilingüe. La Habana: Casa de las Américas, 2011.

FRANKÉTIENNE. *Dézafi*. Port-au-Prince: Fardin, 1975.

--- *L'oiseau schizophone*. París: Jean-Michel Place, 1998.

--- *Ultravocal*. París: Hoëbeke, 2004.

--- *Anthologie secrète*. Montréal: Mémoires d'encrier, 2005.

GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.

GUILLÉN, Nicolás. *Obra poética 1920-1972*. 2 vols. La Habana: Arte y Literatura, 1974.

HOMERO. *Ilíada*. Traducción de Fernando Gutiérrez. Barcelona: Penguin, 2015.

--- *Odisea*. Traducción de José Manuel Pabón, introducción de Carlos García Gual. Madrid: Gredos, 2000.

HERNÁNDEZ, José. *El gaucho Martín Fierro. La vuelta de Martín Fierro*. Madrid: Edaf, 1983.

HESÍODO. *Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen.* Introducción, traducción y notas de Adelaida Martín Sánchez y María Ángeles Martín Sánchez. Madrid: Alianza, 2013.

JOYCE, James. *Ulises*. Traducción de Francisco García Tortosa y María Venegas Lagüéns. Madrid: Cátedra, 1999.

KOUROUMA, Ahmadou. *Les soleils des Indépendances*. París: Seuil, 1970.

LIENLAF, Leonel. *Se ha despertado el ave de mo corazón*. Santiago: Universitaria. 1989.

LEVI, Primo. *Si esto es un hombre* [1947]. Traducción de Pilar Gómez Bedate. Barcelona: El Aleph, 2007.

MANDELSTAM, Ósip. *Coloquio sobre Dante*. Traducción de Selma Ancira. Barcelona: Acantilado, 2004.

MILLÁN, Gonzalo. *La ciudad* [1979]. Epílogo de Niall Binns. Madrid: Amargord, 2014.

MISTRAL, Gabriela. *Elogio de las cosas de la tierra* [1926]. Santiago: Andrés Bello, 1979.

NERUDA, Pablo. *Odas elementales* [1954]. Edición de Jaime Concha. Madrid: Cátedra, 1982.

--- *Residencia en la tierra* [1933]. Edición de Hernán Loyola. Madrid: Cátedra, 1987.

--- *La rosa separada* [1970-1971]. Barcelona: Seix Barral, 1990.

--- *Canto general* [1950]. Barcelona: Seix Barral, 1994.

--- *Obras Completas I*, Barcelona: RBA, 2005.

PARRA, Nicanor. *Poemas y Antipoemas* [1954]. Santiago: Nascimento, 1971.

--- *Parranda larga*. Selección y prólogo de Elvio Gandolfo. Madrid: Alfaguara, 2010.

PARRA, Roberto. *Soy zurdo de nacimiento. Las cuecas de Roberto Parra*. Edición a cargo de Micaela Navarrete y Maximiliano Salinas. Santiago: Lom, 2011.

PASOLINI, Pier Paolo. *Le Ceneri di Gramsci* [1957]. Milano: Garzanti, 2003.

--- *Cartas luteranas*. Traducción de Josep Torrell, Antonio Giménez Merino y Juan-Ramón Capella. Madrid: Trotta: 1997.

PEREC, George. *Especies de espacios* [1974]. Traducción de Jesús Camarero. Barcelona: Montecinos, 1999.

PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama, 2005.

POUND, Ezra. *Cantares completos* [*The Cantos*]. Edición bilingüe de Javier Coy, traducciones de Laura Rovizzi, Juan Coy y José Vázquez. Madrid: Cátedra, 1996.

SEFERIS, Yorgos. *Mythistórima. Poesía completa*. Traducción, prólogo y notas de Selma Ancira y Francisco Segovia. Barcelona: Gutenberg, 2012.

SEGALEN, Victor. *Stèles* [1912]. http://www.steles.net/

VALDÉS, Hernán. *Tejas verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*. Barcelona: Ariel, 1974.

VALDIVIA, Luis. *Arte y gramatica general de la lengua que corre en todo el Reyno de Chile : con un vocabulario, y confessionario* [Lima, 1606. Sevilla, 1684]. http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0013038.pdf

VALLEJO, César, *Obra poética completa*, introducción de Américo Ferrari, Alianza, Madrid, 2006.

