

EL ESPACIO ATLÁNTICO: CREAR GENEALOGÍAS ÉPICAS PARA EL CARIBE ANGLÓFONO. KAMAU BRATHWAITE Y DEREK WALCOTT

*Nair María Anaya Ferreira
Odette de Siena Cortés London*

A partir de la década del 1950, el Caribe británico estuvo inmerso en múltiples debates de corte político y cultural alentados por los procesos independentistas de las islas. El lugar de África y de la población de origen africano en el archipiélago constituía uno de los puntos centrales de discusión y, con éste, la importancia del reconocimiento de las lenguas vernáculas de origen africano frente a un inglés estándar británico institucional que regía los ámbitos educativos, judiciales, gubernamentales y religiosos. De forma notable, la reflexión sobre la base lingüística creol y su potencial para articular una tradición literaria, artística y cultural más amplia se expresaba a través de metáforas espaciales y geográficas que, a la vez que establecían la compleja relación de las comunidades con sus entornos insulares a partir de una conciencia de desarraigo y dislocación, desplazaban las estructuras jerárquicas implícitas en el inglés estándar.

Con una diferencia de casi veinte años, Kamau Brathwaite y Derek Walcott reconfiguraron una cartografía simbólica del archipiélago en dos excepcionales poemas épicos que no sólo desplazan las representaciones hegemónicas que del Caribe había creado el discurso europeo, sino que deconstruyen los parámetros de homogeneidad y unidad identitaria que suelen estar vinculados con una noción básica de región. Ramírez y Levi, por ejemplo, identifican que la región, “en el sentido tradicional, sigue utilizándose para un espacio determinado, delimitado y diferenciado en relación con otros” y que “se utiliza desde el punto de vista de análisis y gestión medioambiental como una cuenca hidrológica que integra a la sociedad que la habita o a las regiones naturales que la caracterizan; en el sentido más clásico del término, se basa en los recursos naturales que contiene”. Comentan, además, que, en la primera mitad del siglo xx, el concepto de región solía plantearse “bajo una conceptualización determinista, en la cual se consideraba que el medioambiente ejercía un dominio sobre las actividades y desarrollo de la sociedad” (2015: 121, 101). En relación con la llamada región Caribe, la herencia

histórica de haber sido el núcleo de la trata transatlántica de esclavos que permitió el desarrollo capitalista de Europa ubicó irremediamente al archipiélago, como mencionaremos más adelante, en una posición periférica, de subordinación e inferioridad con respecto a Europa. En este ensayo, las referencias al Caribe como región o archipiélago se limitarán al Caribe anglófono.

En *The Arrivants* (1998 [1973]) y *Omeros* (1990), Brathwaite y Walcott, respectivamente, proponen una visión del Caribe en la que los procesos históricos de dislocación, fragmentación y discontinuidad relacionados, sobre todo, con la población esclavizada proveniente de África, y en menor medida de la India, hasta entonces vistos como una de las causas de la marginalidad social y cultural de las islas, adquieren significados tan innovadores que sitúan al archipiélago en un lugar central en la producción literaria de la segunda mitad del siglo xx. Nuestro planteamiento en este ensayo es que la conciencia espacial y marítima de estos autores, expresada mediante diversas estrategias poético-narrativas, genera nuevas historias del archipiélago, las cuales resaltan la increíble capacidad de sobrevivencia física y espiritual de la población caribeña en sus diversas ubicaciones diaspóricas, así como sus aportaciones a la cultura contemporánea. Al valorizar las historias de dislocación y esclavitud en sus diversas trayectorias geográficas, Brathwaite y Walcott desmantelan los discursos de poder que sustentaron el impulso expansionista occidental que ubicaba a la región Caribe como marginal, periférica y trasplantada y, a través de una imaginativa reconstrucción cartográfica de dichas trayectorias, abren los horizontes a una presencia cultural que trasciende, con mucho, los límites insulares del archipiélago. Es decir, el Caribe no sólo se ubica entre las latitudes 9° y 22° Norte y las longitudes 89° y 60° Oeste (Odgen, 2020), sino que, como deja de manifiesto la exuberancia de Antonio Benítez Rojo, carece de límites y de centros y su influencia se extiende hacia todos los rincones del planeta (Benítez-Rojo, 1996: 4).

En la novela publicada en 1983, *The Mimic Men*, el protagonista, Ralph Singh, afirma que “el primer requisito para la felicidad es haber nacido en una ciudad famosa [...] Nacer en una isla como Isabella, un oscuro trasplante del Nuevo Mundo, bárbaro y de segunda categoría, significa nacer en el desorden” (Naipaul, 1983: 118). Si bien provienen de una obra ficcional, estas palabras ejemplifican no sólo la polémica imagen que el controvertido autor V. S. Naipaul tenía de su lugar de origen, Trinidad y Tobago, sino que perpetúan las premisas de una tradición representacional europea que configuraba

al Caribe como un entorno natural, social y cultural periférico y vacío, un entorno que, por sus características y su historia, negaba a sus habitantes la posibilidad de establecer vínculos afectivos de arraigo al territorio, el cual constituye, quizá, el primer impulso identitario del ser humano y desempeña un papel fundamental en un buen número de definiciones del concepto región.

La pesimista perspectiva que caracterizó la escritura de Naipaul tiene fundamento en una conceptualización de desarrollo cultural inexorablemente vinculada con la idea de progresión histórica establecida desde la Ilustración, por lo que percibe a la cuenca del Caribe y su historia en términos de pérdida y discontinuidad. En *The Middle Passage* (1962) —libro de viajes solicitado, paradójicamente, por Eric Williams, primer ministro de Trinidad y Tobago— Naipaul se aproxima a su objeto de estudio desde una óptica europea, en especial la de algunos historiadores y funcionarios ingleses que visitaron el archipiélago durante los siglos XVIII y XIX e incorporaron su representación a una postura determinista de la historia. Así, para Naipaul,

nada fue creado en las Indias Occidentales Británicas, ninguna civilización como en la América hispana, ninguna gran revolución como en Haití o las colonias americanas. Sólo había plantaciones, prosperidad, decadencia, negligencia: el tamaño de las islas no pedía nada más [...] En las islas de las Indias Occidentales la esclavitud y los latifundios sólo crearon vulgaridad [...]; una sociedad sin estándares, sin aspiraciones nobles, alimentada por la avaricia y la crueldad [...]

¿Cómo puede ser escrita la historia de la futilidad de las Indias Occidentales? ¿Qué tono debe adoptar el historiador? [...] La historia de las islas nunca puede ser narrada satisfactoriamente. La brutalidad no es la única dificultad. La historia se construye en torno a los logros y la creación; y nada fue creado en las Indias Occidentales (1962: 27-29).

