

“Mi corazón campestre”: lo popular en Derek Walcott

“My Country Heart”: Derek Walcott’s Folkways

“O meu coração campestre”: formas populares em Derek Walcott

Christian Campbell

UNIVERSITY OF TORONTO

Profesor Asistente, University of Toronto. Publicaciones: *Running the Dusk* (2010), “Folking up the Criticism: Re-Thinking ‘the Folk’ in Caribbean Literature”, en: Alison Donnell y Michael Bucknor (eds.), *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature* (2011). Correo electrónico: christian.campbell@utoronto.ca

Traducción de Germán Torres Ariza. Traductor y ocente de inglés, Interlink Language School. Correo electrónico: teacher.mr.g.2012@gmail.com y Óscar Torres Duque, docente Asociado del Departamento de Literatura, Pontificia Universidad Javeriana. Correo electrónico: oscar-torres@javeriana.edu.co

SICI: 0122-8102(201112)15:30<314:MCCPDW>2.0.TX;2-S

Resumen

Este artículo sostiene que múltiples construcciones de “el folclor” o populares son centrales para un adecuado entendimiento de la poética de Derek Walcott. En ella esa cultura *folk* facilita su estética de creolización y la lleva a relaciones políticas contradictorias en cuanto a raza (lo negro), nación, género y colonialismo. Se analiza la forma como Walcott se basa a la vez en una noción de lo popular auténtico mientras condena lo que ve como popular afrocentrico, comercializado y patrocinado por el estado.

Palabras clave: poesía, Derek Walcott, cultura popular, romance, nación

Palabras descriptor: Walcott, Derek, 1930– Crítica e interpretación, Literatura antillana, Poesía antillana

Abstract

In this article, it is argued that multiple constructions of “the folk” are central to a proper understanding of Derek Walcott’s poetics in that folk culture facilitates his aesthetics of creolization and brings to bear his contradictory political relationship to ideas about race (blackness), nation, gender and colonialism. It is analyzed the way in which he at once relies on a notion of an authentic folk and condemns what he sees as an Afrocentric, commercialized, state-sponsored folk.

Key words: poetry, Derek Walcott, folk, romance, nation

Keywords plus: Walcott, Derek, 1930– criticism and interpretation, West Indian literature, West Indian poetry

Resumo

Este artigo argumenta que as múltiplas construções de “folclore” (populares) são fundamentais para um entendimento adequado da poética de Derek Walcott. Nela, essa cultura folk facilita a estética de crioulização e leva a relações políticas contraditórias no que diz respeito à raça, nação, gênero e colonialismo. Analisa-se como Walcott, ao mesmo tempo em que se baseia em uma noção de o popular autêntico, condena o que vê como o popular afrocentrico, comercializado e patrocinado pelo Estado.

Palavras-chave: poesia, Derek Walcott, cultura popular, romance, nação

Palavras-descriptor: Walcott, Derek, 1930– Crítica e interpretação, Literatura Ocidental indiana, West Indian Poesia

RECIBIDO: 25 DE MARZO DE 2011. EVALUADO: 29 DE MAYO DE 2011. ACEPTADO: 3 DE JUNIO DE 2011

EN EL 2006, participé en el IX Carifesta en Trinidad y Tobago, como parte del contingente de músicos, cantantes, bailarines, escritores, artesanos y otros artistas de Bahamas. Fundado en 1972 y respondiendo a ansiedades de nacionalismo cultural e integración regional, Carifesta (Festival Caribeño de Artes) es un itinerante mega-festival pan-caribeño llevado a cabo en toda la región. Carifesta constituye un proyecto independiente emanado de la extinta Federación de las Indias Occidentales que busca celebrar y desarrollar artes y culturas nativas, especialmente la cultura folclórica o popular. La declaración del sitio web afirma:

Carifesta es para y sobre la gente de esta región; el “pueblo” que sigue siendo la fundación y la fuerza que mueven nuestro colectivo de naciones. Éstas son las naciones olvidadas, no cantadas, pero que aún recuerdan sólidos valores: el respeto, la honestidad y la sencillez. Ellas han hecho de estos valores su propósito, su *raison d'être*, para actuar como los verdaderos ancestros, y conferir su conocimiento y experiencia a las naciones más jóvenes. En tal sentido, cada vez que la región lleva a cabo un Carifesta, está ahondando su compromiso con su gente y reafirmando su comprensión de los valores y el poder de nuestro colectivo de culturas.