VILLAGRÁN, Fernando. *Disparen a la bandada: una crónica secreta de la FACH*. Santiago: Planeta, 2002.

WALCOTT, Derek. *The Castaway and other poems*. Londres: Jonathan Cape, , 1965.

--- *Collected poems*, 1948-1984. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1986.

--- *Omeros*. Londres/Boston: Faber and Faber, 1990.

--- *The star-apple kingdom* [1979] / *Le royaume du fruit-étoile*. Traducción de Claire Malroux. Aubenas d'Ardèche: Circé, 1992.

--- "The Muse of History" [1974], "The Antilles: fragments of epic memory" [1992]. *The Routledge Reader in Caribbean Literature*. Editado por Alison Donnell y Sarah Lawson Welsh. Londres/Nueva York: Routledge, 1996.

--- *Rêve sur la montagne au singe* (teatro). Traducción de Claire Malroux, ilustraciones de Derek Walcott. Ginebra: Demoures, 2000.

--- *Café Martinique* [*What the twilight says*, 1998]. Traducción de Béatrice Dunner. Mónaco: Rocher, 2004.

--- *The Odissey* [1993] / *La Odisea*. Traducción de Jenaro Talens y Manuel Talens. Madrid: Visor, 2005.

YÁÑEZ, Gonzalo. *Polimetros*. París: edición autónoma, 2012.

ZOBEL, Joseph. *La Rue Cases-nègres* [1950]. París/Dakar: Présence Africaine, 1984.

ZURITA, Raúl. *Canto a su amor desaparecido*. Santiago: Universitaria, 1985.

--- *Zurita* [2011]. Salamanca: Delirio, 2012.

Bibliografía de crítica, historia y filosofía

ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* [1983]. Londres/Nueva York: Verso, 2006.

ANTILLANCA, Ariel; LONCÓN, César. *Entre el mito y la realidad. El pueblo mapuche en la literatura chilena*. Santiago: Asociación Mapuche Xawun Ruka, 1998.

ARGUEDAS, José María. *Formación de una cultura nacional indoamericana* [1975]. Ciudad de México: Siglo XXI, 2006.

ARIAS, Salvador (compilación y prólogo). *Alejo Carpentier*. La Habana: Casa de las Américas, 1977.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. Londres/Nueva York: Routledge, 2007.

BENAVENTE MORALES, Carolina (traducción y notas). Ineke Phaf-Rheinberger (ed.), "El lenguaje-nación y la poética del acriollamiento. Una conversación entre Kamau Brathwaite y Édouard Glissant". *Literatura y Lingüística*, nº 19, 2008, pp. 311-329.

BENJAMIN, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Traducción de Roberto Blatt, introducción de Eduardo Subirats. Madrid: Taurus, 1998.

BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger*. París: Gallimard, 1984.

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad* [1982]. Traducción de Andrea Morales Vidal. Madrid: Siglo XXI, 1991.

BESSIÈRE, Jean; PAGEAUX, Daniel-Henri (compiladores). *Perspectives comparatistes*. París: Champion, 1999.

BHABHA Homi, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale* [1994]. Traducción de Françoise Bouillot. París: Payot, 2007.

BLOOM, Harold. *Poemas y poetas. El canon occidental* [2005]. Traducción de Antonio Rivero. Madrid: Páginas de espuma, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire.* París: Seuil, 1992.

BUTLER, Judith. *Recit de soi* [*Giving an account of oneself*, 2005]. Traducción de Bruno Ambroise y Valérie Aucouturier. París: PUF, 2007.

BUCK-MORSS, Susan. *Hegel, Haití y la historia universal* [2009]. Prólogo de Claudio Lomnitz, traducción de Juan Manuel Espinoza. México: FCE, 2013.

CARMAGNANI, Marcelo. *Desarrollo industrial y subdesarrollo económico. El caso chileno (1860-1920).* Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1998.

CASANOVA, PASCALE. *La República mundial de las letras* [1999]. Traducción de Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama, 2001.

CASTRO, Ricardo. "Crónica de un hombre pájaro". *Escáner cultural*, nº 69, 2005. http://www.escaner.cl/escaner69/origen.htm

CERTEAU, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. París: Gallimard, 1993.

