

## RITMOS DE AMOR EN LA POESÍA CARIBEÑA

Kathleen Firth

El título de este artículo contiene las palabras claves "ritmos", "amor" y "poetas caribeñas", palabras que son capaces de despertar la imaginación e incluso una respuesta somática en aquellas personas que han visto actuar a poetas de origen caribeño, como por ejemplo a dos poetas de nacionalidad guyanesa que actuaron en un congreso celebrado hace poco en Madrid,<sup>1</sup> y, más recientemente en Barcelona, a una poeta de la isla de Grenada.<sup>2</sup>

En primer lugar consideraremos la palabra "ritmo". Es significativa porque conecta la poesía que practican estas poetas con la tradición oral de la que la mujer, sobre todo, ha sido la depositaria desde tiempo inmemorial. Sin embargo, hasta hace poco en nuestra cultura occidental y eurocéntrica las creaciones orales han sido consideradas o como meras variantes de las creaciones literarias, o como formas primitivas que no son dignas de estudios serios ya que es el texto escrito lo que ha acaparado la atención de los estudiosos occidentales durante muchos siglos. Pero como comenta Walter Ong: mientras que la expresión oral pueda existir, y en efecto ha existido mayormente sin la escritura, nunca puede la escritura existir sin la expresión oral; no obstante, tal es nuestra obsesión con la idea de la palabra escrita que

---

<sup>1</sup> Grace Nichols y John Agard presentaron algunos de sus poemas en el XVIII congreso de AEDEAN celebrado en Alcalá de Henares, diciembre 1994.

<sup>2</sup> Merle Collins presentó poemas suyos en las primeras jornadas organizadas por transLit, Barcelona, mayo 1995.

nos es imposible recobrar el sentido de lo que es una palabra para un pueblo puramente oral. Para demostrar esta afirmación, Ong propone que el lector intente imaginar una palabra como "*nevertheless*" (no obstante) durante sesenta segundos sin formar una imagen de la palabra deletreada<sup>3</sup>. Inténtelo usted, lector/a del presente artículo -luego persona alfabetizada-, y verá que es casi imposible pensar en las palabras como si fuesen totalmente disociadas de la escritura.

Con todo esto quiero subrayar no solamente la primacía del sonido para el lenguaje o la comunicación humana, sino también que el uso que hacen de esta realidad tanto las poetas como los poetas de la región del Caribe refleja la apropiación de una lengua impuesta en el pasado colonial, pero que es ahora tan dignamente suya, que muchas personas que anteriormente se resistían a hacerlo ya la reconocen como una lengua por derecho propio y no meramente como una versión inferior o no estándar de la lengua inglesa. Y yo propondría que es el haber cuidado y respetado su herencia oral, a pesar del desprecio hacia ello manifestado por los amos blancos, lo que hace que la producción poética caribeña anglófona sea no solamente original sino también legítima: "el inglés no es propiedad especial de nadie"<sup>4</sup>, ha dicho el premio Nobel, Derek Walcott; y es interesante notar que este distinguido poeta, nacido en la isla de Santa Lucía, describe sus primeros intentos de crear poesía como un reflejo de su "condición de servidumbre"<sup>5</sup>, en parte porque hacía caso omiso del uso vernáculo que reinaba en su isla y en parte porque se esforzaba en imitar a los grandes poetas británicos.

Ahora una pequeña aclaración del término "caribeñas" que figura en el título. Obviamente, caribeñas (o caribeños) se dice de las personas que habitan todos los países-islas o territorios que baña el mar Caribe, mientras que en inglés el término "*West Indians*" se usa normalmente para referirse a los habitantes de aquellos territorios que fueron colonizados por Gran Bretaña. Hago esta aclaración porque, aunque las poetas caribeñas que son objeto del presente estudio son todas de estas islas anglófonas y no de las otras, creo que es relevante remarcar que tienen en común con los habitantes de las islas que fueron colonizadas por otros poderes europeos no una lengua, pero sí un

pasado de esclavitud y de exilio ancestral de la África de la tradición oral -aquella tradición cuya función era tanto divertir como instruir a la gente.