¿Cómo podemos darle sentido a este tipo de representación dominante de “el folclor”, “lo popular” (*the folk*) en el Caribe cuando está totalmente investida de una política de la respetabilidad y la autenticidad?

El Coro Nacional Juvenil de las Bahamas, que continúa presentándose en forma destacada en Carifesta, sirve como un fascinante espectáculo de las persistentes ansiedades del nacionalismo cultural en el Caribe. El vestuario del coro tiende a ser el “disfraz folclórico” tradicional del Caribe: las mujeres usan tops campesinos sin tirillas en juego con faldas de motivos florales, largas hasta el piso, y lazos de rayas para la cabeza, mientras los hombres, muchos de ellos descalzos en la tarima, usan pantalones de rayas (para que hagan juego con los lazos en la cabeza de las mujeres), camisas florales con mangas holgadas amarradas delante (con el pecho afuera) y sombreros de paja, flexibles, con las alas dobladas hacia atrás. Este coro se compone principalmente de mujeres. El carácter distintivo del coro, su composición de género, su vestuario y su estilo de “folclor clásico” deben ser leídos en el contexto de los coros nacionales del Caribe postindependentista, tales como el de la U.W.I. (University of the West Indies), el Coro de Jamaica, el Coro Cavite de Barbados, los Lydian Singers de Trinidad y Tobago y el Coro Nacional Juvenil, las Helenitas y las Voces de Hewanorra de Santa Lucía. Todos estos coros son el resultado del “resurgimiento de las raíces”, lo cual indica un auge en las presentaciones y la investigación folclórica de la mú-

sica tradicional, usualmente como respuesta a corrientes políticas que abogan por la indigenización. En el Caribe esto ha ocurrido principalmente durante el momento de la Independencia (o el momento de Carifesta), en los 1970's (también extendiéndose a los 1980's), y ha implicado la traducción, modernización y creolización del sonido *folk*¹.

Como demuestro en otro proyecto más extenso, los movimientos nacionalistas culturales del Caribe de los sesentas y setentas, liderados por Kamau Brathwaite, y su trabajo sobre la cultura de esclavitud/cultura de postplantación y la “Pequeña Tradición”² ayudaron a recuperar y galvanizar significativamente la idea de lo *folk* o popular, entendido como el discurso (cultura/folclor) asociado con la representación de un grupo de gente que es materialmente pobre, a menudo rural, a menudo carente de educación formal y a menudo enmarcada como los “portadores” de la cultura nacional. También es un constructo *mediado* por el campesinado rural y urbano, cuerpos reales que pueden verificar y realizar esta idea del folclor; un constructo que continúa siendo organizado, adaptado y traducido por los intelectuales. Este momento de transformación encendió violentos debates que tuvieron su clímax con Brathwaite y Naipaul enfrentándose entre sí en 1961 en la Conferencia de ACLAS (Kenneth Ramchand, autor del trabajo pionero *The West Indian Novel and its Background*, escribió en su prefacio, claramente en respuesta a [la posición crítica de] Brathwaite, así como [la de] Sylvia Wynter, el tristemente célebre comentario de que él no tenía la intención “de folclorizar la literatura”). Walcott estaba totalmente comprometido con estos debates y, en típico estilo walcottiano, no tomó partido por ningún lado, mientras reinscribía sus propias dicotomías. En los poemarios y obras dramáticas que produjo durante este período, como *The Gulf and Other Poems* (1969), *Another Life* (1973) y *Sea Grapes* (1976), y *Dream on Monkey Mountain* (1967), *Remembrance* (1978) y *Pantomime* (1979), respectivamente, Walcott comenzó seriamente a experimentar con y a trabajar en lo que él concebía como una verdadera estética antillana mediante la creolización de las tradiciones occidentales con formas folclóricas afrocaribeñas (particularmente en términos de lengua y ritmos).

Múltiples construcciones del folclor son centrales para un adecuado entendimiento de la poética de Derek Walcott, apreciable tanto en su obra editorial como en su sensibilidad estética y sus teorías sobre poesía y cultura. Me interesa analizar la manera como Walcott, a la vez que se basa en una noción de “folclor auténtico”, condena lo que él ve como afrocéntrico y comercializado, un folclor

1 Véase de Olive Lewin, *Rock it Come Over: The Folk Music of Jamaica* (2000).

2 Kamau Brathwaite, *Folk Culture of the Slaves in Jamaica* (1970).

patrocinado por el Estado. Examinando los “excesos” de *la obra romance* de Walcott, también pretendo demostrar y complejizar la manera como lo folclórico facilita su estética de criollización, llevándolo a posturas políticas contradictorias en relación con las ideas de raza (lo negro), nación, género y colonialismo. La ansiedad walcottiana que es el motor de su obra no solo tiene que ver con Europa sino también con *lo popular*.

