

DOSSIER

**KAMAU BRATHWAITE: UNA EPOPEYA EN
NATION LANGUAGE. TRANSFIGURACIONES DE
LO POPULAR EN *THE ARRIVANTS***

**KAMAU BRATHWAITE: AN EPIC IN *NATION LANGUAGE*. TRANSFIGURATIONS
OF THE POPULAR IN *THE ARRIVANTS***

Nair María Anaya-Ferreira

Facultad de Filosofía y Letras - UNAM

Traductora y profesora titular en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. En 2018 ganó el Premio Bellas Artes de Traducción Literaria por su versión de la novela Condiciones Nerviosas, de Tsitsi Dangarembga (Zimbabwe). Su trabajo se centra en las literaturas poscoloniales, en especial de África y el Caribe; las tradiciones afrodescendientes en las Américas; la teoría y la historia de la traducción; las lecturas contrapuntísticas del canon.

Contacto: manausmex@gmail.com

ORCID: [0009-0009-9515-788X](https://orcid.org/0009-0009-9515-788X)

DOI: [10.5281/zenodo.17476193](https://doi.org/10.5281/zenodo.17476193)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Literaturas
afrodescendientes
Literaturas decoloniales
Tradiciones poscoloniales
orales-literaria
Literatura mareléctica
Literatura caribeña y
cultura popular*

En este artículo abordo las reflexiones del poeta barbadense Kamau Brathwaite sobre la importancia de la cultura popular y la tradición oral afrodescendiente para una emergente tradición literaria del Caribe de expresión inglesa. Examino su noción de nation language como elemento descolonizador que dismanteló la preeminencia de la lectura como principio epistemológico hegemónico para privilegiar la oralidad y la performatividad de las lenguas vernáculas. Me centraré en tres ejemplos lingüístico-culturales que despliegan diferentes facetas de dicha noción en la magna trilogía épica, The Arrivants, e invitan a pensar en otras formas de concebir la (L)iteratura y la (H)istoria. En primer lugar, analizaré cómo la nation language desafía el inglés estándar al enfatizar las cualidades rítmicas y sonoras asociadas al tambor, así como el “ruido” y “desorden” encarnado en los géneros musicales afroestadounidenses. En segundo lugar, exploraré su transformación al incorporar el timbre y la dicción de la cultura rastafari, como parte integral del desafío religioso-cultural del Caribe. Para terminar, examinaré algunos poemas en los que se transforma en la lengua creol para abordar así temas relacionados con la historia oral de la región. Situaré estas reflexiones en el marco de la metodología mareléctica del autor.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Literatures of African
descent
Decolonial literatures
Postcolonial oral-literary
traditions
Tidalectic literature
Caribbean literature and
popular culture.*

This paper explores the ideas of Barbadian poet Kamau Brathwaite regarding the significance of popular culture and the oral tradition of African origins for the emergent literary tradition of the English-speaking Caribbean. I take his notion of nation language as a decolonizing element which disrupted the preeminence of reading as hegemonic epistemological principle in order to emphasize the oral and performative nature of vernacular languages. I will focus on three linguistic-cultural instances which unfold different features of nation language in Brathwaite's epic trilogy The Arrivants and which offer different ways of conceiving (L)iterature and (H)istory. I will first discuss how nation language defies standard English by pointing to the rhythmic and sound attributes of the drum and of the “noise” and “chaos” embodied in Afro-US musical genres. Then I will explore the transformation that takes place when the Rastafari timbre and diction is incorporated, as part of the religious-cultural defiance of the region. Finally, I will examine some poems in which nation language takes the form of a creole language, in order to address issues related to the oral history of the archipelago. I will place this analysis within the tidalectic methodology proposed by Brathwaite himself.

Fecha de envío: 27/08/2025

Fecha de aceptación: 16/09/2025

In time the slave surrendered to amnesia.
That amnesia is the true history of the New World.
Derek Walcott, “The Muse of History”

Durante los homenajes y reconocimientos que recibió durante las últimas décadas de su vida, el epíteto que solía distinguir la figura y presencia de Kamau Brathwaite (Barbados, 1930-2020) era el de *pathfinder*. Esta designación se justifica plenamente, pues Brathwaite llevó a cabo una labor pionera que contribuyó de forma significativa al establecimiento y consolidación de una tradición propia e independiente, en el ámbito historiográfico, intelectual, artístico y literario, de las islas y regiones continentales del Caribe anglófono. En el desafiante contexto político y cultural del Caribe de la segunda mitad del siglo XX, su aportación tuvo cuatro vertientes principales que, en su conjunto, constituyeron un reconocimiento pleno y conmovedor de la herencia africana en las Américas. Como historiador, Brathwaite reconoció no sólo el complejo proceso de transculturación de la región sino el hecho de que, al darse dentro del marco jerárquico colonial, éste conllevó la fragmentación y el ocultamiento de los grupos sociales no hegemónicos que contribuían, aun así, a su constitución identitaria. Sus pesquisas históricas son inseparables de sus preocupaciones como crítico cultural, consciente de que la producción artística y literaria debía deslindarse de las normas y valores establecidos por Europa y Gran Bretaña para permitir la expresión de las manifestaciones disgregadas e invisibilizadas por la colonización. Estas dos dimensiones lo llevaron a proponer perspectivas filosóficas y estéticas propias del archipiélago, que él procuró exponer en su prolífica y singular obra poética, en la cual priorizó la presencia de las lenguas vernáculas y creoles sobre las cuales teorizó con el neologismo de *nation language*. La cuarta vertiente de su aportación fue como promotor cultural que trabajó incansablemente para establecer vínculos afectivos e intelectuales entre las poblaciones afrodescendientes, no sólo de las diferentes regiones lingüísticas del Caribe, sino también de Estados Unidos, Europa (en especial Gran Bretaña) y África misma.