CHOMSKY, Noam. *Hegemonía o supervivencia* [2003]. Traducción de Carlos José Restrepo. Bogotá: Norma, 2004.

CHAKRABARTY, Dipesh. "Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for 'Indian' Pasts?". *Representations*, nº 37, 1992.

--- *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. New Jersey: Princenton University Press, 2000.

CHANCÉ, Dominique. *Poétique baroque de la Caraïbe*. París: Karthala, 2001.

--- "De *Chronique des sept misères à Biblique des derniers gestes*, Patrick Chamoiseau est-il baroque?", *MLN*, nº 4, septiembre 2003, pp. 867-894. Publicado por The Johns Hopkins University Press. http://www.jstor.org/stable/3251990, p. 869.

CLARO, Samuel. "Herencia musical de las tres Españas en América". *Revista musical chilena*, nº 171, 1989, pp. 7-41.

COHEN, Robin; TONINATO, Paola (edición e introducción). *The Creolization Reader. Studies in mixed identities and cultures*. Londres/Nueva York: Routledge, 2010.

CONCHA MOLINARI, Olivia. "Violeta Parra, compositora". *Revista musical chilena*, nº 183, 1995, pp. 71-106.

CONFIANT, Raphaël. "Créolité et francophonie: un éloge de la diversalité", 2001. http://www.potomitan.info/articles/diversalite.htm

COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie*. París: Seuil, 1998.

--- *Théorie de la littérature: qu'est-ce qu'un auteur?* Curso de la Universidad París IV-Sorbonne, 2001. http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php

COMUNIDAD DE HISTORIA MAPUCHE. *Ta iñ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Proust y los signos* [1964]. Traducción de Franciso Monge. Barcelona: Anagrama, 1972.

--- *Spinoza, philosophie pratique*. París: Minuit, 1981.

--- *Le pli. Leibniz et le baroque*. París: Minuit, 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *L'anti-Œdipe*. París: Minuit, 1973.

--- *Kafka, pour une littérature mineure*. París: Minuit, 1975.

DERRIDA, Jacques. *De la Grammatologie*. París: Minuit, 1967.

--- *L'oreille de l'autre: otobiographiques [sic], tranferts, traductions: textes et débats*. Coordinado por Claude Lévesque y Christie V. McDonald. Montréal: VLB, 1982

--- *Schibboleth. Pour Paul Celan*. París: Galilée, 1986.

--- *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. París: Galilée, 1996.

ENNIS, Juan Antonio; PFÄNDER, Stefan. *Lo criollo en cuestión. Filología e historia.* Buenos Aires: Katatay, 2013.

ELIOT, Thomas Stearns. *The Sacred Wood.* New York: Alfred A. Knopf, 1921. http://www.bartleby.com/200/

FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. París: F. Maspéro, 1961.

--- *Peau noire, masques blancs* [1952]. París: Seuil, 1998.

--- *Pour la révolution africaine. Écrits politiques.* París: La découverte, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits (IV. 1980-1988)*. París: Gallimard, 1994.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

GINZBURG, Carlo. *Mythes, emblèmes, traces* [1986]. Traducción de Monique Aymard. París: Flammarion, 1989.

GOODY, Jack. *The interface between the written and the oral*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

GUEVARA, Tomás; MAÑKELEF, Manuel. *Kiñe mufü trokiñche ñi piel. Historias de familias Siglo XIX* [1912]. Temuco: CoLibris-Liwen, 2012.

GUILLÉN, Claudio. *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995.

--- *Múltiples moradas: ensayo de literatura comparada.* Barcelona: Tusquets, 1998.

--- *Entre lo uno y lo diverso (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005.

HAMNER, Robert Daniel. *Epic of the dispossessed: Derek Walcott's "Omeros"*, Columbia: University of Missouri press, 1997.

HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine. "Chamoiseau écrit-il en créole ou en français ?". *Études creoles*, vol. 21, nº 2. Aix-en-Provence: Institut d'études créoles, 1998.

KAVWAHIREHI, Kasereka. "La littérature orale comme production coloniale. Notes sur quelques enjeux postcoloniaux". *Cahiers d'études africaines*, n° 176, 2004. www.cairn.info/revue-cahiers-d-etudes-africaines-2004-4-page-793. htm.

LANDAETA, Rodrigo; MÉNDEZ, Cristian (dirección). *La escritura entrevista. Poetas en diálogo.* 5 discos. Valdivia: Pillaje, 2010-11.