Mediante un insidioso mecanismo de diferenciación implícita entre el ámbito colonial carente de agentividad y una idealizada metrópolis británica que permea no sólo el libro de viajes, sino gran parte de su obra narrativa y ensayística, Naipaul mantiene la estructura representacional que, en palabras de Paul Miller, constituyó la autoproclamación de Europa como el centro de la civilización: “Si la Ilustración sostuvo a la periferia como la encarnación de una inmadurez no ilustrada, dependió de esta diferenciación

para su propia identidad como centro ilustrado” (Miller, 2010: 13). La imagen del Caribe (anglófono) como un (espacio) vacío constituyó un desafiante punto de partida en la reflexión identitaria que llevó a Brathwaite y Walcott a escribir sus epopeyas, pues invitaba a cuestionar la noción de tradición que T. S. Eliot relacionaba con la mente de Europa —la cual encarnaba una idea de autoridad intelectual y orden moral— y que constituía un parámetro aspiracional no sólo en Inglaterra, sino también en los lugares que fueron colonias británicas. Ante el énfasis de que el poeta debe tener una profunda conciencia histórica, en el sentido de que el pasado no es algo que quedó atrás, sino que pervive en el presente, los escritores caribeños enfrentaban un dilema representacional: si la irrupción del Caribe en la Historia y Geografía surge de procesos de exterminio y dislocación, ¿cómo lograr el sentido de completud individual y cultural implícito en la aspiración civilizatoria europea?

Una cartografía geopoética contra la amnesia histórica

Para autores como Brathwaite y Walcott su función consistía en realizar un registro geopoético que inscribiera al Caribe y a su historia en el marco más amplio de la literatura anglófona. Anticiparon, de cierto modo, el reconocimiento propuesto por críticos como Paul Gilroy de que el Océano Atlántico ha sido un espacio de contacto multicultural que trasciende, con mucho, la matriz económica e histórica que lo visualizó como un Atlántico Blanco, vinculado al proyecto ilustrado de la modernidad. Ante la experiencia del *Middle Passage* —que había desprovisto a los individuos esclavizados, como dice Simon Gikandi, de “historia, lengua nacional y subjetividad”, las categorías centrales de la modernidad europea (1992: 4)— las epopeyas de Brathwaite y Walcott posibilitaron la creación de referentes geográficos e históricos alternativos que llenaron de significado, por así decirlo, la noción de espacio vacío o en blanco implícita en una primera acepción del *Middle Passage*. Para ambos poetas, el primer impulso creativo debía tomar en cuenta dos factores primordiales: una lengua para dar cuenta tanto del entorno natural como de la dislocación histórica y una capacidad poética para dismantelar los marcos conceptuales europeos por medio de la creación de nuevas metáforas que resignificaran la traumática experiencia de la esclavitud.

El escritor guyanés Wilson Harris ubica el momento inicial de hibridación cultural o creolización en el trayecto mismo a través del Océano Atlántico, dentro de los navíos esclavistas (en los cuales no se permitía que personas de la misma etnia estuvieran juntas). Harris articula esta idea a través de la metáfora de la danza limbo (que consiste en pasar de espaldas una barra horizontal que se coloca cada vez más abajo) como una puerta de acceso entre África y el Caribe

que disloca (y por tanto empieza a liberarse de) una cadena uniforme de millas a través del Atlántico. Esta dislocación o espacio interior sirve como correctivo al manto uniforme o a la estasis documental del imperialismo. El viaje a través del Atlántico para los antepasados [de los habitantes] de las Indias Occidentales conllevó un nuevo tipo de espacio —tan inarticulado como podía ser en ese momento este nuevo carácter “espacial”— y no simplemente una programación ininterrumpida en una bitácora (Harris, 1999 [1970]: 59).

El trayecto, entonces, puede verse como un cronotopo —es decir, un punto, según Bakhtin, en el que el tiempo se hace más denso y adquiere cuerpo, mientras que el espacio se carga de significado y responde a los movimientos del tiempo, la trama y la historia (1981: 84)— en el que los “negros esclavizados pudieron reclamar el Nuevo Mundo mediante el uso creativo de los espacios sociales que los mantenían presos y de ese modo revirtieron su terrible irrupción en el sistema de plantación [...] En otras palabras, el trayecto del Viejo al Nuevo Mundo realizado por los esclavos abrió la imaginación africana a otras posibilidades temporales y espaciales, lo cual requirió una nueva forma y expresión lingüística” (Gikandi, 1992: 13-14).

En el Caribe anglófono, para trascender la prisión de la lengua colonial, Brathwaite buscó la legitimación lingüística, social, política y cultural de los creoles hablados en las islas (y que solían ser vistos, despectivamente, como dialectos) y acuñó la expresión *nation language* para referirse a las prácticas lingüísticas de la región, por medio de las cuales se podría dar voz a la diversidad de experiencias vitales del archipiélago.

Un aspecto fundamental de esta teorización sobre los creoles es, por un lado, el reconocimiento de que son lenguas que han permanecido ocultas, sumergidas, por el fenómeno colonial y, por otro, que a partir de su relación intrínseca con el entorno natural deben constituir la base para una expresión artística y literaria propia, la cual, por definición, se aleja de los

parámetros lineales y supuestamente objetivos del inglés estándar o culto británico. Así, el *nation language* “puede ser inglés, pero con frecuencia es un inglés que es como un aullido o un grito o una ráfaga de disparos o el viento o una ola. También es como el blues. Y algunas veces es simultáneamente inglés y africano” (citado en Bobb, 1998: 112). En consecuencia, la expresión poética del archipiélago no puede ceñirse a los patrones métricos o retóricos de la tradición literaria inglesa, en especial, al pentámetro yámbico, considerado como la forma métrica que expresa y encarna el carácter inglés. De ahí la famosa frase de Brathwaite: “el huracán no ruge en pentámetros” (Brathwaite, 1984: 10).¹

En la medida en que, como afirma el poeta, “cada entorno produce su propia lengua” (citado en Burrowes, 2008: 10), su función, entonces, es encontrar las formas y los géneros literarios y artísticos que articulen una “estética del Caribe”, la cual, para Brathwaite, debe expresar lo que DeLoughrey denomina “un imaginario transoceánico” (2007: 164), es decir, rebasar los límites geográficos del archipiélago.

Si, según Brathwaite, la búsqueda de una historia natural de la región comienza por reconocer el genocidio como génesis, para Walcott, la historia es la “Medusa del Nuevo Mundo” (1974b: 36), y ha desembocado en un sentimiento tan grande de horror acerca del pasado, tanto para los descendientes de los torturadores como para los de las víctimas, que los ha llevado a “sucumbir a la amnesia” (1974b: 49), la cual se convierte, a su vez, en la verdadera historia del Nuevo Mundo. La alternativa, entonces, es escribir una historia que “registre la angustia de la raza” (Walcott, 1970: 5) y rompa con la “absurda” imagen europea de progreso que es “la locura racional de la historia vista como tiempo secuencial, de un futuro dominado” (Walcott, 1974b: 41), cuya epopeya “se basa en la presencia visible de ruinas” (1974b: 44). Para esto, la función del poeta es mostrar un sentido de asombro ante el carácter numinoso del entorno natural y, al ser un segundo Adán en ese paraíso, asumir “el privilegio elemental de nombrar el Nuevo Mundo”, lo cual “aniquila” la historia lineal y jerárquica. Este privilegio, sin embargo, no es ingenuo, sino que muestra una visión, como las frutas de ese segundo Edén, que es una “mezcla de lo ácido y lo dulce”, como las manzanas que tienen “la agrura de

¹ Walcott hace eco de esta premisa en *Omeros*, cuando como deidades griegas que juegan con los destinos humanos, los dioses africanos tienen una sonora sesión musical y bailan la danza típica de Santa Lucía, “La comète”, al tiempo que un ciclón devasta la isla (Walcott, 1990: IX,ii, 52-53).

la experiencia”, pues “para nosotros, en el archipiélago, la memoria tribal está salada con la amarga memoria de la migración” (Walcott, 1974b: 41). Cantar el Caribe, sea de forma lírica, sea de forma épica, conlleva para Walcott reconocer la historia de dicha migración e inscribirla como un neologismo en el espacio de los océanos.