En las próximas páginas propongo explorar algunas de las preocupaciones teóricas de Brathwaite a la luz de poemas de su magna trilogía épica *The Arrivants* (1973). Planteo que si bien la convicción del autor de que

la expresión literaria del Caribe requería de una voz propia que recuperara el habla de la gente del pueblo se desarrolló en un periodo de transición cultural con un claro impulso anticolonial, las implicaciones de dicha postura pueden leerse en el marco actual de los proyectos de descolonización, tema vigente y primordial en nuestro continente. Para Brathwaite recuperar las manifestaciones de la cultura popular conllevó romper con el marco epistemológico de la colonización para instaurar un complejo andamiaje sustentado en su concepto de “creolización”¹ como elemento identitario que priorizaba la mezcla y la fragmentación sobre la idea monolítica de una cultura nacional subordinada a los valores y las normas de Gran Bretaña. En la medida en que la lengua fue tanto objeto de estudio como medio de expresión que sirvió de base a sus pesquisas, el análisis de algunos poemas en los que Brathwaite pone en acto su noción de *nation language* permitirá apreciar el grado de subversión descolonizadora de su propuesta. Propongo, así, empezar por contextualizar los planteamientos teóricos-literarios del pensador para exponer cómo la inestabilidad de significación del concepto *nation language* es una parte esencial de su propuesta descolonizadora. A partir de ahí, exploraré las formas en que este concepto despliega la metodología marealéctica propuesta por el poeta para reflexionar sobre la capacidad de adaptación y mutabilidad de la lengua/lenguaje para configurar y reconfigurar, haciéndolas flotar en la superficie textual, la diversidad de experiencias y manifestaciones performativas fragmentadas y sumergidas que rescatan la historia-memoria del archipiélago. Siguiendo las explicaciones propuestas por Brathwaite para describir su concepto, me centraré en tres facetas lingüístico-culturales que lo ilustran en la trilogía. En primer lugar, analizaré cómo la *nation language* se aleja del inglés estándar al enfatizar las cualidades rítmicas y sonoras asociadas al tambor, así como al “ruido” y “desorden” encarnado en los géneros afroestadounidenses de las *worksongs*, el góspel, el blues y del jazz. En segundo lugar, exploraré la transformación de la *nation language* cuando incorpora el timbre y la dicción de la cultura rastafari, como parte integral del desafío religioso-cultural del Caribe. Para terminar, examinaré algunos poemas en los que el *nation language* se

¹ Para resaltar el complejo fenómeno de transculturación del Caribe, emplearé los términos “creolización” / “creole” para acentuar la forma en que se ha teorizado este fenómeno en el ámbito anglófono y francófono y para evitar la confusión con “criollo” o “criollización”, que en la América de habla hispana conlleva la idea de europeo (español) nacido en el continente o bien, en la actualidad, designa a cultivos nativos no alterados genéticamente. También emplearé la grafía “creol” para referirme a la(s) lenguas vernáculas del archipiélago.

transforma en lengua creol para abordar así temas relacionados con la historia oral de la región. Mi lectura resaltará cómo la propuesta literario-cultural de Brathwaite –que privilegia los valores de la llamada “cultura popular” (*folk-culture*), entendida como la expresión afro-creole que para el poeta constituía el ethos y los mecanismos de arraigo psíquico y cultural de la identidad caribeña– rompe con las expectativas de lectura condicionadas por el canon literario “occidental” e incorpora otras maneras de pensar la (L)iteratura y la (escritura) de la (H)istoria.

***Nation language*: la expresión total de la cultura del Caribe**

Nation language es un concepto fundamental para la comprensión no sólo del proyecto literario-intelectual de Brathwaite sino del complejo y dinámico contexto cultural del archipiélago anglófono, pues contiene en sí mismo la variedad de preocupaciones que orientaron los debates literarios y artísticos del periodo de transición entre las décadas de 1950 y 1980, en el que las islas de la región conocida como *West Indies* transitaron de ser colonias británicas a buscar una autonomía como parte de una federación política hasta llegar a adquirir su independencia en la década de 1960 como Estados-nación (aunque mayoritariamente como parte de la Mancomunidad Británica de Naciones). Formados en el marco educativo-religioso británico, las y los intelectuales debatieron intensamente sobre las posibilidades de encontrar formas expresivas distintivas del archipiélago, por lo que el asunto de la lengua fue central. Más allá de cuestionar la presencia del inglés como instrumento de control imperial, sus discusiones subrayaban lo que se ha considerado como un tema central de la literatura llamada “poscolonial”: el de la re/presentación. ¿Quiénes podían expresarse literariamente y cómo? ¿Quiénes merecían ser representados y cómo? ¿Qué registro o modo lingüístico era el apropiado para dar cuenta de la historia y la realidad de las islas?

Pensar la lengua implicaba, entonces, reconocer que el presente histórico que los obligaba a cuestionar el rol privilegiado del inglés como lengua de expresión era resultado del largo proceso de despojo y dislocación ocasionado por el fenómeno colonial. Si bien esta lógica de pensamiento puede parecer obvia, hay que recordar que una de las repercusiones más importantes de la colonización fue precisamente hacer creer que el centro civilizador estaba en otro lugar, específicamente en el continente europeo, y

que quienes vivían en las periferias imperiales simplemente asumían una inferioridad intrínseca. Tal era la postura, por ejemplo, de V. S. Naipaul, quien parecía olvidar que su familia había padecido el *Kala Pani*, la transportación forzada de *coolies* de la India que fueron llevados al Caribe para sustituir el trabajo esclavizado después de los decretos de abolición de la esclavitud de la década de 1830. Dentro de la estructura teleológica de la historia, para Naipaul, Trinidad, su lugar de nacimiento, y el resto de las islas de las Antillas, constituían, simplemente, el desorden, pues no podían encarnar ninguna de las prerrogativas de la civilización. Es decir, había interiorizado que su presente periférico y marginal era un estado “natural” y no consecuencia de una historia de colonización.

Contraponer la preponderancia del inglés estándar y culto sobre otras variantes como el llamado “dialecto” o *broken English* iba más allá de debatir aspectos retóricos o estilísticos; implicaba, de hecho, contender sobre los rasgos distintivos de una identidad propiamente caribeña o *West Indian*. En palabras de uno de los intelectuales más perceptivos de la región, Gordon Rohlehr, se trataba del “problema del problema de la forma”, el cual, a su vez, provenía de un “impulso compulsivo” de las y los escritores por encontrar la estética y el género adecuados para recrear la compleja realidad del archipiélago (Rohlehr, 1985: 2).² La lengua se convirtió en una herramienta política, pues, como insistía George Lamming, definía la “dinámica de la evolución cultural de un pueblo”, identificaba las historias de sometimiento y transculturación y, sobre todo, tenía el potencial para subvertir las “ortodoxias tradicionales de la herencia” colonial (Lamming, 2009: 19-21). La gran aportación de la literatura del Caribe anglófono ha consistido en su ruptura radical con los modelos hegemónicos europeos y en su infinita capacidad creativa para articular las tensiones entre dos extremos culturales que representaban dos realidades sociales: la presencia del *folk*, el pueblo, mayoritariamente afrodescendiente, rural o urbano marginado, exponente de la tradición oral y una clase media letrada, formada en el marco de la estética del modernismo europeo. Para Rohlehr, estos extremos constituyen un *continuum* que abarca tanto la creación como la posibilidad de estudio crítico de esta literatura (Rohlehr, 1985: 2).