Lo que estoy llamando *obra romance* describe este complejo proceso de intervención, re-visión y representación, que no solo requiere interpretaciones diversas sino también diversas epistemes. Aunque también enfatizo que este proceso no está del todo separado de sus anteriores manifestaciones imperiales. Estas reapropiaciones caribeñas y transformaciones de las estructuras románticas (europeas) de lo popular-romántico-nacional son deconstruccionistas en la medida en que cuestionan y exponen el modo como operan las estructuras coloniales. La obra romance necesariamente llama la atención sobre la labor de construcción de un contexto para la unificación social, la movilización popular, la resistencia y el autoexamen colectivo.

El *romance* es un tipo de obra; como el posestructuralismo nos recuerda, es un performance, algo que *hacemos*. *Hacemos* romance como *hacemos* folclor, nación, raza, género, sexualidad y demás. Los escritores caribeños, sostengo, negocian el asunto del romance con el cuerpo político *haciendo* romance como *insider/outsider*, una suerte de noble salvaje que se articula al cuerpo político. Aunque el romanticismo, el arte romántico, lo romántico y el romance han sido y continúan siendo descartados como sentimentales y esquemáticos, la obra romance, en un contexto minoritario y de otra manera, surge de una profunda urgencia política y requiere un complejo trabajo de la imaginación creativa. El cristal rosa de la idealización propia de la obra romance es engañoso: de hecho es una sofisticada, problemática y problematizada estrategia de representación. La obra romance implica la negociación de ciertas diferencias, complejidades y contradicciones en aras de producir una obra coherente con propósitos claros.

A la llegada de los explosivos setentas, Walcott estaba decidido a desafiar y luchar contra concepciones prevalecientes de raza, política y arte dando la cara a lo popular. En su ensayo “Meanings” (1970), examina el desarrollo de su temprana obra teatral, enfatizando la importancia de creolizar en ella los elementos populares. Refiriéndose a figuras tan propias del folclor como *el leñador* o *el carbonero* y a la influencia del teatro japonés, Walcott explica:

Para mí, estas figuras representaban el símbolo étnico más aislado y limitado. Por otra parte, tengo mis propias asociaciones respecto de nuestros bosques, lluvias y nieblas, aparte, obvio, de la violencia inherente o la desesperación de

una persona de ese tipo, el furibundo leñador. En el tipo de obra que yo quería escribir, era natural tener a alguien que estuviera narrando, lo cual es, en cierto sentido, oriental y también africano. Lo que yo quería hacer era reducir la obra casi hasta la desarticulación del lenguaje. Me hubiera gustado tener una obra compuesta de gruñidos y sonidos que no se entienden, como los que escuchamos en una película japonesa. Las palabras estarían reducidas a sonidos muy primitivos. (48)

La obra romance de Walcott, que necesita disolver al trabajador rural en una sinécdoque de lo negro, una figura racial simplificada, sin duda participa del modo wordsworthiano de construir lo popular como una representación esencial, prístina del "hombre natural". Mi opinión es que Walcott necesita enmarcar el folclor afrocaribeño en a veces simplistas términos decimonónicos a fin de creolizar las figuras y formas del folclor bajo la totalidad de su tradicional estética occidental.

La nueva cultura caribeña creole que Walcott defiende y de la que se jacta es también un espacio que él cuidadosamente vigila, particularmente la naturaleza de su institucionalización. En "What the Twilight Says" Walcott denuncia abiertamente lo que él considera la crasa y estatizada comercialización de la cultura popular en el Caribe:

Cada estado ve su imagen en esas fórmulas, que ofrecen un gancho a las masas con el deporte, las temporadas y las prácticas para aficionados. Estampada en esa imagen está la vieja mueca colonial del negro sonriente, percusionista de banda, enmascarado de carnaval, calipsoniano y bailarín de limbo. Estos artistas populares están encasillados por el concepto estatal de la forma folclórica, debido a que ellos preservan el comportamiento colonial y no amenazan nada. Las artes folclóricas se han convertido en el símbolo de una cultura ligera, complaciente, un complemento al turismo, pues el estado es impaciente con cualquier cosa que no pueda ser convertida en mercancía. (7)