LATORRE, Mariano. "La chilenidad de Daniel Riquelme". En: *Memorias y otras confidencias*. Santiago: Andrés Bello, 1971, pp. 472-490.

LEVINAS, Emmanuel. *Entre nous, essais sur le penser-à-l'autre*. París: Grasset et Fasquelle, 1991.

LIENHARD, Martin. *La voz y la huella*. La Habana: Casa de las Américas, 2011.

LIÈVRE, Éloïse. *L'épique*. París: Gallimard, 2002.

MACHADO, Antonio. *Juan de Mairena*. Madrid: Cátedra, 1999.

MAESENEER, Rita de; VAN HECKE, Ann (editoras). *El artista caribeño como guerrero de lo imaginario*. Madrid: Iberoamericana, Universidad de Amberes, 2004.

MANDELBROT, Benoît. *Les Objets fractals: forme, hasard, et dimension*. París: Flammarion, 1973.

MANQUILEF, Manuel. *Comentarios del pueblo araucano (la faz social)*. Valdivia: Serindígena, 2006.

MANNS, Patricio. *Violeta Parra*. Madrid: Júcar, 1984.

MARTÍN-BARÓ, Ignacio (selección e introducción). *Psicología social de la guerra: trauma y terapia*. San Salvador: UCA editores, 1990.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo* [abril de 1973]. Santiago: Universitaria, 2006.

MATURANA, Humberto. *Transformación en la convivencia*. Santiago: Dolmen, 1999.

MBEMBE, Achille. "La république désœuvrée. La France à l'ère postcoloniale". *Le Débat*, nº 137, nov-dic. 2005, pp. 159 176.

MIGNOLO Walter. "Géopolitique de la connaissance, colonialité du pouvoir et différence coloniale", 2001. http://multitudes.samizdat.net/Geopolitique-de-la-connaissance.html

MILLARES, Selena. "Geografías del edén: la poesía trovadoresca de Violeta Parra". *Anales de Literatura Chilena*, nº 1. Santiago de Chile, 2000: 167-179.

--- "Poesía mapuche: deslindes de una textualidad fronteriza". *Revista de lengua y literatura*, 36. Madrid: UAM, Departamento de Filología Española, 2013: 97-111.

MILLALÉN PAILLAL, José; MARIMÁN QUEMENADO, Pablo; CANIUQUEO HUIRCAPÁN, Sergio; LEVIL CHICAHUAL, Rodrigo. *¡…Escucha, winka…! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*. Santiago: Lom, 2006.

MILNE, Lorna. *Patrick Chamoiseau: Espaces d'une écriture antillaise*. Ámsterdam: Rodopi, 2006.

MORA, Ziley. *Yerpún, el libro sagrado de la tierra del sur*, Temuco: Kushe, 1992.

MUNIZAGA AGUIRRE, Carlos. *Vida de un araucano: el estudiante mapuche Lorenzo Aillapán en Santiago de Chile, en 1959*. Santiago: Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueología de la Universidad de Chile, 1971.

NAGLER, Michael. "Towards a Generative View of the Oral Formula". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 98, 1967, pp. 269-311. Publicado por The Johns Hopkins University Press.

NAVARRETE, Micaela (selección y prólogo). *La Lira Popular. Poesía popular impresa del siglo XIX. Colección Alamiro de Ávila*. Santiago: Universitaria, 1999.

PAGEAUX, Daniel-Henri. "La créolité antillaise entre postcolonialisme et néo-baroque". En: Bessière, J.; Moura, J. M. (coordinadores). *Littératures postcoloniales et francophonie*. París Champion, 2001.

--- *Littératures et cultures en dialogue*. París: L'Harmattan, 2007.

PARRA, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Michay, 1985.

PARRA, Ángel. *Violeta se fue a los cielos*. Santiago: Catalonia, 2006.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia* [1974]. Santiago: Tajamar, 2008.

--- *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* [1982]. Barcelona: Seix Barral, 1998.

PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.

PELEGRIN, Benito. "Insularité/singularité des écritures: archipel baroque (de Gracián à Lezama Lima)", conferencia en el marco del seminario del Institut du Tout-Monde titulado *Écritures et pensées en archipel*. 19 de diciembre de 2008.