Entonces, vuelvo al comentario hecho arriba sobre la ofuscación de nuestras mentes europeas al considerar la tradición oral como una forma primitiva e inferior. Esta confusión de ideas sugiere una herencia de nuestros antepasados europeos que así justificaban la subyugación de miles de seres, considerados subhumanos entre otras razones porque no sabían escribir. Sin embargo, la gran versatilidad lingüística demostrada por la gente africana, tanto en su país de origen como en la diáspora, es por sí sola un testimonio de su enorme capacidad para sobrevivir. Los hombres y las mujeres que fueron transportados al nuevo mundo durante la época de la esclavitud tenían prohibido hablar en sus lenguas nativas porque sus amos, es decir, los españoles, los ingleses, los franceses y los holandeses, insistían en que la lengua oficial y de uso diario tenía que ser el español, el inglés, el francés o el holandés respectivamente. Esta prohibición, empero, felizmente generó una resistencia a ella en el sentido de que las lenguas africanas como el yoruba o el asante twi, aunque de manera sumergida, jamás se dejaron de hablar del todo por los esclavos y las esclavas, con el resultado de que hoy día podemos gozar de poesía caribeña que recurre igualmente a la lengua "oficial" o estándar como a aquellas sumergidas retenciones africanas.

Y entre estas retenciones está la música de África, cuyos ritmos de tambor, de canto y de baile han perdurado gracias en parte a las canciones de trabajo, que nunca fueron prohibidas por los capataces de las plantaciones -porque creían que animaban al esclavo a trabajar más-, y en parte a las ceremonias clandestinas que celebraban<sup>6</sup>. También es cierto que reinaba en la memoria colectiva la figura del músico profesional africano, conocido como el *griot*, cuya misión era la de cantar la historia de varias generaciones de una familia o de una tribu particular para preservar aquella historia, como igualmente era su deber hacer comentarios improvisados sobre temas de actualidad, que es un talento que ha sobrevivido hasta hoy entre los creadores del calipso caribeño.

Teniendo en cuenta los lazos existentes entre la tradición oral y los ritmos de la música africana, es fácil entender la razón por la cual la poeta caribeña, como su hermana-artista en Norteamérica, expresa sus penas y sus alegrías con los *blues* y los ritmos que tanto nos cautivan. Huelga decir, pues,

<sup>6</sup> Huelga decir que mientras estas ceremonias respondieron a profundas convicciones religiosas, no tenían nada que ver con las prácticas religiosas de sus amos blancos.

<sup>3</sup> Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Londres, Methuen, 1985, pp. 6-12.

<sup>4</sup> Derek Walcott recibió el premio Nobel de literatura en 1992. Reafirmó sus ideas sobre la "posesión" de una lengua en "El País", viernes 9 de octubre de 1992, p. 35.

<sup>5</sup> Derek Walcott, *Another Life*, Londres, Cape, 1972, p. 59.

que la mejor manera de disfrutar esta poesía es por medio del 'dido'. Si empleamos la vista, óptimamente sería para ver a estas poetas presentando su obra en público: con razón se les llaman *performance poets*, y un *performance*, como un recital musical, tiene poco que ver con la lectura de un texto escrito.

El tema del amor -para volver al último término de mi título que queda pendiente de comentar-, está tratado de varias maneras en los poemas que serán analizados a continuación; pero diría que estamos sobre todo ante manifestaciones de respeto para una raza que tantas vicisitudes ha tenido que sufrir a lo largo de su historia. Y si la solidaridad entre las mujeres se hace patente en la mayoría de los ejemplos elegidos, percibimos que es una solidaridad capaz de mejorar la calidad de vida de todo ser humano, sencillamente porque la mujer presente en estos poemas ama a las personas por encima de las cosas de este mundo.

Una Marson (1905-65), autora de "*Kinky Hair Blues*", era feminista apasionada y una mujer entregada a la causa negra, y no solamente en el Caribe. También hizo mucho para que la lengua vernácula de su Jamaica natal fuera reconocida como un vehículo natural para la expresión poética. En "*Kinky Hair Blues*" lamenta el autodesprecio que frecuentemente padece la mujer negra, porque, aunque en un momento del poema la narradora admite que está contenta con su piel negra y su pelo rizado, al final sucumbe a los ideales de belleza de la sociedad blanca para poder conseguir un hombre:

*"Now I's gwine press me hair  
And bleach me skin  
I's gwine press me hair  
And bleach me skin  
What won't a gal do  
Some kind a man to win"<sup>6</sup>*

<sup>7</sup> Cuando se presentó este trabajo en las Jornadas *Amor i identitat en la literatura feta per dones*, Universitat de Barcelona, el público escuchó grabaciones de algunos de los poemas comentados en este artículo.