Brathwaite propone el concepto de *tidalectics* como el marco metodológico y retórico intrínseco del Caribe, pues permite articular las particularidades distintivas del archipiélago, en especial la fragmentación y la discontinuidad que definen la experiencia histórica de migración forzada y exterminio. Como una desconstrucción lúdica de la dialéctica hegeliana, la *tidalectics* (término que puede ser traducido como “marealéctica”) potencializa las posibilidades creativas de dar voz a quienes parecían haber sido borrados de las narraciones históricas aspiracionales y progresistas que, en última instancia, contribuían a una dudosa identidad trascendental. Si *tidalectics* se inspira en “el movimiento de ida y vuelta del mar, como una especie de movimiento cíclico, en lugar de ser lineal” (citado en Mackey, 1995: 14), su manifestación poética revaloriza y pone en primer plano, como asevera DeLoughrey, “las trayectorias históricas de migración y dispersión, y destaca la importancia de las diversas oleadas de migrantes que recalaron en el Caribe, así como sus procesos de asentamiento y sedimentación” (2007: 164). Es decir, al proponer, de entrada, una metáfora conceptual vinculada con el mar y el océano, Brathwaite plantea también una nueva forma de pensar el archipiélago en términos ontológicos, metafísicos y epistémicos.

El enfoque marealéctico en *The Arrivants*, de Kamau Brathwaite

En su magistral trilogía épica *The Arrivants* (1998 [1973]), Brathwaite instaura una cartografía poética que resignifica la imagen de la travesía atlántica vinculando la experiencia de las personas esclavizadas (experiencia deshumanizada y devaluada en los discursos coloniales) con la construcción simbólica de un espacio marítimo que había sido visto o bien como un vacío carente de significado o una zona a la que los imperios europeos deseaban adjudicar el poder de “soberanía oceánica” (Aravamudan, 2009: 66) desde los procesos expansionistas de los siglos XVI y XVII. El imaginario

espacial propuesto por el autor barbadense contempla varios modelos de configuración geográfica que despliegan las casi infinitas posibilidades de representación simbólica del archipiélago, dentro de la cual es indispensable la consideración del papel que desempeñan tanto las voces individualizadas como las de la comunidad. *The Arrivants* está constituido por tres libros —*Rights of Passage*, *Masks* y *Islands*—, divididos a su vez en secciones y subsecciones conformadas por poemas individuales, cada uno de los cuales puede ser leído de forma independiente, pero también en relación con el resto de la trilogía a nivel fonético, rítmico, retórico, simbólico y temático, de forma tal que en cada lectura se van generando las ondas de significado en proceso permanente de transformación que integran la idea de *tidalectics*. Cada poema pone en escena un aspecto relacionado con la experiencia negra, el cual aparece siempre marcado por la memoria de la esclavitud y del tránsito perenne entre los diferentes puntos geográficos de las múltiples migraciones. La estructura de la trilogía, entonces, se sustenta en un uso magistral de la parataxis, por medio de la cual el autor insiste, por un lado, en que cada experiencia, episodio, alusión existe en el mismo plano y tiene la misma importancia y, por el otro, que la experiencia negra puede entenderse a partir de su configuración espacial-geográfica que abarca el Caribe, el Océano Atlántico, África, Europa y el resto de América.

Así, Brathwaite dibuja una cartografía que no se restringe a la traumática historia colonial del archipiélago, sino que expande los horizontes para representar e inscribir poéticamente la historia sumergida de la afrodescendencia. El primer libro, *Rights of Passage*, narra la respuesta contemporánea en el Nuevo Mundo mediante el contrapunto entre la amnesia histórica de la diáspora y las voces y sonidos (de los tambores y los innumerables géneros musicales afrodescendientes, sobre todo los del Caribe y de Estados Unidos) que han pervivido a lo largo de los siglos. Mediante una voz poética que se transforma en diversas máscaras pero que, sobre todo, asume el rol de un *griot* africano, Brathwaite recupera la memoria, por medio de alusiones un tanto herméticas —que quien lee/escucha debe esforzarse por dilucidar—, de la riqueza de la historia de África desde el principio de los tiempos. La enunciación de lugares históricos —Bamako, Tombuctú, Gao (Mali), Moroe (Sudán), Egipto— construye un sustrato que llena los vacíos y discontinuidades de la experiencia migrante que después del tránsito oceánico habita el sur de Estados Unidos, Nueva York, Chicago, Denver, Puerto España, Kingston, La

Habana, Aruba, Guyana, Londres, París, incluso Suiza. La fragmentación con la que se representa el despliegue geográfico deconstruye la linealidad de la progresión histórica del relato europeo para mostrar las múltiples capas de la experiencia negra, las cuales se manifiestan mediante diversos medios artísticos, en especial mediante la música y la performatividad.

En el segundo libro, *Masks*, Brathwaite recupera diversos momentos históricos del África antigua en un acto de arqueología poética que desglosa los fundamentos rituales de las pervivencias culturales de *Rights of Passage*. El peregrinaje del poeta está siempre marcado por un sentido religioso que lo lleva a alcanzar, como afirma Irele, “una reconexión con la realidad física y espiritual del continente ancestral, con un universo del ser que confirma el pacto sagrado entre el poeta como una conciencia singular y el cuerpo colectivo de la raza en su personalidad histórica plena” (Irele, 1994: 721). Brathwaite realiza una reapropiación histórica del mito de origen akan tal y como éste se ha preservado en la tradición oral: el clan primigenio sufrió una primera dislocación desde Axum —cerca del Mar Rojo, en lo que es la región de Tigray en Etiopía, sacudida desde 2020 por una violenta insurrección— hasta asentarse en la región de la Ghana contemporánea.