Walcott distingue entre las varias construcciones de lo popular y las inversiones que el estado hace en ellas. Y está en lo cierto cuando critica la explotación del folclor neocolonial por los gobiernos caribeños, folclor que se ha convertido en un medio de decorar y disfrazar el proyecto político conservador, adormecedor de la ciudadanía, reductor de la resistencia y vendedor de una imagen *minstrel*³ del Caribe a los turistas. Por ejemplo, en las Bahamas, el carnaval folclórico,

3 *Minstrel* hace alusión a las compañías de artistas, mayoritariamente negros, que recorrían te-

de raíces africanas, de Junkanoo era un espacio de resistencia para los esclavos africanos, que a su vez originó el festival para los negros bahameses durante los tiempos coloniales de opresión racial. Y aunque el festival Junkanoo continúa funcionando como un movimiento de cultura expresiva insurgente para muchos bahameses, ha sido apropiado por el gobierno, particularmente durante los mítines electorales⁴, para manipular a los ciudadanos de Bahamas y distraerlos de los problemas esenciales, en función de un exótico y “acuático” hotel Junkanoo para turistas y para fomentar la participación de compañías extranjeras en el patrocinio del festival, de paso usándolo en sus eventos en un intento por disipar los temores locales de una explotación neocolonial⁵. Pero Walcott acierta solo parcialmente acerca de las políticas del folclor y a veces simplifica las complejidades de la obra romance nacional caribeña e incluso las de su propia obra, tal como veremos en mis lecturas de su trabajo, en su aprovechamiento de lo popular.

El estado-nación institucionaliza tanto un folclor que es caricatura, desechable y rentable, como uno que es central para darles forma al nacionalismo, la autodeterminación negra, el anticolonialismo y la creolización, que son los verdaderos imperativos para la preservación de la tradición frente a grandes adversidades. Por ejemplo, la fundación del St. Lucian Folk Research Center (FRC, o en lengua créole *Plas Wichach Foklo*, en 1973, fue un hito en la cultura del Caribe. Treinta y cuatro años después sigue siendo la única institución de su clase en la región. Las metas principales del FRC son preservar, diseminar y fomentar nuevas creolizaciones e innovaciones de las tradiciones folclóricas y culturales de Santa Lucía. En los setentas, el movimiento “Black Consciousness” y su búsqueda de raíces africanas en el Caribe y la diáspora africana en general tuvieron gran influencia en los fundadores del FRC Monsignor Patrick Anthony, Petrus Compton y George “Fish” Alphonse, estimulando su necesidad de *institucionalizar*

territorios norteamericanos con montajes de espectáculos (básicamente musicales y dancísticos) para entretener públicos ocasionales durante tiempos coloniales y aun durante el siglo XIX (a semejanza de los ministriles errabundos en la Edad Media). (N. de T.)

- 4 Incidentalmente, el primer ministro de las Bahamas Perry Christie, quien es un ávido participante en Junkanoo, inventó una danza llamada “Christie’s Shuffle”, que él mismo protagoniza para delicia de sus audiencias cada vez que tiene la oportunidad. La ironía aquí es que Christie está usando el movimiento popular para identificarse con y manipular las “raíces” populares sin tener conciencia de las perturbadoras connotaciones de la danza, particularmente en el contexto de la cultura afroamericana. Por supuesto, Christie está realizando su performance *en el Caribe*, con su contexto polícticocultural diferenciado, pero habría que hacer notar la utilización de la danza por obtener popularidad y votos. El “shuffle” fue el estilo principal de baile en los espectáculos de *minstrel*, quizá la representación histórica más impactante del estereotipo del *lazy, happy-go-lucky black* [“el perezoso, alegre y suertudo negro”].
- 5 Véase Strachan, 129-30.

esta conciencia cultural negra y la revaluación anticolonial (Véase Anthony, 1). La celebración y la exploración del kweyol de Santa Lucía, una creolización de lenguas africanas y francés, también fueron centrales para este proyecto⁶. Walcott, por causa de su aversión a cualquier cosa que tuviera que ver con afrocentrismo, nacionalismo negro y/o Black Power, no puede ver el gran valor de una institución como el FRC, mucho menos la manera como la institucionalización por parte del estado de la cultura popular le abre un espacio grande a su trabajo y hace enteramente posible su emergencia.