<sup>8</sup> "Una Marson" en Margaret Busby (ed.), *Daughters of Africa. An International Anthology of Words and Writings by Women of African Descent from the Ancient Egyptian to the Present*, Londres, Vintage, 1992, pp. 220-223. [En esta estrofa final, la narradora de "*Kinky Hair Blues*" dice que va a planchar su pelo para estirarlo y blanquear su piel, cosas que hacen las otras chicas negras para atraer la atención de los hombres.]

Louise Bennett (1919), autora del siguiente poema, "*Colonisation in Reverse*", es una verdadera institución en el Caribe, y muy respetada, como la anterior, Una Marson, por haber trabajado infatigablemente para que la poesía vernácula llegara a ser aceptada como literatura. Louise Bennett dice que cree que la risa es el mejor remedio para nuestras penas aunque sabe que muchas veces nos reímos por no llorar. También tiene mucha fe en su raza, y cree que en todo el mundo las personas de raza negra son las que tienen la mayor capacidad de perdonar, porque, a pesar de todos sus sufrimientos, saben reírse de ellas mismas.

En este poema la narradora se pregunta irónicamente si los ingleses podrán hacer frente sin problemas a la actual "invasión" de los jamaicanos. El contexto social del poema es la masiva migración caribeña a Inglaterra durante la década de los cincuenta. Es de notar que los jamaicanos creen que vuelven a casa -"*de motherlan*" (línea 12)- porque les habían inculcado la idea desde su infancia de una Madre Inglaterra con su "*Missis Queen*" que velaba por todos sus súbditos. Lo que encontraron en la madre patria, sin embargo, fueron hostilidad y xenofobia, los peores trabajos y las peores condiciones.

En la grabación que tengo de este poema, realizada durante una actuación en directo, se aprecia no solamente la excelente relación de comunicación existente entre Bennett y su público jamaicano, sino también cómo la poeta manipula su voz con gran destreza para lograr que sus comentarios aparezcan espontáneos cuando, en efecto, son denuncias de los excesos cometidos tanto por parte de los británicos como por parte de los jamaicanos que también explotan a sus compatriotas, como indican las estrofas cinco y seis:

*"Some people doan like travel,  
But fi show dem loyalty  
Dem all a open up cheap-fare-  
To-Englan agency;*

*An week by week dem shippin off  
Dem countryman like fire  
Fi immigrate an populate  
De seat a de Empire"<sup>9</sup>*

<sup>9</sup> Louise Bennett, *Jamaica Labrish*, Jamaica, Sangster, 1991 (publicado originalmente en 1966), pp. 179-180. [Las dos estrofas dicen que aunque a algunos jamaicanos nos les gusta la idea de viajar, éstos demuestran su solidaridad abriendo agencias para ofrecer viajes

Como muchas poetas caribeñas, Lorna Goodison (1947) explora la interdependencia emocional entre madre e hija, de cuya exploración emerge un sentido muy fuerte de solidaridad con la figura de la madre. Además, al escuchar el poema titulado "*For My Mother (May I Inherit Half Her Strength)*", notaremos con qué gran efecto el tono y el ritmo de los versos, que son suavemente monótonos y reconfortantes mientras la poeta evoca momentos de la vida en familia con la madre, cambian de compás durante unos cinco segundos después de la mención de la "amiga" del padre en la estrofa siguiente:

*"Even at his death there was this 'Friend' who  
stood by her side,  
but my mother is adamant that that has no place  
in the memory of my father."<sup>10</sup>*

En algunos poemas de Grace Nichols (1950) apreciamos cómo la poeta recoge la misma sensación de milagro, presente en los versos de Goodison, cuando se acuerda de todos los trabajos duros que realizaba su madre para asegurar el bienestar de la familia. Pero a pesar de los tonos y ritmos alegres y aparentemente despreocupados a lo largo de un poema como "*Wha Me Mudder Do*", ofreciendo interesantes contrapuntos al análisis del poema anterior, no nos escapa la censura implicada hacia la figura del padre, tan ausente del poema como de su vida familiar y de sus responsabilidades. Sin embargo, esta poesía, como casi toda la obra de Nichols, es sobre todo una celebración del espíritu y de la fortaleza tanto moral como física de la mujer caribeña, como la narradora del poema insiste en demostrarnos para aclamar con orgullo al final:

*"Ain't have nothing  
dat me mudder can't do*

económicos a los emigrantes; y semana tras semana embarcan sin parar a sus compatriotas a poblar la sede del imperio.]