PIZARRO, Ana. *El sur y los trópicos: ensayos de cultura latinoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante, 2004.

POUND, Ezra. *Literary essays*. Nueva York: New Directions, 1968.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El andariego, 2007.

RIQUER, Martín de; RIQUER, Isabel de. *La poesía de los trovadores*. Madrid: Espasa, 2002.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. *El río de la literatura: de Sumeria y Homero a Shakespeare y Cervantes*. Barcelona: Ariel, 2013.

SAID, Edward. *Beginnings. Intention and method* [1975]. Nueva York: Columbia University Press, 1985.

--- *Culture and imperialism*. Londres: Chatto & Windus, 1993.

--- *El mundo, el texto y el crítico* [1983]. Traducción de Ricardo García. Barcelona: Debate, 2004.

--- *Reflexiones sobre el exilio* [2001]. Traducción de Ricardo García. Barcelona: Mondadori, 2005.

SALAZAR VERGARA, Gabriel. *Dolencias históricas de la memoria ciudadana (Chile 1810-2010)*. Santiago: Universitaria, 2012

SAMANIEGO, Augusto; RUIZ, Carlos. *Mentalidades y políticas wingka: pueblo mapuche, entre golpe y golpe (de Ibáñez a Pinochet)*. Madrid: CSIC, 2007.

SAMOYAULT, Tiphaine. *Littérature et mémoire du présent*. Nantes: Pleins Feux, 2001

--- *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature.* París: Nathan, 2001.

--- *La montre cassée*. Lagrasse: Verdier, 2004.

SARDUY, Severo. "Barroco y neobarroco". En: GOIC, Cédomil (coordinador). *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Crítica, 1988.

SEGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*. París: Fata Morgana, 1978.

SIMASOTCHI-BRONES, Françoise. *Le roman antillais. Personnages, espaces et histoire: fils du chaos*. París: Harmattan, 2004.

STAMBUCK, Patricia; BRAVO, Patricia. *Violeta Parra. El canto de todos*. Santiago: Pehuén, 2011.

URIBE, Juan. *Flor de canto a lo humano.* Santiago: Gabriela Mistral, 1974.

STEINER, George. *Extraterritorial: ensayos sobre literatura y la revolución lingüística* [1971]. Traducción de Edgardo Russo. Barcelona: Siruela, 2002.

VILLANUEVA, Darío; MONEGAL, Antonio; BOU, Enric (coordinadores). *Sin fronteras: ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 1999.

VOISSET, Georges; GONTARD, Marc (coordinadores). *Écritures Caraïbes*. Presses universitaires de Rennes, 2002.

YÁÑEZ QUIROGA, Gonzalo, "Bilinguisme et auto-translation dans l'œuvre d'Elicura Chihuailaf: vers une poétique de la *rencontre confidentielle*". Memoria de Máster en Literatura Comparada. Directora de investigación: Tiphaine Samoyault. Université Paris 8 Vincennes–Saint-Denis, Département de Littérature Générale et Comparée, Septiembre 2010.

Diccionarios y enciclopedias

CONFIANT, Raphaël. *Dictionnaire de créole martiniquais-français*. Matoury: Ibis rouge, 2007.

COROMINAS, Joan; PASCUAL, José. *Diccionario crítico y etimológico castellano e hispánico* [1981], tomo IV. Madrid: Gredos, 1993.

HUENCHULLÁN SOLAR, Heliter. *Diccionario Mapudungun-Castellano*. 2013. https://es.scribd.com/doc/164566775/Dic-Mapudungun.

Gran Enciclopedia Larousse, tomo V. Barcelona: Planeta, 1988.

MUÑOZ URRUTIA, Rafael. *Diccionario Mapuche: Mapudungun/Español, Español/Mapudungun* (2ª edición). Santiago: Centro Gráfico, 2006.

TAPIÉ, Victor-Lucien et als. *Enciclopaedia Universalis*, tomo 3. París, 1995.

VAAN, Michiel de. *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages*. Leiden: Brill, 2008.

Sitios en la Red

Édouard Glissant, une pensée archipélique : http://www.edouardglissant.fr

Groupe européen de recherches en langues créoles: http://creoles.free.fr

Institut du Tout-Monde : http://www.tout-monde.com

Potomitan, sitio de promoción de las culturas y las lenguas criollas: http://www.potomitan.info