La riqueza de La Abundancia

El tratamiento de Walcott del nexo entre folclor, nación y romance está ejemplificado en *The Bounty* [*La Abundancia*] (1997), una colección que ha recibido muy poca atención crítica. Es también su primera colección desde *Omeros* (1990) y desde que ganó el Premio Nobel en 1992. El largo intervalo entre *Omeros* y *The Bounty* está también marcado por las muertes de su madre, Alix Walcott, en 1992, y de su amigo y también laureado con el Nobel el poeta ruso-estadounidense Joseph Brodsky, en 1996⁷. El tema de la muerte es el que da forma a *The Bounty* en tanto elegía a su madre, y también le da forma a su obra romance en este escrito. El tono de la poesía es complejo en la medida en que está más comprometido con la tradición bucólica romántica, poesía pastoral que realiza un gran sentido de exaltación y júbilo del paisaje natural, especialmente del paisaje rural. Al mismo tiempo, ese júbilo está acompañado con un moroso sentido de la melancolía.

Walcott explota las múltiples referencias posibles de "la abundancia" y la riqueza para explorar las contradicciones del Caribe: la verde exuberancia del campo de Santa Lucía, el exceso de culturas (cultura popular y herencia inglesa), el tesoro de Su Palabra (tanto en el sentido de la Escritura como de la Poesía), la proliferación de la pobreza, la generosidad de la alabanza, el don de la tristeza, la plenitud de la vida, la abundancia de la muerte, hasta la generosidad de su estilo poético. *The Bounty* revisita el paisaje metafórico de *Omeros* y de toda su obra anterior, pero en esta colección en particular lo popular facilita el viaje de Walcott en el tiempo, el performance de su elegía y su elogio a los ciclos naturales y su lucha con las complejidades de su nación.

Yo me enfoco en la primera sección de *The Bounty*, del mismo nombre, que está primordialmente relacionada con la geografía y la cultura de Santa Lucía,

6 Véase *Folk Research Centre... Bulletin*. También: www.stluciafolk.org.

7 La colección de ensayos de Walcott *What the Twilight Says* está dedicada a Brodsky.

para seguir rastreando la manera como Walcott representa lo popular/lo rural y complejiza la idea de nación. El libro comienza:

Between the vision of the Tourist Board and the true
Paradise lies the desert where Isaiah's elations
force a rose from the sand. The thirty-third canto

cores the dawn clouds with concentric radiance,
the breadfruit opens its palms in praise of the bounty,
bois-pain, tree of bread, slave food, the bliss of John Clare,

torn, wandering Tom, stoat-stroker in his county
of reEds. and stalk-crickets, fiddling the dank air,
lacing his boots with vines, steering glazed beetles

with the tenderest prods, knight of the cockchafer,
wrapped in the mists of shires, their snail-horned steeples
palms opening to the cupped pool—but his soul safer

than ours, though iron streams fetter his ankles. (3)⁸

Las primeras estrofas de *The Bounty* despiertan de inmediato un huracán de alusiones y asociaciones que incluyen el mito edénico, al profeta Isaías, el *Inferno* de Dante, al enloquecido poeta romántico John Clare y la folclórica figura shakespeariana del loco Tom. Walcott localiza Santa Lucía con la preposición “entre” (*between*), en un espacio fronterizo entre dos construcciones románticas ubicuas del Caribe: la de un parque de juegos neocolonial (“the vision of the Tourist Board”) y la del edén bíblico (“the true Paradise”). Ni Edén ni Eliseo capitalista, la Santa Lucía de Walcott es mundana y estéril por una historia de violación y violencia coloniales; es un desierto, la tierra baldía de las imaginacio-

8 Entre la visión del Comité de Turismo y el verdadero/Paraíso se encuentra el desierto donde los júbilos de Isaías/hicieron brotar una rosa de la arena. El trigésimo tercer canto//vacía las nubes del amanecer con radiación concéntrica,/el fruto del árbol de pan abre sus palmas en alabanza a tanta riqueza,/bois-pain, árbol de pan, comida de esclavo, la dicha de John Clare,// atormentado, Tom errabundo, cazador de armiños en su país/de grillos de juncos y cañas, tañedor del aire malsano,/que se amarra las botas con tallo de enredadera y dirige a los escarabajos de cristal//con los más tiernos empujoncitos, caballero del abejorro,/envuelto en la niebla de las comarcas, con sus palmas/ como torres con cuernos de caracol abriéndose a la cóncava piscina –pero su alma está más segura//que la nuestra, aunque corrientes de hierro encadenen sus tobillos.

nes coloniales de Froude y Trollope⁹. En Isaías 35:1, Isaías alegremente profetiza el futuro de Israel: “Los lugares inhóspitos y solitarios se alegrarán por ellos; y el desierto se regocijará y florecerá como la rosa”. Por lo tanto, la Palabra de Dios transformará el desierto en Sión. En otras palabras, la Palabra, donada a Walcott y a todos aquellos que cantan por el paisaje, incluyendo a Isaías, Dante, John Clare, el loco Tom y el mismo mundo natural, ayuda a transfigurar la Santa Lucía rural en un espacio de posibilidades utópicas.