Así, la reconfiguración toponímica no sólo sitúa geográficamente la ruta de la migración y recrea sus paisajes, sino que activa las resonancias históricas de los lugares mencionados, algunos de los cuales ya estaban establecidos desde tiempos precristianos y alcanzaron momentos de plenitud en los primeros siglos de la era cristiana. Los poemas “Axum”, “Ougadougou”, “Chad”, “Timbuctu”, “Volta”, “Kumasi”, así como innumerables referencias a otros lugares, verbalizan y sitúan en el ámbito del Caribe/Nuevo Mundo la historia negada de África en el discurso colonial. De suma importancia es el hecho de que mediante esta reconexión con África y su historia milenaria, Brathwaite logra también afinar su sentido poético a las formas específicas de expresión por medio de las cuales las culturas africanas, como la akan, se han representado a sí mismas.

Como afirma Irele, el proceso conlleva “nada menos que una reconversión de la voz poética de Brathwaite a la estética de la oralidad africana, de la que el movimiento poético en *Masks* deriva su impulso esencial” (Irele, 1994: 721). En consecuencia, la recuperación geográfica realizada por Brathwaite constituye la base también de una recuperación epistémica y ontológica expresada poéticamente.

El imaginario histórico y geográfico adquirido en el viaje a África conduce al poeta a un proceso reconciliador a su regreso al Caribe, pues su evocación de la historia/geografía, como afirma Wilson-Tagoe, se convierte en “un acto de memoria, una expansión deliberada de un concepto caribeño de espacio y una ampliación de las fuentes de la identidad antillana de Brathwaite mismo” (1998: 196). En el tercer libro, *Islands*, Brathwaite destila las posibilidades creativas surgidas de la conciencia del pasado comunal y sus migraciones para proponer una estética que abarque “la totalidad de la experiencia negra en el Nuevo Mundo” (Wilson-Tagoe, 1998: 205). Para Brathwaite, la conciencia de las pérdidas y dislocaciones sufridas a lo largo de los siglos siempre va acompañada de la prodigiosa capacidad de lucha y sobrevivencia de la población afrodescendiente, la cual surge de la rememoración de rituales acompañados por el tambor, el baile y el canto. Así, las percusiones, los ritmos, los contrapuntos armónicos subyacen los procesos de transformación cultural que, en el último libro de la trilogía, son asociados retóricamente a otras imágenes naturales, de modo tal que el poeta ofrece una cartografía del archipiélago en la que las características físicas de las islas y los mares simbolizan la resiliencia misma de los afrodescendientes.

En *Islands*, Brathwaite recrea la transformación perenne del paisaje archipelágico mediante un complejo proceso de metaforización en el que la naturaleza, la historia, la mitología, la religión y la música articulan las cambiantes identidades caribeñas. Es decir, mediante el vínculo entre el entorno geográfico y el cultural, Brathwaite propone un cambio conceptual que ratifica la autonomía representacional del Caribe anglófono y da legitimidad a la/s voz/ces vernácula/s de la región. Tomando como marco la noción de *tidalectics*, *Islands* reincorpora el imaginario simbólico que subyace *Rights of Passage* y *Masks* para abrir las posibilidades de reconocimiento de la historia geopsíquica que define a la identidad antillana.

Así, a partir de una serie de sinécdoques que se multiplican y se despliegan en su unidad-diversidad, construye campos semánticos que dan nuevos significados a la relación entre los individuos, sus comunidades y el entorno natural. De esta forma, por ejemplo, en “Prelude” el poema que abre la trilogía, “polvo”, “arena”, “guijarro”, “piedra”, “roca”, “pedrusco” forman parte de un paisaje cuya aridez complementa el desespero espiritual de un pueblo condenado al destierro, en su primer éxodo a través de África y hacia América. En otro momento, en el poema “Calypso” el guijarro lanzado sobre el

mar Caribe se desliza para hacer brotar las islas como en un acto a la vez de creación divina y natural. Sin embargo, como Brathwaite comentó en una conversación con Edouard Glissant, más que un sentido de génesis natural, el Caribe sólo puede “heredar un sentido de genocidio” (Phaf, 1996: 21): el paisaje idílico del archipiélago es violentamente transformado primero por el proceso de expansión capitalista que convirtió a las islas en plantaciones y posteriormente en un territorio caracterizado por otro modo de explotación, la industria turística, que a la vez que desvirtúa las tradiciones locales produce otras formas de despojo, lo cual ocasiona la migración forzada a las metrópolis. Es posible ver aquí, entonces, el modo magistral en el que Brathwaite logra recrear, desde una perspectiva caribeña, la historia del archipiélago a partir de su emergencia geopoética. No es de extrañar que el título del poema sea “Calypso”, el género popular que, como el corrido, da voz a una historiografía alternativa, y que para Brathwaite constituye la piedra de toque que articula un sentido genuino de “lo caribeño”.²

En otro ejemplo de despliegue geográfico por medio del cual Brathwaite asienta las especificidades del archipiélago, “The Dust” retoma una de las sinécdoques introducidas en el primer poema para reflexionar sobre la fragilidad de los ecosistemas de la región e introducir un acontecimiento natural que la afectó profundamente. Al igual que “Calypso”, “The Dust” emplea el creol para recordar la erupción en Martinica del volcán Pelée, en 1902. Mediante la memoriosa voz de una anciana que recibió de su abuela el recuento del fenómeno geológico, Brathwaite establece un vínculo ineludible entre el entorno, su historia y la capacidad de sobrevivencia de su población, la cual encuentra en la tradición oral el medio para visualizar y resaltar otras historias y relatos.

Mediante el variado y complejo proceso de metaforización de los escenarios del archipiélago, Brathwaite juega con la fragmentación y la discontinuidad como factores indispensables para resaltar, paradójicamente, las interconexiones geopsíquicas que articulan el potencial creativo de las manifestaciones culturales de la región. Así, ante la percepción de la esterilidad de los paisajes inaugurales —y el subsecuente desespero de quienes padecieron el éxodo—, las sinécdoques iniciales reverberan para convertirse primero en imágenes de esperanza en “Techiman”, para luego trans-

² Escuchar estos poemas en voz de Brathwaite permite apreciar el sentido de sus observaciones (Luckdial, 2011; Brathwaite, 2021).

formarse en símbolos, muchas veces ambiguos, de resiliencia y crecimiento en *Islands*. En “Pebbles”, por ejemplo, el guijarro representa muerte y esterilidad a pesar de que encarna a la isla misma; sin embargo, conlleva también el espíritu de resistencia característico de la región. En “Littoral”, por otro lado, las islas y sus habitantes tratan de enfrentar las consecuencias del pasado esclavista, pero en las imágenes de esterilidad y violencia subyace la esperanza del imaginario que muestra la conciencia poética. En “Coral”, el desarrollo gradual y continuo de los celentéreos constituye una metáfora de la experiencia que se ha acumulado en la región, muchas veces marcada por la carencia y el sufrimiento.

En el tercer libro de la trilogía, la detallada representación de la geomorfología del archipiélago se relaciona con la recuperación de la voz y la reconciliación final del individuo con su entorno. El imaginario asociado con los elementos naturales y los espacios geográficos de África y el Caribe queda integrado sintéticamente en la posesión ritual en una ceremonia vudú, en la cual las otras dos líneas conductoras de la trilogía —la mitología y la música afrodescendiente—, así como la performatividad implícita en su lectura, encarnan una identidad caribeña y una forma caribeña de articular la realidad, el pensamiento y el conocimiento.