La contribución de Brathwaite consistió no sólo en proveer una historia del archipiélago que rompiera con la noción lineal y civilizatoria del discurso

² Las traducciones son mías, a no ser que indique lo contrario.

europeo, sino también en proponer una teorización acerca del proceso de sincretismo e hibridación cultural que él denominó *creolization* dentro del cual el concepto de *nation language* desempeñaba el papel de legitimar el habla popular para romper con la categorización imperial de “dialecto” o *broken English* que, de suyo, racializaba a los hablantes y los colocaba en situación de inferioridad social, cultural e incluso jurídica. El pensador definió *creolization* como el factor definitorio de la identidad caribeña, el cual consistía en “una acción cultural –material, psicológica y espiritual– basada en el estímulo/respuesta por parte de los individuos dentro de la sociedad a su entorno y –como blancos/negros, grupos culturalmente separados– entre sí” (Brathwaite, 1971: 296). Y, debido a los “complejos factores históricos involucrados (mercantilismo, esclavitud, materialismo, racismo, síndromes de superioridad/inferioridad, etc.) no es completo ni duro (corona: joya: diamante), sino rajado, fragmentado, ambivalente; no seguro de sí mismo, sujeto a luces y presiones cambiantes” (Brathwaite, 1974: 5). En el marco del fenómeno de transculturación, lengua y cultura eran indisolubles y se veían reflejadas en el prisma de idiomas del archipiélago: las lenguas europeas en el lugar más alto de la jerarquía (inglés, francés, español, holandés), vestigios de idiomas amerindios (arahuaco, taino, caribe, siboney), así como las lenguas de las migraciones forzadas, como las del Extremo Oriente (hindi, chino) y las provenientes de África (congo, ashanti, igbo, yoruba), las cuales permanecían fragmentadas, sumergidas y marginadas en las islas anglófonas debido al predominio político, religioso y educativo británico (Brathwaite, 1984: 6-7).

Si bien *nation language* no es equivalente a una lengua creol, las especulaciones críticas de Brathwaite en torno a esta expresión resaltan una serie de problemáticas relacionadas no solo con la historia literaria del Caribe anglófono, sino con muchas otras cuestiones que en las últimas décadas han sido objeto de análisis críticos y teóricos en el ámbito del poscolonialismo y la descolonización, en especial las que se centran en la compleja relación entre la cultura “popular” y la “alta” cultura, así como la relación entre “tradición oral” y (L)iteratura. La dificultad para definir su significado –e incluso para ofrecer una traducción al español– ofrece amplias posibilidades de reflexión. ¿*Nation* tiene función adjetiva o sustantiva? ¿*Language* se refiere a lengua o lenguaje?

Propongo que la inestabilidad semántica del término contribuye al profundo cuestionamiento sobre el legado colonial en las Américas planteado

por Brathwaite, pues imposibilita cualquier intento por pensar en constructos identitarios fijos y absolutistas. En consecuencia, las connotaciones con las que Brathwaite complejizó la expresión abren caminos, como sugeriré más adelante, para reflexionar sobre diferentes formas de pensar y estudiar la historia y la cultura de la región. Las ideas expresadas en la sagaz conferencia-ensayo oral presentada en la Universidad de Harvard en 1979 y publicada en 1984 con el título *History of the Voice. The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry* son indicativas de las sutiles (o no tan sutiles) transformaciones conceptuales y perceptuales propuestas por este pensador; es decir apuntan ya a un vuelco epistemológico mayor. Brathwaite contrapone, de forma diferenciada, tanto el concepto “nación” como el de “lengua” a una idea unívoca de “identidad nacional o nacionalidad” en el sentido occidental para asociarlos con los elementos fragmentados y sumergidos de las poblaciones dispersas que padecieron la trata esclavista. Así, aunque críticas como Korah Belgrave vincula *nation language* con la “variación lingüística hablada por los barbadenses” (Belgrave, 2001: 139), Brathwaite va más allá y resalta la fuerza de las lenguas sumergidas africanas, las cuales adquieren una fuerte carga simbólica a partir del epígrafe de Alan Lomax en que voces anónimas afirman pertenecer a las naciones congo, kromantee y tembe (Brathwaite, 1984: 4). Además, reconoce que, en la medida en que esta diversidad es la “lengua emergente” del archipiélago, debe constituir el vehículo de expresión literaria y artística de la región, precisamente por ser parte del legado africano. Por tanto, este libro puede ser considerado como “un exhaustivo archivo de las producciones caribeñas más variadas” (Caisso, 2017: 50). En ese contexto, al establecer el símil con el hito cultural que significó la aportación de Dante Alighieri al abogar por el uso del toscano vernáculo como lengua literaria, asumió el rol como punta de lanza de este gran cambio de mentalidad (Brathwaite, 1984: 14).

Partiendo de la premisa de que el modelo poético del pentámetro yámbico era insuficiente para representar tanto el habla popular, como la historia de las diásporas forzadas y el entorno natural del archipiélago —de ahí su famosa frase de “el huracán no ruge en pentámetros” (Brathwaite, 1984: 10)—, procuró recuperar la predominancia de los formatos métricos y prosódicos vernáculos como el medio adecuado para dar cabida a las manifestaciones populares que encarnaban la identidad transcultural de la región. Así, los ritmos, contornos y timbres que diferenciaban la *nation language* del inglés estándar permitían escapar de la dimensión escritural-

literaria occidental y abrían las posibilidades de representación hacia lo performativo, para insistir en la importancia de la oralidad como medio de significación afrodescendiente. La *nation language* adquiere así el carácter de lenguaje pues, como afirma acertadamente Yansy Sánchez Fernández, “no se refiere simplemente a una lengua como vehículo de comunicación sino a una *capacidad expresiva* de la cultura caribeña misma, enraizada en su historia, geografía y resistencia” (Sánchez Fernández, 2025: 10. Cursivas en original).