Para Walcott, la función del poeta es traducir la riqueza y la belleza del mundo a un placer que puede ser compartido. En ese sentido, ya hemos visto cómo el profeta Isaías es también un poeta. John Clare (1793-1864) es un muy poco conocido poeta romántico inglés que creció como campesino y eventualmente se dio a conocer como el “poeta campesino”. Clare estaba cautivado por el campo inglés pero permaneció mucho tiempo de su vida entrando y saliendo de manicomios. Hoy en día es considerado como el principal poeta rural de Inglaterra.

Hay en Walcott el mismo sentido de alabanza, el mismo solitario viaje romántico al alma a través de la naturaleza. Ésta es la “dicha” de Clare, que Walcott equipara con el *bois-pain*, voz créole de Santa Lucía para nombrar el *breadfruit tree*, árbol de pan, propio también de algunas islas del Pacífico sur y del sureste asiático. El fruto del árbol de pan es “comida de esclavo” y Walcott también llama al *bois-pain* “la riqueza”, el tesoro. Walcott es famoso por recubrir su lenguaje con espirales y espirales de significados y asociaciones. En este poema explota múltiples maneras de pensar “la riqueza” como término y concepto. Es, claramente, la sobreabundancia verde de la flora, la fauna y el paisaje de la Santa Lucía rural. Este sentido de la generosidad natural puede también ser visto como una clase de bendición irónica para resistir a la historia, el saqueo (*bounty*), de hecho, del colonialismo en el Caribe. Al mismo tiempo es esta generosidad natural la que lleva a los europeos a colonizar el Caribe en un primer momento. La pobreza es otro tipo de abundancia; como lo es la profusión de culturas que resulta de los encuentros coloniales en el Caribe: amerindios, africanos, europeos y asiáticos. Como sucede en *Another Life*, Walcott magnifica e ilumina la minucia de la vida rural y popular: “admiración en lo común”.

Y hay otras riquezas –la de la muerte, la de la vida, la de la pena–. La de “ella” (“*her*”) y la de “ella” (“*she*”), a las cuales Walcott se refiere constantemente, aluden, por supuesto, a su difunta madre. El libro está poblado de principio a fin por la muerte, aun si el tono es eufórico, lo cual hace de él a la vez un elogio y una

9 Para un análisis comprensivo y una genealogía del paraíso en la historia y la cultura del Caribe, véase el libro de Strachan relacionado en las obras citadas.

elegía. Y aparte de su madre, Walcott llora y alaba la cultura popular en la última parte del libro, titulada “Homecomings”:

My country heart, I am not home till Sesenne sings,
 a voice with woodsmoke and ground-doves in it, that cracks
 like clay on a road whose tints are the dry season’s,
 whose cuatros tighten my heartstrings. The shac-shacs
 rattle like cicadas under the fur-leaved nettles
 of childhood, an old fence at noon, *bel-air, quadrille,*
la comette, gracious turns, until delight settles
 [...]

 I watch the bright wires follow
 Sesenne’s singing, sunlight in fading rain,
 and the names of rivers whose bridges I used to know. (31)¹⁰

La obra romance, simbolizada por su “corazón campestre”, emplea nostalgia, música y danza para construir una noción idealizada de patria que está totalmente moldeada por la cultura popular. El pasaje sirve como homenaje a la cultura popular de Santa Lucía, y al hacerlo sugiere su conservación continuada en resistencia al odio hacia la cultura propia. Walcott rinde un tributo específico a Dame Marie Sesenne Descartes, considerada por los santalucenses como “La Reina de la Cultura en Santa Lucía”. “Sesenne”, como se la conoce afectuosamente, es reconocida como cantante, bailarina e ícono cultural. Ella es una pionera de la cultura *folk* de Santa Lucía, especialmente en los Festivales La Rose. Los Flower Festivals of La Rose y La Marguerite, o, en créole, *La Woz* y *La Magawitte*, son celebraciones y procesiones afrocréoles así como sociedades musicales rivales que datan del período de la colonia francesa en Santa Lucía¹¹. Los dos son culturalmente híbridos, a un tiempo extravagantes y majestuosos, un modelo claro para la poética walcottiana.