Como afirma June Bobb, el último poema de la trilogía (“Jou’vert”) “celebra la sobrevivencia más allá de lo inconmensurable y un tono de júbilo permea el paisaje poético” de Brathwaite (Bobb, 1998: 193). Derivado del francés *jour overt*, *jou’vert* o *jouvay*, el título del poema alude al carnaval que se lleva a cabo en Trinidad y Tobago y que tiene su origen en el festejo de los esclavizados al concluir la cosecha de caña, la zafra (Bobb, 1998: 192). Brathwaite integra en el poema una ceremonia vudú haitiana, en la que la posesión ritual concentra rítmica y metafóricamente las sinécdoques que fueron configurando el paisaje físico y espiritual a lo largo de la trilogía para plasmar la reconciliación con la historia y el medioambiente. Para Brathwaite, entonces, el despliegue espacial y el enfoque “marealéctico” constituyen un movimiento descolonizador en el que la historia del Caribe se configura desde el Caribe mismo y a partir de una reconexión espiritual que permite a su población trascender la fragmentación, dislocación y discontinuidad que la había predeterminado.

El imaginario transoceánico en *Omeros*, de Derek Walcott

La idea de un imaginario transoceánico que reconfigura los parámetros de la región Caribe es también un aspecto fundamental en la obra de Derek Walcott, quien obtuvo el Premio Nobel en 1992. Para el escritor nacido en Santa Lucía, el objetivo de su escritura fue combatir la amnesia histórica que ha afectado a los descendientes de las personas esclavizadas y contrarrestar la representación del archipiélago como un vacío cultural. Por un lado, desmantela la idea de que la grandeza cultural que puede sustentar el género épico sólo tenga valor debido a “la presencia visible de ruinas” (Walcott, 1974b: 44). Por el otro, insiste en que, en la medida en que la población caribeña desciende de diversos éxodos, la fuerza de su expresión se alimenta del asombro ocasionado por el nuevo entorno y de la toma de conciencia de un potencial creativo que trasciende toda visión determinista de la historia. Wilson-Tagoe afirma que Walcott contrarresta la noción de la historia como tiempo mediante el potencial del “hombre elemental, un hombre que se sitúa fuera de la historia pero que es capaz de habitar varios momentos históricos sin referencia al tiempo”. De este modo, además de romper con el pasado, el vínculo con lo elemental da lugar a la convicción en “la posibilidad de un nuevo principio” en el cual el poeta puede ejecutar “un acto deliberado de creación inspirado por la fe para nombrar y poseer de nuevo el paisaje”, con una fuerza similar a la de Adán (Wilson-Tagoe, 1998: 129-130).

Para Walcott, entonces, priorizar la relación entre el individuo y el paisaje circundante constituye también una oportunidad para llenar de significado el entorno geográfico que aparecía invisibilizado en el discurso colonial. En este sentido, comparte con Brathwaite la preocupación por expandir el espacio del archipiélago como un primer paso para reconstruir una geopoética de la región, aunque mediante estrategias y perspectivas tan diferentes que la crítica ha ubicado a los dos poetas en posiciones opuestas creando una aparente polarización entre ellos. Desde su poesía temprana, Walcott incorporó el entorno natural a su reflexión más amplia sobre la historia y la identidad cultural de la región, por un lado, y su propia función como poeta del archipiélago, por el otro. En colecciones como *The Castaway* (1965) y *The Gulf* (1969), la densa pero improductiva exuberancia

del trópico representa la amnesia histórica de la región, pues carece de una mitología genuina. Sin embargo, la presencia del naufrago resulta fundamental, pues abre las posibilidades creativas del poeta: como hombre elemental, como un segundo Adán, como Robinson Crusoe, abandona las metáforas muertas de la tradición europea para crear nuevos símbolos y mitos con un lenguaje que permite articular el sentido de asombro que define la sensibilidad compartida de la región.

En “The Castaway” (1997), el poeta-naufrago abandonado en una isla llena el vacío y la soledad mediante el acto poético, el cual surge de la contemplación, casi mística, del entorno. Su aguda percepción de las transformaciones del mundo elemental (que le permite escuchar incluso el desarrollo de un pólipo) encauza la epifanía que guiará la función de Walcott como poeta: sólo a partir del reconocimiento de su geografía y de su entorno natural será posible generar nuevos comienzos, crear nuevos lenguajes y concebir nuevas metáforas para borrar la historia de exterminio y dar voz a las memorias fragmentadas de las comunidades dislocadas. En su discurso de aceptación del Premio Nobel, Walcott lo expresó de esta manera:

No significa que la Historia sea borrada por el amanecer. Está ahí en la geografía antillana, en la vegetación misma. El mar suspira con los ahogados del *Middle Passage*, con la matanza de sus aborígenes, caribes y arahuacos y taínos; se desangra en el escarlata del ceibo *immortelle* y ni siquiera el oleaje que rompe sobre la arena puede borrar la memoria africana como tampoco pueden las lanzas de caña borrar las verdes prisiones donde los asiáticos sojuzgados, los antepasados de Felicity, continúan pagando su condena (Walcott, 1992: 81).

En la configuración poética de Walcott, la historia sumergida, invisibilizada, de los pueblos trasplantados queda inscrita en los elementos naturales y en la geografía de la región, pero también, como detalla en *Omeros*, constituye el fundamento mismo de la riqueza material y cultural de Europa. En “The Sea is History”, el *Middle Passage* se convierte, como afirma DeLoughrey, en un “sitio de oceanografía cultural, un espacio históricamente complejo en el que la fluidez se convierte en el signo privilegiado sobre la linealidad de la historia colonial” (DeLoughrey, 2007: 164). Las preguntas planteadas en el poema: “¿Dónde están sus monumentos, sus batallas, sus mártires? / ¿Dónde su memorial tribal?” (Walcott, 1997: 364) constituyen el eje sobre el que Walcott construye su poema épico *Omeros*, publicado

en 1990. Por medio del mar como el tropo central del poema, Walcott revisa la historia del archipiélago desde diversas perspectivas y la vincula, mediante analogías naturales, musicales y religiosas, con la historia del exterminio de la población indígena de Estados Unidos. Si bien diverge de Brathwaite en sus estrategias poético-narrativas, Walcott comparte con él un interés genuino por ofrecer diferentes lecturas de las experiencias históricas del archipiélago que cuestionen y subviertan los presupuestos con los que el discurso colonial fijó su representación. Si para Brathwaite la noción de *tidalectics* desmantela la linealidad del discurso colonial, Walcott emplea el tropo oceánico-espacial para generar un registro palimpsestico en el que los relatos de las diversas migraciones y sus desafiantes procesos de transformación cultural dan cuenta de una identidad archipelágica en perpetuo movimiento y transformación.