En su rol de crítico cultural, desde sus escritos tempranos, Brathwaite identificó que la expresión artística que mejor capturaba el ritmo, el timbre y la cadencia de la experiencia popular era la música. En su análisis de la producción narrativa de sus contemporáneos, sugiere que el único camino para encontrar alternativas a la tradición romántica y victoriana de la cultura inglesa que “todavía opera entre y sobre nosotros” (Brathwaite, 1993: 72-73) era recurrir a una estética del jazz como medio para contribuir al movimiento de protesta creativa que caracterizaba, sobre todo, a los afroestadounidenses de la década de 1960. Los elementos básicos de la estética del jazz —la palabra, la imagen y el ritmo— debían interactuar creativamente, mediante la improvisación. En la *jazz novel*, forma y contenido eran indisociables, pues este género debía ocuparse de una comunidad muy bien definida, estar relacionado con su experiencia autóctona e intentar expresar “la esencia de la comunidad a través de su forma”, absorbiendo “sus ritmos a partir de la gente de esta comunidad” y teniendo como preocupación central “la comunidad en su totalidad” (Brathwaite, 1993: 107). Por otra parte, al asociar la *nation language* con la voz *creole* como la herramienta adecuada para alcanzar una expresión poética liberada del pentámetro yámbico, Brathwaite insistió en que dicha voz se manifestaba en los géneros musicales populares, como el calipso, kaiso o reggae, y en géneros diversos de la tradición oral, manifestaciones, ambas, arraigadas en un sustrato africano que palpita como estructura secreta y que depende de la participación comunal para articular su significado. El aspecto performativo —o “expresión total” como lo definía el pensador (Brathwaite, 1984: 18)— constituyó, por un lado, un giro radical hacia el rescate de la memoria ancestral y, con ella, de la corporalidad y los afectos suprimidos durante el trayecto atlántico y, por otro, un rompimiento con el paradigma del individualismo sugerido por la lectura, como acto racional distintivo de la superioridad occidental. Al descentrar la predominancia de los géneros escriturales y colocar lo oral y lo performativo no sólo como formas legítimas de creación cultural, sino, sobre todo, como

herramientas de recuperación histórica, Brathwaite abrió el horizonte de posibilidades estéticas de la región.

Rescatar una memoria marealéctica

En una época en que las perspectivas decoloniales están firmemente establecidas tanto en el ámbito del arte y la literatura como en el académico y cultural, insistir en la trascendencia de la postura de Brathwaite puede parecer exagerado. Sin embargo, comprender el contexto de transición entre el periodo colonial y la recién adquirida independencia, junto con las presiones implícitas de la guerra fría, posibilita valorar el grado de innovación y originalidad de su propuesta, en especial porque obliga a quien lee o escucha su obra a cuestionar el marco de valores y constructos hegemónicos occidentales que siguen permeando nuestras sociedades. Al igual que otros pensadores, como Edward Said o Walter Dignolo, por ejemplo, Brathwaite se mostraba crítico de la complicidad existente entre el humanismo europeo y el proyecto expansionista de la modernidad; criticaba la forma en que, en términos generales, la tradición intelectual europea se había corrompido y degradado “en sus intentos por justificar la esclavitud y el racismo, o bien no había tenido la capacidad o la voluntad (después del daño causado durante el siglo XVIII) de examinarse a sí misma” (Brathwaite, 1977: 55). Cuestionaba el sistema dialéctico hegeliano y su visión del progreso histórico, por lo que propuso una metodología que articulara el carácter fragmentado y discontinuo de los procesos históricos del Caribe y de su entorno natural. Encontró en el movimiento de las mareas la metáfora perfecta para articular su teoría historiográfica y su poética creativa: *tidalectics*. De forma característica, Brathwaite no elaboró definiciones por escrito de este término; más bien, se refiere a él en varias entrevistas en las que sugiere sus implicaciones y destaca la importancia de romper con lo lineal mediante el “movimiento de ida y vuelta del agua, como una especie de movimiento cíclico” (Mackey, 1995: 14), o bien para crear “pausas entre palabras” a diferencia de la “dialéctica del tirador” (James, 1994: 763). La marealéctica es, entonces “la onda y el movimiento de las dos mareas” (citado en Naylor, 1999: 145). De forma complementaria, *nation language* y *tidalectics* desfiguraron las fronteras de pureza lingüística, decoro literario, superioridad cultural y desarrollo histórico para investir de múltiples y relevantes significados al supuesto vacío atlántico en el que habían quedado esparcidos los vestigios desvalorizados de la diáspora esclavizada.

En el movimiento marealéctico, los fragmentos sumergidos se despliegan de forma aleatoria en la superficie y producen nuevos significados. Como sinécdoques, representan las totalidades fracturadas por una historia de violencia y opresión, pero al mismo tiempo establecen relaciones metonímicas con los orígenes, las cuales reconstituyen de formas inesperadas los elementos intangibles (en este caso africanos) que otorgan cohesión y significado a las prácticas y los afectos de las islas del Caribe contemporáneo. Aunque la noción de *tidalectics* desempeña un papel crucial en el desarrollo formal de la obra de Brathwaite, es importante insistir también en sus repercusiones epistemológicas, pues afirma en términos positivos –de enriquecimiento cultural y sobrevivencia espiritual– lo que en la historiografía europea, e incluso en la caribeña hasta la década de 1960, se visualizaba como un largo proceso de pérdida, destrucción y amnesia. Si la traumática travesía atlántica –el *Middle Passage* que se ha convertido en un tropo cultural especialmente significativo para los afrodescendientes en las Américas– solía ser considerada, como afirma Jenny Sharpe, “un espacio mórbido de muerte y ahogamientos” (Sharpe, 2020: 58), para Silvio Torres Saillant, la noción marealética de Brathwaite constituye un “paradigma autóctono apropiado a la sinuosidad [de la experiencia humana del Caribe]”, que “evita la simplificación y la distorsión” y ofrece posibilidades promisorias para dar cuenta “de lo ominoso, del trauma, de la estasis, de la esperanza y la catástrofe del Caribe” (Torres-Saillant, 2006: 241).

Como ejes centrales de la poética de Brathwaite, *nation language* y *tidalectics* establecieron un prototipo transcultural que insistía en el movimiento, la fragmentación, la mutabilidad y la falta de linealidad, elementos que se contraponían a las definiciones de identidad como algo fijo e inamovible. Al visibilizar y revalorizar los vestigios fragmentados y situarlos como piezas significativas del entorno caribeño, Brathwaite generó una imaginación histórica, un sentido de memoria colectiva, que contribuyó a romper con el pesimismo de algunos de sus contemporáneos como V. S. Naipaul e incluso Derek Walcott, quien, en ese momento, consideraba que el Caribe vivía en un vacío amnésico que paralizaba su desarrollo cultural: “Con el tiempo el esclavo se rindió a la amnesia. Esa amnesia es la verdadera historia del Nuevo Mundo” (Walcott, 1974: 39). Al mismo tiempo, al insistir en la discontinuidad y en la complejidad de las relaciones de poder, Brathwaite anticipaba la noción de identidad cultural fluida que Stuart Hall teorizó años después en relación con las identidades diaspóricas. Para Hall,