La rosa que es forzada a brotar de la arena por el éxtasis profético de Isaías también significa el Festival La Rose, y más puntualmente Sesenne, el verdadero

10 Mi corazón campestre, no estaré en casa hasta que Sesenne cante,/una voz de humo de leña y palomas de tierra que se agrieta/como la arcilla en una carretera cuyos tonos son los de la estación seca,/cuyos cuatros tensan mis cuerdas del corazón. Las maracas/cascabelean como las cigarras debajo de las ortigas de hoja peluda/de la infancia, una vieja cerca al mediodía, *bel-air, quadrille, la comette*,/graciosos giros, hasta que la delicia llega [...] Miro los alambres brillantes que siguen/el canto de Sesenne, la luz del sol en la lluvia evanescente,/y los nombres de ríos cuyos puentes yo solía conocer.

11 Consúltense las obras de Jules (ed.) y Crowley referenciadas en la bibliografía.

emblema de la cultura popular de Santa Lucía. Walcott también conceptualiza a su madre como la rosa: “Ahí en la playa, en el desierto, se encuentra el pozo oscuro/adonde la rosa de mi vida fue lanzada [...]” (*The Bounty*, 5). Esta confluencia no es accidental. En la sección *iii* de “Homecomings”, Walcott ilumina más las conexiones entre su difunta madre (y padre) y la cultura popular:

When the violin whines its question and the banjo answers,
my pain increases in stabs, my severances
from odours and roots, the homemade *shac-shac* scraping,
the dip and acknowledgment of courteous country dances,
the smoke I would hold in my arms always escaping
like my father’s figure, and now my mother’s [...] (33)¹²

Para Walcott, la música popular de alabanza de repente se convierte en un canto de duelo. La muerte de Alix Walcott es también una ocasión para hacer el duelo por la cultura local de su generación. Desde su punto de vista, él se encuentra a la vez alejado de esta cultura popular como “viajero afortunado” y plenamente consciente de las transformaciones culturales de su isla que relegarían la cultura popular a los archivos, cuando dice “the names of rivers whose bridges I used to know”. *Bridge*, “puente”, funciona como una rica metáfora para el cruce y la conexión walcottianos, muy clase media, muy mestizos, hacia/con la cultura folclórica de Santa Lucía a través de Harold Simmons, de Aunt Sidone y, ahora sabemos, de su madre. Él también escribe “the smoke I would hold in my arms always escaping” para subrayar la calidad espectral del pasado cultural y de los ancestros así como del insatisfecho deseo de aferrarse a ellos. Creo que es un motivo extendido en la poesía del Caribe que también podemos ver en el trabajo de Lorna Goodison, en que la elegía por un antepasado, una figura de persona mayor, también es a menudo un lamento por una cultura popular que se desvanece¹³. Esto fue lo que sentí en Carifesta –la mezcla de alegría por nuestras ricas tradiciones folclóricas y tristeza por su vulnerabilidad y marginalización–. Aquí se nos recuerda cómo las formas de la práctica política-cultural del duelo están también conectadas fundamentalmente con la obra romance. Así como el romanticismo europeo despega en respuesta a la Revolución Industrial, la cultura folclórica caribeña se produce y se institucionaliza en el momento de mayor amenaza.

12 Cuando el violín lloriquea su pregunta y el banjo responde,/mi dolor aumenta a puñaladas mis separaciones/de olores y raíces, el cascabeleo de la maraca casera,/la inmersión y el reconocimiento de las cortesas danzas campestres,/el humo que yo conservaría en mis brazos siempre escapando/como la figura de mi padre, y ahora la de mi madre [...]