En los debates sobre las posibilidades de legitimar las culturas del archipiélago como pertenecientes a esa idea de cultura universal que tiene como eje la civilización occidental, la declarada filiación de Walcott a la tradición clásica y europea ha generado un sinnúmero de polémicas. Sin embargo, la forma en que emplea dicha tradición en su obra poética y, más específicamente, en *Omeros*, es una muestra de cómo quienes escriben dentro de la llamada tradición poscolonial han logrado relativizar y subvertir los postulados que subyacen los universalismos éticos y culturales vinculados a la tradición occidental. A partir de un complejo entramado intertextual que incorpora elementos formales y temáticos de la *Iliada*, la *Odisea*, la *Eneida*, la *Divina Comedia*, Shakespeare, Milton, Joyce, así como de la mitología africana y la sincrética cultura popular del Caribe, Walcott relativiza los valores universales de la tradición europea, resalta el notable poder de sobrevivencia de las prácticas y creencias de origen africano y hace hincapié en una diversidad cultural que incluye también, a pesar de todo, a la población europea. Así, toma el hexámetro de la epopeya homérica y la *terza rima* de la *Divina Comedia* de Dante como marco métrico y prosódico, pero los transforma para expresar la música del mar y las texturas de las tradiciones creol de la región (Barnard, 2014: 65). De igual manera, emplea como base temática y alegórica los motivos del viaje y la guerra de las obras de Homero y Virgilio para desplazar el núcleo semántico hacia la heroicidad del pueblo caribeño y para cartografiar y compilar los rasgos distintivos de la región.

Al igual que Brathwaite, Walcott expande las fronteras del archipiélago para encontrar vínculos multiculturales en lugares tan diversos como África, el Mediterráneo, Portugal, Irlanda, Inglaterra, Holanda o Estados Unidos. Para Walcott, la creolización del archipiélago tiene su origen no sólo en la infausta travesía del *Middle Passage*, sino también en las otras migraciones transoceánicas que diversificaron su población en términos de raza, etnicidad, religión y clase. Como contrapunto a este movimiento expansivo, y a diferencia de Brathwaite, Walcott centra su atención en la isla de Santa Lucía, su lugar de nacimiento, y ofrece una detallada descripción tanto de su entorno natural como de su papel en la historia de la expansión imperial. Mediante un original uso de símiles y metáforas que acentúan la materialidad del entorno, al mismo tiempo que se despliegan con fluidez, a la manera de un bucle que rompe con la frontera entre lo literal y lo figurativo, Walcott integra de forma magistral una diversidad de memorias culturales en la historia y la geografía de Santa Lucía, a la vez que realiza comentarios críticos sobre los procesos que llevaron a la isla a quedar inscrita en la textualidad del discurso colonial. Siguiendo la relación orgánica entre individuo y medioambiente, en la que también hace énfasis Brathwaite, Walcott considera que las culturas surgen “por la fuerza de sus entornos naturales y [los habitantes] construyen de acuerdo con la topografía en donde viven” (Walcott 1974a: 56).

Así, los pescadores de Santa Lucía tienen una relación orgánica con los bosques y el mar que los rodean. Construir las canoas constituye un acto ritual significativo que vincula dos momentos históricos: las lianas conectan a los pescadores con una memoria de África y la tala de árboles milenarios rememora por medio de símiles el exterminio de los arahuacos que antecedió a la población esclavizada de la isla. A su vez, la topografía de la isla, con sus dos picos volcánicos, queda inscrita metafóricamente en la iguana, el reptil que le brindó su nombre arahuaco originario, *Iouanalao* (*Hewanorra*, en lengua del caribe), y que Walcott reconoce como elemento fundamental del registro palimpsestico de su historia. Como habitante originario de la isla, Walcott construye su epopeya por medio de la creación de nuevas metáforas en la que los paisajes terrestres y marinos contribuyen a la configuración geohistórico-poética de la región.³

³Edouard Glissant, contemporáneo francófono de Brathwaite y Walcott, originario de Martinica, insiste también en la importancia del paisaje en la configuración integral de las obras (1997).

La preocupación cartográfica de Walcott se manifiesta de diversas maneras, desde las detalladas descripciones de los entornos, pasando por las enumeraciones de la flora y fauna de la región, hasta el mapeo de la isla, sus puntos geográficos de referencia y su vinculación con los acontecimientos históricos que contribuyen a su identidad multicultural. La descripción de las costas, de los bosques envueltos en los cantos de los pájaros y los zumbidos de los insectos, las cascadas, las aguas sulfurosas y los picos volcánicos, la plantación abandonada cuyos ñames evocan la amnesia humana, el paso lento de la ciudad de Castries, cuyas construcciones se ven empequeñecidas ante los enormes cruceros transatlánticos forman parte de un minucioso universo geopoético en donde tiempo y espacio aparecen como dimensiones reversibles en las que la historia pierde su sentido jerárquico y Santa Lucía se convierte en el centro.

Además de resaltar el valor material y simbólico de quienes murieron en los viajes transatlánticos, así como de los objetos que ahora forman parte del paisaje submarino, la cartografía poética de Walcott subvierte las representaciones coloniales al situar a Santa Lucía como el lugar donde se gestó la historia que permitió a los países europeos, en especial a Gran Bretaña, adquirir su hegemonía política, económica y cultural. Con ironía, Walcott recrea la penosa búsqueda historiográfica del Mayor Dennis Plunkett para legitimar una historia digna de la isla para Helen, la joven negra por la que siente una profunda atracción. Frente a su creencia inicial de que en este edén la historia no ocurre (razón por la que llegó a la isla junto con su mujer Maud, irlandesa), Plunkett descubre que la zona que circunda la isla desempeñó un papel fundamental en la lucha entre las potencias europeas —Inglaterra, Francia, Holanda, España— para consolidar su presencia en el área e incluso en las etapas iniciales de la guerra de independencia estadounidense. Así, la recuperación histórica de lo acontecido en 1782 durante la Batalla de los Santos inscribe a Santa Lucía en la cartografía imperial y le otorga legitimidad conmemorativa en la forma del fuerte construido por el almirante George Rodney, los cañones marcados con el símbolo del Rey Jorge III y las botellas de vino del navío francés *Ville de Paris* hundido en la costa.