la búsqueda de una cultura, historia y herencia compartida que otorgue “una coherencia imaginaria a la experiencia de dispersión y fragmentación” (Hall, 1994: 394) es sólo el primer paso para entender la identidad propia. Sin embargo, lo primordial es comprender que esa identidad cultural no es una “esencia fija” ni un “espíritu universal o trascendental”, sobre todo, no es un “origen fijo” al que se pueda regresar de forma final y absoluta. Si el pasado incide en el imaginario del presente es siempre a través de la “memoria, la fantasía, la narrativa y el mito”. De ahí que, entonces, las identidades culturales sean los “puntos de identificación o sutura producidos dentro de los discursos de la historia y la cultura. No son una esencia, sino un posicionamiento” (Hall, 1994: 395), es decir, las identidades “son los nombres que le damos a las formas diferentes en que las narrativas del pasado nos sitúan y en que nos situamos en relación con ellas” (Hall, 1994: 394).

***Nation language* y reivindicación en clave de resistencia musical**

Con la trilogía épica *The Arrivants* (1973), Brathwaite elaboró una propuesta que a la vez que reconocía el legado africano en el Caribe, identificaba también los puntos de sutura ocasionados por la traumática historia de colonización y esclavitud. Al ubicarse ideológica y afectivamente del lado del *folke*, creó una obra permeada por una conciencia y sensibilidad diaspórica que privilegió los modelos de la tradición oral y empleó como entramado formal la inmensa diversidad de géneros musicales afrodescendientes que integran la pujante cultura de las Américas. Convencido de que la función del escritor tenía que ser la de “articular y expresar la cultura del pueblo en su profundidad histórica y dársela de regreso” (Breiner, 1998: 2), Brathwaite contrapunteó la realidad presente del Caribe con una compleja red referencial que tuvo el objetivo de *inscribir* la historia de África para construir un pasado compartido. Así, tomando como hilo conductor el tropo de la diáspora en un sentido amplio, insertó la migración forzada esclavista en el marco de una memoria ancestral que llega hasta la temporalidad del relato bíblico del Éxodo, la posterior magnificencia de los reinos y otros lugares emblemáticos del África antigua –Axum, Songhai, Mali, Tombuctú, Chad, Benin, anteriores incluso al desarrollo de Europa– y la grandeza del imperio ashanti en África Occidental durante los siglos XVIII y XIX. Mediante la recuperación de orígenes heroicos, el autor inserta su obra en el género épico; sin embargo, siguiendo su metodología marealéctica, rompe con los rasgos distintivos de

dicho género, como son la presencia del poeta-narrador heterodiegético, la narración secuencial y jerárquica y la figura del héroe.

En 75 poemas distribuidos en tres libros –*Rights of Passage*, *Masks* y *Islands*–, reconstituye los fragmentos y la discontinuidad de la ordalía afrodescendiente mediante voces anónimas y máscaras poéticas que contribuyen a semantizar la experiencia y la sensibilidad de lo que Brathwaite denominó *New World Negro* (Brathwaite, 1993: 61). Esta estrategia es significativa porque el énfasis recae en la oralidad, en la presencia de la “voz” como elemento que fusiona y articula una conciencia común que se eleva por encima de los procesos escriturales occidentales. Además, como sugiere Thomas Rothe, “[l]ejos de reducirse a una simple mimesis del habla cotidiano, la escritura de Brathwaite constituye una puesta en escena autorial para construir textos polifónicos que tratan el colonialismo y su relación con el lenguaje” (Rothe, 2021: 327). Algunos críticos denominan a este proceso *oral-scribal interface* (interfaz oral-escritural) (véase Bailey, 2020) y, como mencionaré más adelante, constituye quizá el rasgo más definitorio de la estética caribeña contemporánea, pues a la vez que permite situar el foco de atención y referencia en la cultura popular creole (*creole-folk*), subraya la necesidad permanente de que el medio de expresión sea la *nation language*, es decir, las lenguas vernáculas y creoles del archipiélago. En el caso de *The Arrivants* (y el resto de la obra de Brathwaite), lo anterior lleva a una situación un tanto paradójica, pues aunque el grado de experimentación poética para inscribir la cultura creole en la tradición literaria parecía situar al poeta en el ámbito del legado modernista inglés, su contribución real fue la ruptura epistemológica con los postulados occidentales.

En *The Arrivants*, pues, cada una de las voces anónimas o de las máscaras poéticas gira en torno a una compleja trama retórica y referencial que expone algún aspecto de la experiencia histórica de dislocación. La enunciación no privilegia la aventura individual de un héroe; recupera, en cambio, una conciencia colectiva de una ordalía comunal que, a pesar de permanecer sumergida por siglos, continúa latente incluso en las prácticas cotidianas más simples. Un uso meticuloso de la parataxis, a nivel de verso, párrafo, poema y de la trilogía en su totalidad, despliega la estrategia marealéctica con la que Brathwaite desconfigura las relaciones de causa y efecto que justificaban las premisas históricas del discurso colonial, pues cada elemento se ubica en el mismo plano. El ir y venir impredecible de los fragmentos conlleva también una transmutación constante, expresada por

una diversidad de figuras fónicas y morfosintácticas (onomatopeya, homonimia, aliteración, asíndeton, anáfora, paronomasia, hipálage) que apuntan al carácter mismo de la creolización, es decir al “proceso sincrético de dinámicas transversales que reconfigura y transforma sin cesar los patrones culturales de una variedad de experiencias e identidades sociales e históricas” (Balutansky y Sourieau, 1998: 3).