13 Véase la obra de Brown, Morris y Rohlehr referenciada en las obras citadas.

El género no es una coincidencia en esta conversación acerca de lo popular. Hay muchas razones para esta confluencia del folclor, el paisaje, Alix Walcott y Sesenne. Por ejemplo, el estatus de ícono de Sesenne tiene equivalentes en toda la región –casi toda nación caribeña tiene una figura cultural y un ícono folclórico matriarcales–. La no hace mucho fallecida Louise Bennett-Coverley (1919-2006), conocida afectuosamente como “Miss Lou”, era una folclorista jamaicana, dramaturga, comedianta y la más importante poeta *folk* de la región. Ella fue un ícono cultural amado no solo en Jamaica sino en todo el Caribe y la diáspora. En menor medida, otros ejemplos de íconos matriarcales son Maureen Duvalier de las Bahamas, llamada la “Bahama Mama” y la “Reina del Junkanoo”, y la más reciente Beryl McBurnie (1914-2000) de Trinidad y Tobago, la “Gran Dama de la Danza” y “La Belle Rosette”. Las culturas populares y marginadas han sido históricamente asociadas con mujeres, en lo maternal y lo femenino. La cultura popular a menudo se basa en un conservadurismo político, especialmente en lo relativo a la cuestión de género, porque está basada en, literalmente, *conservar* los valores tradicionales. Por otra parte, debemos recordar que lo que entendemos como cultura popular caribeña ha sido ante todo entresacado de un momento colonial signado por implacablemente rígidas y conservadoras nociones de género, sexualidad, raza, clase y respetabilidad que preceden en mucho a importantes y progresistas trabajos políticos en materia de género.

En su interminable y propia obra romance, la nación esencializa performativamente a la Madre del folclor, mediante el establecimiento icónico y luego la *descorporalización* de la mujer, a fin de lograr, o al menos aspirar a su meta de movilización popular, unificación social, autenticidad cultural, *raíces*, etcétera. Walcott *romantiza* lo popular y el paisaje en tanto mujer en *The Bounty*, infelizmente en *Omeros* y a lo largo de toda su obra. Esta estrategia es predecible, profundamente problemática y, no hay otra manera de decirlo, colonial. Hay demasiadas narrativas europeas y americanas, coloniales y neocoloniales, de conquista, fundación y violación de la tierra por nombrar. La búsqueda romántica imperial que estructura estas narrativas ciertamente contribuye a su regulación conservadora en materia de género.

Tal vez podría revisar mis declaraciones anteriores y sostener que los íconos culturales femeninos arriba mencionados son figuras *matrifocales* antes que *matriarcales*, sin de ninguna manera menospreciar la enormidad de su genio colectivo, más bien para llamar la atención sobre la manera como ellas siguen siendo utilizadas por estructuras de poder. En el poema citado de Walcott, la bella voz de Sesenne está llena de “humo de leña” y “palomas de tierra” y luego se convierte en “arcilla en una carretera” y en “luz del sol en la lluvia evanescente”. Cuando

llegamos al final, descubrimos que aunque Walcott está celebrando a Sesenne, el poema no es para nada sobre ella. Sino que, como la última y conmovedora línea, “los nombres de ríos cuyos puentes yo solía conocer”, nos lleva a saber, es acerca del dolor de Walcott, la pérdida, la alienación y la bendición de su casa y su tierra. Sesenne es evocada bellamente pero al final se evapora como “el humo que yo conservaría en mis brazos siempre escapando”.

Obras citadas

- Anthony, Patrick A.B. *Folk Research & Development: The Institutional Background to the Folk Research Centre, St. Lucia*. Castries: Folk Research Centre, 1986.
- Brathwaite, Kamau. *Folk Culture of the Slaves in Jamaica*.
Londres y Puerto España: New Beacon, 1970.
- Breslin, Paul. *Nobody's Nation: Reading Derek Walcott*. Chicago: U of Chicago P, 2001.
- Brown, Stewart, Mervyn Morris y Gordon Rohlehr. *Voiceprint: An Anthology of Oral and Related Poetry from the Caribbean*. Londres: Longman, 1989.
- Crowley, Daniel J. “La Rose and La Marguerite Societies in St. Lucia”. *The Journal of American Folklore* 71.282 (octubre-diciembre, 1958).
- Folk Research Center/Plas Wichach Foklo Bulletin* 3.2 (julio-diciembre, 1993).
- Jules, Didacus (ed.). *The Selected Writings of Harold F.C. Simmons*. Castries: Folk Research Centre, 1989.
- Lewin, Olive. *Rock it Come Over: The Folk Music of Jamaica*.
Kingston: U of the West Indies, 2000.
- Strachan, Ian G. *Paradise and Plantation: Tourism and Culture in the Anglophone Caribbean*. Charlottesville y Londres: U of Virginia Press, 2002.
- Walcott, Derek. *What the Twilight Says: Essays*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.
- “Meanings”. *Critical Perspectives on Derek Walcott*. Robert Hamner (ed.). Colorado: Lynne Rienner, 1997.
- *The Bounty*. Londres: Faber and Faber, 1997.