En un sentido inverso, dos ciudades europeas, otrora centros imperiales, son representadas en detalle por la voz poética para desmitificar la superioridad de una cultura que alcanzó su plenitud civilizatoria a costa del

despojo territorial y la dislocación y muerte de millones de seres humanos. Walcott emplea la metáfora del meridiano como la línea que marca la frontera entre el centro y la periferia, símbolo de la división geográfica, histórica y psíquica que padecen quienes han pertenecido a las colonias y que, en el caso de los escritores de las primeras generaciones de la llamada literatura poscolonial, ha sido descrita como una especie de esquizofrenia. Como apunta Walcott en una entrevista: “La idea de división es permanente en todos los países que han sido colonias. Es una sombra, una especie de meridiano, un cruce que debe ser examinado” (citado en White, 1996: 156). Consciente de las repercusiones del colonialismo, Walcott, como personaje metanarrativo, visita las calles y los principales monumentos y edificios históricos de Lisboa y Londres para reflexionar sobre el papel de Europa en la historia. Es notable la forma en que Walcott anticipa las múltiples manifestaciones ocurridas durante 2020 contra las estatuas y los monumentos de personajes cuyo supuesto heroísmo o benevolencia escondía una abierta participación en la trata esclava. En las empedradas calles de Lisboa, rememora el papel que Portugal desempeñó desde principios del siglo xv como precursor del comercio de esclavos y reconoce su decadencia en el paisaje urbano sucio y deteriorado: la estatua del Rey José I está salpicada de excremento blanco y el castillo de San Jorge es una sombra de lo que fue, mientras que en Londres reivindica la presencia mutilada de los pueblos colonizados en un diseño urbano que enaltece la gloria de la expansión imperial.

Al situar a Santa Lucía como núcleo de su universo poético, Walcott dota a las dimensiones de tiempo y espacio de una cualidad reversible por medio de la cual las jerarquías culturales implícitas en la oposición binaria entre centro y periferia pierden su vigencia para dar lugar a identidades fluidas y en constante proceso de transformación. Sin embargo, como afirma Breslin: “La repercusión más notable de la reversibilidad en *Omeros* [...] radica no en el mundo representado de tiempo y espacio, sino en el medio mismo de representación, en el lenguaje poético en sí mismo” (Breslin, 2005: 20). Un ejemplo de esta estrategia es la imagen de la golondrina marina (*sea swift*), que desempeña un papel fundamental en la configuración poética y narrativa de Walcott, pues además de aludir directamente a la golondrina homérica, vincula la dimensión épica con la dimensión lírica, articula la espacialidad geográfica y la temporalidad de los planos narrativos y funciona como una metáfora de la escritura de Walcott mismo. En términos de la

espacialidad geográfica, la golondrina marina es una metáfora de las migraciones entre África y el Caribe: en ocasiones muestra el desconcierto y la vulnerabilidad que deben haber sentido quienes fueron dislocados, pero también encarna su fuerza y capacidad de sobrevivencia: “Una golondrina había transportado la recia simiente en su estómago, / hace siglos, desde su costa antipódica, peinando los senos de las olas, / esquivando al quebrantahuesos; la fortuna acompañó a su sombra. / Se proponía transportar el remedio / que se antepone a toda herida; el invertible golfo / de Benin era el arco; su blanco, la anillada bruma / de un horizonte tendido en círculo” (Walcott, 1994: XLVII, iii, 329). Funciona como correlato objetivo de los personajes; por ejemplo, comparte con Achille el vínculo con y la percepción aumentada del entorno natural, de las “nubes como olas que rompen”, de las “olas de azules montes” (Walcott, 1994: I, ii, 13-15); es quien guía a la persona poética en su traslado a Europa, en busca de una paternidad cultural, y quien conduce a Achille en su viaje imaginado a África, donde por fin reconoce a sus antepasados y recupera su nombre original, Afolabe, del que su ancestro había sido despojado por el Almirante Rodney. En otro nivel, el movimiento en cruz de la golondrina suele invocar un sentido de divinidad, se asocia con la religiosidad animista-católica de Achille, quien con frecuencia se persigna, y alude al motivo de la urdimbre: textual en el caso de los metacomentarios sobre el acto de escribir, y textil, en el caso de la inscripción pictórica de los pájaros de la isla en el tapiz de Maud Plunkett. Hacia el final de la epopeya, la persona poética reconoce la conducción de la golondrina marina para poder entrelazar en su escritura las orillas de África y el Caribe con el fin de sanar la herida de la historia: “El batir de las alas de la golondrina dirige estas islas a África, ella cosió la hendidura del Atlántico con la línea de una aguja, la hendidura del alma” (Walcott, 1994: LIII, iii 437).

Como metáfora del proceso cartográfico de la epopeya, la golondrina se asocia con el movimiento de las manos de Maud Plunkett, quien borda todos los días los pájaros de la región, pero forma parte también del tapiz mismo. Poéticamente, este proceso aparece como los catálogos épicos que además de constituir acervos de información contribuyen a construir un mundo y a proporcionar una visión de la historia (Sammons, 2010: 17, 208). Sin embargo, en el tapiz bordado de Maud, Walcott indaga sobre las contradicciones que han caracterizado los registros históricos del archipiélago. Por un lado, Maud —al igual que su esposo, quien investiga en los archivos

para escribir una historia militar de la isla— experimenta una sensación de desarraigo en Santa Lucía y añora de forma permanente la frescura y el verdor de su nativa Irlanda; es decir, su registro parte de un enfoque externo, en este caso el de *Birds of the West Indies*, obra publicada en 1936 por el ornitólogo estadounidense James Bond (de quien Ian Fleming, que pasaba largas temporadas en el Caribe, tomó el nombre para su famoso espía). Walcott identifica aquí las posturas textuales que han acompañado la historia del Caribe: por un lado, Maud anota bajo la silueta de las aves los nombres científicos en latín y griego, los cuales establecen un paralelo con la práctica colonialista de bautizar a las personas esclavizadas precisamente con nombres mitológicos; por otro, el metacomentario del narrador plasma los nombres corrientes en inglés, a la vez que agrega el nombre en francés, para subrayar la diversidad cultural de la isla y el complejo proceso de creolización que la caracteriza:

[...] Maud con la aguja, bordando una silueta / de la *Ornithology* de Bond, su tranquilidad reflejada / dentro de un marco antiguo [...] / [...] Cenzontles, pinzones y reyezuelos, guácharos / y martin pescadores, halcones, chupamirtos, chorlitos, quebrantahuesos, / gavilanes con picos como el de su raspeante pluma, / fulmares, reales y marinos, patos silvestres, cercetas migratorias, flautistas (de picos nuevos), aves acuáticas, / gallaretas *Cypseloides Niger*, *l'hirondelle des Antilles*, / (como llamaban a la golondrina negra). Volaban desde sus comarcas, / los brillantes espolones ajorcados con etiquetas en griego o latín, / para bordarse en la seda y, chirriando sus nombres, / le picoteaban los dedos [...] (Walcott, 1994: XVI, ii, 125).

En sus magistrales poemas épicos, Kamau Brathwaite y Derek Walcott ofrecen desafiantes configuraciones geopoéticas en las que, como afirma Casteel, “las dislocaciones que modelan tanto los paisajes humanos como los botánicos del Caribe plantean un enorme desafío a las narraciones de autoctonía y orígenes territoriales fijos que subyacen las reivindicaciones de pertenencia” (2014: 480). Ambos poetas privilegian una estructura poética y conceptual en la que la dimensión espacial y la articulación de un complejo imaginario que incorpora la cosmovisión africana y una profunda conciencia de las trayectorias oceánicas reconfiguran el sentido identitario del Caribe anglófono. En su proyecto poético, Brathwaite y Walcott multiplican las posibilidades de expresión creativa para articular la creolización y

fluidez identitaria del archipiélago. Logran hacer presente la inenarrable e irrepresentable experiencia del *Middle Passage* y de siglos de esclavitud, a la vez que desmantelan los imperativos impuestos por los modelos europeos de representación y pensamiento. La variedad de estrategias poéticas que insisten en la supervivencia de lo espiritual y lo sagrado a través de la música y la oralidad ofrecen un modelo de vida basado en la comunidad y en una relación más orgánica con el entorno natural, lo cual, de suyo, cuestiona una propuesta alternativa a los modelos individualistas y expoliadores del llamado mundo occidental.