En la medida en que para Brathwaite (y sus contemporáneos) tanto el uso de la lengua como la forma literaria tienen un carácter eminentemente político, y que la relación forma-contenido es indisociable, las máscaras poéticas desempeñan el papel de articular y hacer confluir la dispersión, fragmentación y multiplicidad del Caribe, su historia y geografía. En cada uno de los casos, su caracterización revaloriza la experiencia comunal y su trasfondo ritual, a la vez que ofrece imágenes alternativas de las historias de esclavitud y colonización y, en un ámbito que puede ser considerado como metatextual, cuestiona también la representación de lo africano y su racialización expresada en el concepto de “negro”. La figura de un griot opera como hilo conductor que cohesiona la experiencia antillana. De modo significativo, establece una relación metonímica con la tradición oral de África y asume la función de historiador (negada en el discurso colonial) que recupera la memoria y la imaginación histórica colectiva mutilada en el *Middle Passage*. El acto de enunciación en el presente otorga a la lengua una facultad ritual, que proviene del pasado; se sitúa, por lo tanto, en la esfera de la cultura y la espiritualidad africanas, por lo que necesariamente requiere de un vehículo lingüístico adecuado para su expresión: la *nation language*. Así, *nation language* tiene una base que proviene del inglés, pero se expresa con carácter “otro” como “un aullido o un grito o una ametralladora o el viento o una ola. También es como el *blues*” (Brathwaite, 1984: 13). Simultáneamente, encarna o corporiza la conciencia del pasado, pues “implica un cosmos-lengua por derecho propio. Implica una energía-lenguaje que, al transportar la memoria y el bagaje de los ancestros, incorpora la sabiduría enriquecedora (la reverberación) del pro(verbio), la itálica y la nomenclatura” (Phaf, 1996: 313). Al conjugar los recursos antiguos y modernos, “(demoníacos, mágicamente surreales, vuduistas), el lenguaje-nación siempre mira al futuro de la nación / la lengua / la cultura” (Phaf, 1996: 313).

Sin embargo, la máscara poética del griot no permanece fija, pues temática y formalmente adquiere la fisonomía del tópico específico del poema en cuestión. Es un narrador que habla por la comunidad y narra

relatos de migraciones primigenias; se transforma en el *okeyeame*, relator que recupera la especificidad de la cosmogonía akan en la que Brathwaite sustenta su arqueopoética; asume rasgos rastafaris y se identifica con su rebelión espiritual; y se fusiona con el yo poético de Brathwaite, quien hacia el final de la trilogía asume el rol de sacerdote o houngan de la ceremonia vudú que cierra el ciclo. La presencia del griot se complementa con las voces de Tom y Calibán, representaciones emblemáticas del otro racializado en el canon anglo-estadounidense que aquí exponen las dolorosas experiencias modernas de los afrodescendientes en Estados Unidos y el Caribe. Sus poemas se distinguen por un tono dramático que oscila entre un desaliento existencial y el anhelo por una vida mejor. Finalmente, un yo poético introduce elementos autobiográficos que inscriben a Brathwaite en su propia epopeya por lo que esbozan una dimensión metapoética que sitúa a la obra en su entorno de poscolonialidad.

Ahora bien, la forma en que Brathwaite incorpora el aspecto performativo de la *nation language* consiste en un denso sustrato de referencias musicales afrodescendientes que reactualizan los ritmos, las texturas y los tropos soterrados que distinguen la experiencia (popular) negro-afrodescendiente. Cada uno de los libros entrelaza diferentes dimensiones espacio-temporales en las que los límites entre mito e historia se desdibujan para generar, de modo un tanto impresionista, sensaciones y emociones que perviven en la conciencia. Brathwaite comienza ubicando la experiencia negra del Nuevo Mundo (en este caso, en locaciones marginadas de Estados Unidos y el Caribe) en el marco de las múltiples migraciones afrodescendientes, empezando por una diáspora originaria –siglos antes del *Middle Passage*– desde la región oriental del continente africano (¿quizás Axum, hoy Trigray, entre Etiopía y Eritrea?), pasando por el desierto, hasta llegar a la costa occidental. El título del libro, *Rights of Passage*, juega con la homonimia de *rites of passage*, y empalma conceptualmente las ceremonias rituales tradicionales del África con las exigencias modernas de equidad social y, en las décadas de 1960 y 1970, con la intensa búsqueda de derechos civiles de la población negra en Estados Unidos. La primera sección, *Work Song and Blues*, alude a los cantos de las personas esclavizadas en los campos de caña o algodón en las Américas y los vincula con la historia del blues y el jazz como ejemplos de resiliente creatividad humana. Es siguiendo la pauta de estos géneros que se debe iniciar la lectura de la epopeya.

Los rasgos distintivos del concepto *nation language*, entendido ya como lengua y lenguaje nación, inciden en el ritmo, el timbre y la dicción (tanto en la forma de pronunciar las palabras como en su grafía inscrita en el texto). Apuntan al carácter acústico y performativo que para Brathwaite constituye la esencia de la cultura caribeña y que se expresa en el “ruido” que desestabiliza al inglés estándar. Ese “ruido” alude a los símiles antes referidos con los que Brathwaite describió la *nation language* –el grito, el aullido, los disparos, o el sonido del viento y el mar– pero también, y esto es fundamental como parte de la estrategia de resistencia cultural, por parte del autor, a esa dimensión soterrada, oculta, que él mismo había identificado en su libro *Folk Culture of the Slaves in Jamaica* (1970). Mark Harris sostiene que, para Brathwaite, las primeras intuiciones sobre el potencial del jazz se gestaron en su investigación histórica, a partir de la cual reconoció que los blancos desestimaban y rechazaban la música y la tradición oral de las personas esclavizadas como “ruido indefinido” porque no comprendían que tanto sus escalas tonales como su coreografía se basaban en tradiciones no-europeas (Harris, 2021: 32). El griot, entonces, entona su canto en versos fragmentados, con palabras monosílabas que adquieren una cualidad onomatopéyica y que otorgan a los poemas una textura disonante. Lo anterior es evidente desde el poema que abre la trilogía, muy citado por la crítica, “Prelude”, y puede apreciarse también en otros como “New World A-Comin”, en el que Brathwaite dismantela la posibilidad utópica sugerida en la referencia intertextual a la famosa rapsodia para piano y orquesta de Duke Ellington, compuesta en 1945, para introducir en versos desgarradores la violencia física ejercida sobre las personas esclavizadas, para quienes el “Nuevo Mundo” no representó un espacio protector:

Click lock
your fire-
lock fore-
arm fire-
arm flashed
fire and our firm
fleshed, flame
warm, fly
bitten warriors
fell. (Brathwaite, 1973: 9)

Aquí, las aliteraciones producen una cacofonía que, aunada a la fragmentación de los versos, dificulta tanto la pronunciación como la lectura. El ruido onomatopéyico *click-lock-lock* evoca los mosquetes con los que se sometía a los africanos para esclavizarlos, mientras que el fricativo /f/, aunque podría sugerir una noción de levedad, al introducir palabras asociadas a los destellos del fuego y de los fusiles, genera una percepción aural y emocional de violencia indiscriminada. El poema es tan impactante en su fragmentación visual y auditiva, en su fractura métrica, que las implicaciones de las acciones presentadas de forma paratáctica se diluyen en una primera lectura/escucha: “su” antebrazo y “sus” armas dispararon fuego y “nuestros” guerreros cayeron. Sin embargo, en su brevedad, esta viñeta agrega una dimensión histórica y geográfica que sólo se puede comprender si se visualiza la estructura marealética de Brathwaite, pues a lo largo de varios poemas la corporeidad de los guerreros ha sido sugerida a través de sus partes: la piel que recibe los latigazos, la saliva y el sudor con los que construyen las ciudades, o como en estas líneas, su firme musculatura y fuego vital que les ha permitido sobrevivir ordealías previas, quizá el éxodo inicial mencionado en “Prelude”. La mención de la picadura de mosquitos vincula este poema, entonces, con dicho trayecto y agrega una especificidad del entorno geográfico que Brathwaite incorpora en un verso enigmático por su discrepancia contextual, pero que subraya la capacidad de sobrevivencia de la población:

But populations of flies
arise from the cattle
towns: blood sucking
Try
Panosoma. (Brathwaite, 1973: 5-6)

Los guerreros caídos, entonces, tienen un cuerpo, un fuego vital y han sobrevivido la enfermedad del sueño; en breve, poseen una historia y, en su sufrimiento, una subjetividad.

Nation language también impregna, de diferentes maneras, la voz del tío Tom y sus descendientes en poemas que vinculan la historia del jazz en Estados Unidos con las problemáticas de la población afrodescendiente que ha padecido un claro proceso de racialización y, por tanto, discriminación. La máscara poética de Tom aparece inscrita en el género bíblico del lamento,

el cual, de suyo, conjuga una profunda manifestación de dolor, pesar y duelo, dirigida a Dios, ante un suceso catastrófico. Brathwaite introduce así un aspecto importantísimo de la identidad creolizada de los afrodescendientes de Estados Unidos y el Caribe, pues inserta el tema subyacente de la conversión al cristianismo (sobre todo en sus denominaciones protestantes, en especial la bautista y otras de las llamadas “pentecostales”) que es fundamental para la sensibilidad de estas comunidades y, en específico, para el desarrollo de los géneros musicales como el góspel (*spiritual*), el blues y, en el Caribe, los géneros asociados con la cultura del rastafarismo, como el reggae y el kaiso. En sus lamentos, Tom llora los estragos causados por el genocidio africano, así como por la amnesia colectiva que se materializa en masculinidades violentas y exacerbadas que Brathwaite simboliza en la sección, “Spades”, término despectivo empleado en Estados Unidos para referirse a los hombres negros. El personaje-máscara cumple dos funciones: por un lado, opera como metonimia de la esclavitud (y por tanto vincula el presente con el pasado) y, por el otro, debido a su caracterización en la famosa novela de Harriet Beecher Stowe, publicada en 1852, *La cabaña del tío Tom*, ejemplifica los procesos de inscripción textual de figuras “otras” en el régimen de representación occidental. Brathwaite resalta la manera en que su personificación como figura sumisa y servil que parece haber aceptado sin cuestionar los valores cristianos protestantes que le fueron impuestos contribuyó a su representación racializada (a pesar de que la intención de Beecher Stowe, paradójicamente, tenía el fin último de acabar con la esclavitud).

La estrategia de situar la voz de Tom en una temporalidad presente (de las décadas de 1960 y 1970) permite a Brathwaite infundirle profundidad histórica mediante el respaldo intertextual e intermedial de la música de blues, jazz, reggae y calipso en sus muy diversos subgéneros. De forma magistral, mediante alusiones, construye la historia afrodescendiente a partir del relato bíblico del Éxodo (que desempeña, como es sabido, un papel fundamental en el imaginario negro de las Américas), pasando por el periodo de esclavitud, hasta llegar a la lucha contemporánea por los derechos civiles en Estados Unidos y, en África, al simbólico ascenso al trono de Etiopía de Haile Selassie, como heredero de la dinastía del rey Salomón. Aborda, también, su representación en el imaginario occidental (Tom, Oteló, los espectáculos *minstre*) y, simultáneamente ofrece una historia del jazz y del reggae, que críticos como Gordon Rohlehr (1980b) han rastreado con minuciosidad. Los

instrumentos y las voces de Duke Ellington, Louis Armstrong, Sidney Bechet, Paul Robeson, Marian Anderson, Bessie Smith, Mahalia Jackson, Billie Holiday, Nina Simone, Ella Fitzgerald, Dizzy Gillespie, Don Drummond, Miles Davis, John Coltrane, entre otros, resuenan para configurar un importante entorno sonoro que sustenta el sustrato histórico-poético de la trilogía y resalta el ethos subversivo que para el poeta debería distinguir a la cultura de las Américas.

En relación con la interfaz oral-escritural como elemento central de la recuperación de lo popular en la obra de Brathwaite, el párrafo previo apunta a un rasgo que ha sido cada vez más estudiado por la crítica y que puede ser considerarse como una de sus aportaciones hacia un paradigma epistemológico decolonial: el autor dismantela la predominancia del texto escrito y la lectura en silencio, así como del individualismo que ambos implican, y propone en cambio lecturas compartidas, no sólo en voz alta, sino, como lo hacía Brathwaite mismo, con una entonación que se transformaba en canto, en ambientes públicos.³ Una instancia de esta perspectiva es la que propone Jacob Edmond, quien sugiere que una escucha minuciosa puede revelar una percepción consciente sobre aspectos críticos de la poesía de este autor que son difíciles de aprehender mediante la lectura silenciosa del texto. Este enfoque es especialmente pertinente en el ámbito docente, pues lleva a “desaprender” las técnicas o estrategias tradicionales de enseñanza de los estudios literarios, por lo que establece un vínculo interesante con las propuestas del mismo Brathwaite, quien insistía en que la consolidación de una estética caribeña iba de la mano con desaprender o deshacer las urdimbres occidentales que marginaban a la región y a su población.