<sup>10</sup> Lorna Goodison, "*For My Mother (May I Inherit Half Her Strength)*", en *I Am Becoming My Mother*, Londres, New Beacon Books, 1986, pp. 46-48. [Traducción de la estrofa citada: "Incluso a la hora de su muerte, estaba allí aquella 'amiga' que se puso al lado de mi madre, / pero mi madre se mantiene firme en que aquello no ocupa ningún lugar en los recuerdos de mi padre."]

*Ain't have nothing  
dat me mudder can't do*

*Mek me tell you"<sup>11</sup>*

En la elaboración de sus poemas, Valerie Bloom (1956) emplea exclusivamente la lengua criolla. Algunos críticos consideran que su obra es la que más se aproxima a la de Louise Bennett, aunque Linton Kwesi Johnson, uno de los más famosos poetas caribeños residentes en Gran Bretaña, ha señalado que la poesía de Bloom se distingue de la de Louise Bennett por emplear únicamente formas y expresiones de la Jamaica rural. De todos modos, Bloom está orgullosa de la comparación entre sus creaciones y la poesía de la persona que muchas -y muchos- reconocen como "la madre" de la lengua jamaicana. Bloom explota un tono conversacional y recurre frecuentemente al monólogo para sus narraciones; en ellas, además, apreciamos un enorme sentido del humor, a pesar de la tristeza de la condición humana que nunca escapa a la atención de esta poeta. El siguiente ejemplo, "*Yuh Hear Bout?*", constituye una acumulación de preguntas formuladas por la poeta que ella misma contesta con la fina ironía que caracteriza su estilo:

*"Yuh hear bout di people dem arres  
Fi bun dung di Asian people dem house?  
You hear bout di policeman dem lock up  
Fi beat up di black bwoy widout a cause?  
Yuh hear bout di M.P. dem sack because im  
refuse fi help  
im coloured constituents in a dem fight  
'gainst deportation?  
Yuh noh hear bout dem?  
Me neida."<sup>12</sup>*

<sup>11</sup> Grace Nichols, "*Wha Me Mudder Do*", en *Lazy Thoughts of a Lazy Woman and other poems*, Londres, Virago, 1989, p. 44. [Traducción de las líneas citadas: "No había nada que mi madre no supiera hacer / No había nada que mi madre no supiera hacer, / Permitame decirlo."]

<sup>12</sup> Valerie Bloom, *Touch Mi, Tell Mi*, Londres, Bogle-L'Ouverture Publications Limited, 1983, p. 78. [?"¿Habéis oído hablar de aquella gente que fue detenida por incendiar casas de gente asiática?¿Habéis oído hablar del policía que fue encarcelado por maltratar a un joven negro sin causa?¿Habéis oído hablar del diputado que fue echado por negarse a ayudar a sus votantes de color en su lucha contra la deportación?¿No habéis oído hablar de todos ellos?]

KATHLEEN FIRTH

Para terminar con unos ritmos muy apropiados, transcribiré la canción de una grabación cuyo texto impreso no he podido conseguir. Es una canción o, mejor dicho, un canto típicamente africano en cuanto a sus ritmos y acompañamiento acústico. Está cantada por el grupo *SISTREN*, que es un grupo que se formó al final de los años setenta compuesto de trece mujeres empleadas como barrenderas por el gobierno jamaicano<sup>13</sup>. La canción sirve para proclamar, con alegría y optimismo, todo lo que representa la lucha de la mujer, sin importar su raza, color o condición.

*"Woman time a come  
Oh Yes!*

*You'd better be prepared  
A new day is dawning.*

*Woman time a come  
Oh yes!  
I'm giving you the warning  
A new day is dawning.*

*Woman time a come  
Oh yes.<sup>14</sup>*

---

Yo tampoco."]

<sup>13</sup> La grabación me la proporcionó una estudiante de doctorado de la Universidad de Oviedo, Ana Bringas; la información sobre el grupo me la proporcionó Rosa Díez, estudiante de doctorado de la Universitat de Barcelona, que está realizando una tesis doctoral sobre escritoras caribeñas y consiguió estos datos en Brixton, Inglaterra.

<sup>14</sup> Traducción: "La hora de la mujer está llegando... ¡Ah sí! (repetir) / Mejor estar preparados, porque despunta un nuevo día./ (rep.) / La hora de la mujer está llegando... ¡Ah sí! (rep., / Os estoy dando el aviso: un nuevo día despunta./ (rep.) / La hora de la mujer está llegando... ¡Ah sí! (repetir estribillo 4 veces)].