Por otra parte, tanto a nivel temático como a nivel formal, Brathwaite y Walcott emplean conceptos geográficos para cuestionar el constructo Antillas/Caribe como un espacio marginal y subordinado en la configuración más amplia de una cartografía en la que prevalece una perspectiva occidentalista fuertemente influida por valores hegemónicos británicos y estadounidenses (con un filón francés). Su despliegue espacial abre la noción de una identidad caribeña diaspórica cuyas raíces sumergidas la vinculan con África, pero también por su filiación cultural impuesta con el mundo anglosajón (al que han migrado a su vez millones de personas).

Fuentes

ARAVAMUDAN, SRINIVAS

2009 “Hobbes and America”, en Daniel Carey y Lynn Festa, eds., *Postcolonial Enlightenment*. Oxford: Oxford University Press.

BAER, WILLIAM

1996 *Conversations with Derek Walcott*. Jackson: University Press of Mississippi

BAKHTIN, MIKHAIL M.

1981 “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel”, en *The Dialogic Imagination*, Traducción al inglés de Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin, Tx.: University of Texas Press.

BARNARD, DON

2014 *Walcott's Omeros. A Reader's Guide*. Boulder: First Forum Press.

BENÍTEZ ROJO, ANTONIO

1996 *The Repeating Island. The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Durham y Londres: Duke University Press.

BOBB, JUNE D.

1998 *Beating a Restless Drum. The Poetics of Kamau Brathwaite and Derek Walcott*. Trenton, Nueva Jersey: Africa World Press.

BRAETHWAITE, (EDWARD) KAMAU

2021 "Kamau Brathwaite [Edward Brathwaite]", *PennSound*, en <<https://writing.upenn.edu/pennsound/x/Brathwaite.php>>.

1998 *The Arrivants. A New World Trilogy* [1973]. Oxford: Oxford University Press.

1984 *History of the Voice*. Londres, Puerto España: New Beacon Press.

BRESLIN, PAUL

2005 "Derek Walcott's 'Reversible World': Centers, Peripheries and the Scale of Nature", *Callaloo* 28, no. 1(invierno): 8-24, en <<https://www.jstor.org/stable/3805519>>.

BURROWES, MARCIA

2008 "Golokwati Conversations: An Interview with Kamau Brathwaite", *World Literature Written in English* 39, no. 1: 9-26

CASTEEL, SARAH PHILLIPS

2014 "The Language of Landscape. A Lexicon of the Caribbean Spatial Imaginary", en Michael A. Bucknor y Alison Donnell, eds., *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature*. Londres: Routledge.

DELOUGHREY, ELIZABETH

2007 "Routes and Roots. Tidalectics in Caribbean Literature", en Annie Paul, ed., *Caribbean Culture. Soundings on Kamau Brathwaite*. Mona, Jamaica: University of West Indies Press, 163-175.

GIKANDI, SIMON

1992 *Writing in Limbo. Modernism and Caribbean Literature*. Ítaca y Londres: Cornell University Press.

GILROY, PAUL

1993 *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

GLISSANT, ÉDOUARD

1997 *Le discours antillais*. París: Editions du Seuil.

HARRIS, WILSON

1999 “History, Fable and Myth in the Caribbean and Guianas”, en Andrew Bundy, ed., *Selected Essays of Wilson Harris. The Unfinished Genesis of the Imagination* [1970]. Londres y Nueva York: Routledge, 152-166.

IRELE, ABIOLA

1994 “The Return of the Native: Edward Kamau Brathwaite’s *Masks*”, en *World Literature Today* 68, no 4 (otoño): 719-725, <<https://www.jstor.org/40150615>>.

LUCKDIAL

2011 “‘Calypso’, de Kamau Brathwaite”, *You Tube*, 5 de septiembre, en <<https://www.youtube.com/watch?v=AGmMJXmk1z4>>.

MACKEY, NATHANIEL

1995 “An Interview with Kamau Brathwaite”, en Stewart Brown, ed., *The Art of Kamau Brathwaite*. Bridgend: Seren, 13-32.

MILLER, PAUL B.

2010 *Elusive Origins. The Enlightenment in the Modern Caribbean Historical Imagination*. Charlottesville: University of Virginia Press.

NAIPAUL, VIDYADHAR S.

1983 *The Mimic Men*. Harmondsworth: Penguin.

1962 *The Middle Passage*. Londres: Andre Deutsch.

ODGEN, JOHN C.

2020 “Caribbean Sea”, en <<https://www.britannica.com/place/Caribbean-Sea>>.

PHAF, INEKE

1996 *Presencia criolla en el Caribe y América Latina*. Frankfurt y Madrid: Vervuert/Iberoamericana.

RAMÍREZ VELÁZQUEZ, BLANCA REBECA Y LILIANA LÓPEZ LEVI

2015 *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo*. México: Instituto de Geografía, UNAM; UAM Xochimilco.

SAMMONS, BENJAMIN

2010 *The Art and Rhetoric of the Homeric Catalogue*. Oxford: Oxford University Press.

WALCOTT, DEREK

1998 *What the Twilight Says*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.

1997 *Collected Poems. 1948-1984*. Nueva York: The Noonday Press. Farrar, Straus & Giroux.

1994 *Omeros*, versión al español de José Luis Rivas. Barcelona: Anagrama.

1992 “The Antilles: Fragments of Epic Memory”, en *What the Twilight Says*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 65-84.

1990 *Omeros*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.

1970 “What the Twilight Says”, en *What the Twilight Says*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 3-35.

1974a “The Caribbean: Culture or Mimicry”, en Robert Hamner, ed., *Critical Perspectives on Derek Walcott*. Boulder: Lynne Rienner Publishers, 51-57.

1974b “The Muse of History”, en *What the Twilight Says*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 36-64.

1997 “The Castaway”, en *Collected Poems. 1948-1984*. Nueva York: The Noonday Press; Farrar, Straus & Giroux, 57-58.

1969 *The Gulf and Other Poems*. Londres: Jonathan Cape.

1965 *The Castaway*. Londres: Jonathan Cape.

WHITE, J. P.

1996 "An Interview with Derek Walcott", en William Baer, *Conversations with Derek Walcott*. Jackson: University Press of Mississippi, 151-174.

WILSON-TAGOE, NANA

1998 *Historical Thought and Literary Representation in West Indian Literature*. Gainesville, Barbados y Oxford: University Press of Florida; The Press University of the West Indies; James Currey.