Edmond sugiere que la escucha minuciosa (*close listening*) permite discernir los diferentes énfasis que Brathwaite plasma en el sonido y la voz como una corporización “de la historia y la política del Caribe” así como identificar la “resonancia oral” que constituía, para el poeta, un factor

³ Brathwaite solía dar conciertos poéticos de su obra, en los que resaltaba el aspecto performativo de la lengua. Su “ejecución poética” de *Rights of Passage* en el teatro Jeanetta Cochrane en Londres, fue el primer evento público, en 1967, del recién formado *Caribbean Arts Movement*, del cual él fue un activo promotor. Participó además en innumerables grabaciones de su obra en diversos foros, incluyendo la BBC. También, como relata Abena Busia, en abril de 1994 se llevó a cabo una emotiva performance en la Universidad de Rutgers en el que la obra fue representada con músicos, actores y bailarines (Busia, 1994: 741).

identitario que desestabilizaba los ritmos y la métrica de la tradición inglesa (Edmond, 2020). Este ejercicio auditivo es posible gracias a los formatos actuales de registro y difusión que brindan acceso a varias grabaciones hechas por el autor. Además de las que se encuentran en sitios como *You Tube*, *Genius* o *The Poetry Archive*, el proyecto PennSound, del Centro de Programas en Escritura Contemporánea de la Universidad de Pensilvania resulta invaluable. Otra estrategia significativa sugerida por Edmond es la de escuchar las piezas musicales que, intertextualmente, sustentan el entramado histórico, temático y formal de cada poema, pues el ritmo, el timbre y la dicción de cada obra y su ejecutante se entrelazan con la secuencia dinámica de cada viñeta poética lo que a la vez contribuye a la especificidad contextual del uso de la *nation language*.

Así, es posible establecer una especificidad intermedial entre los poemas y apreciar las cualidades distintivas de los diferentes sonidos y “ruidos” que distinguen cada articulación de la *nation language*. En “Tom”, el estribillo “Let my children go” del espiritual “Go down, Moses” impregna el ritmo pausado y el tono solemne de versos como “let my children/rise/in the path/of the morning” (Brathwaite, 1973: 14), mientras que en “Folkways” los sonidos estridentes en staccato de un tren replican piezas como “How long, how long blues” (famosa en la versión de Ella Fitzgerald), y aluden al título de la novela de James Baldwin *Tell Me How Long the Train's Being Gone* (1968), entretejiendo la temática de dislocación y dolor con el tropo del ferrocarril subterráneo, a saber, la red clandestina que permitía a los esclavizados fugitivos escapar a los estados libres.

***Nation language* y la tonalidad rastafari**

Si en los poemas que giran alrededor de “Tom” predomina un registro en que la *nation language* deja escuchar un inglés reconocible, si bien con golpes distintivos, en las secciones que incorporan la espiritualidad rastafari el timbre se transforma todavía más. Brathwaite ejemplifica cómo el “impulso compulsivo” de las y los autores de su generación por definir formas estéticas adecuadas y pertinentes iba de la mano, según Rohlehr, de una búsqueda que desafiaba lo estándar para configurar formatos complejos, flexibles y polifacéticos (Rohlehr, 1985: 2). El crítico guyanés subraya la percepción compartida de que lejos de constituir un legado fijo en la cultura popular (del *folk*), la tradición oral se caracterizaba por permitir exploraciones creativas

vitales y dúctiles. Y, en la medida en que estas exploraciones se ocupaban de cuestiones relacionadas con la energía, su forma tenía el propósito de contener dicha energía en los procesos de re-ejecución ritual y catarsis. Por lo tanto, aunque la inclusión de la tradición oral en el marco escritural-literario reconocía dos paradigmas —el secular y el religioso—, en realidad la dimensión secular siempre estaba permeada por la religiosa. Además, Rohlehr realiza una precisión importante: al hablar del paradigma religioso no se habla de la religión misma, sino de “un modelo o tropo” disponible para convertirse en una forma estética que, al igual que los otros elementos que contribuyen a la creolización, también se puede ubicar dentro de un continuum que abarca tanto al contenido religioso no europeo (de origen africano, asiático o amerindio) como al europeo (en sus diferentes denominaciones) (Rohlehr, 1985: 4).

Los poemas relacionados con el contexto rastafari ofrecen vislumbres significativos de los compromisos lingüísticos, poéticos, sociales y políticos de Brathwaite y ubican las vivencias de los afrodescendientes contemporáneos en las islas del Caribe, en especial, Jamaica. Aquí, la visión rastafari conjuga lo secular con lo religioso como parte intrínseca de su identidad y conecta la realidad del Caribe ante los embates del materialismo estadounidense con la presencia simbólica y real de Haile Selassie, como Negus (Emperador etíope, de la dinastía de Salomón) y como figura que resistió la expansión del imperialismo europeo en África, logrando expulsar a las fuerzas italianas enviadas por Benito Mussolini. En “Wings of a Dove”, Brother Man comparte las contradicciones emocionales de los descendientes de Tom y encarna de modo quizá más exacerbado el anhelo por un retorno a África, construido en el imaginario rastafari como un regreso a Etiopía, la tierra prometida, refugio espiritual para escapar de la explotación capitalista y la corrupción moral de Babilonia. Brathwaite caracteriza a Brother Man en el momento de trance visionario producido por la mariguana: escapa del entorno de precariedad en los asentamientos marginados en los que comparte el suelo con los ratones para adquirir una voz profética en la que individuo y comunidad se vuelven una sola persona en comunión con el dios rastafari Jah. Tanto en forma como en contenido, este poema muestra los procesos complejos de creolización que Brathwaite incorporó en su poética. Por un lado, introduce el sustrato bíblico-cristiano mediante la alusión al “Salmo 55” que conecta a los rastafaris con la línea genealógica del rey Salomón, pues la autoría del salmo suele atribuirse al rey David. Inscrito también en el género

del lamento colectivo conlleva también un sentido de esperanza, que contribuye a la dramática urdimbre de la trilogía. El verso “Quien me diese alas como de paloma” (Biblia, Salmos 55.6) queda inscrito en el título del poema, pero éste se refiere, en realidad, a la canción popularizada por Carlos Malcolm. Aunque inscrita en un género precursor del reggae, el ska, la pieza recupera una canción ritual de la tradición pukumina,⁴ cuyas bases sincréticas –que incorporan percusiones, canto, baile, posesión espiritual y sacrificios animales e insertan ideas africanas sobre las deidades y los ancestros en un marco cristiano– se conectan también con prácticas pertenecientes al llamado *Zion revivalism* que a su vez derivará en el movimiento religioso afro-jamaiquino del Rastafarismo.

Por lo tanto, en este poema Brathwaite construye una genealogía rastafari que la conecta con las creencias afro-descendientes del *folk*. Introduce el género ska como una posibilidad equivalente al ethos subversivo contenido en el blues y el jazz para las zonas marginadas de Jamaica, en especial de Kingston, su capital, pero agrega diferentes estratos para consolidar la visión profética y apocalíptica de esta comunidad. En su rol de profeta, Brother Man trasciende su precariedad material e incorpora el *I talk*, esa forma distintiva creada por los rastafaris que constituye el llamado *Dread talk* o *Iyaric language*. Los versos “And I/Rastafar-I” (Brathwaite, 1973: 42) insertan el concepto “*I and I*” (Yo y Yo) con el que se enfatiza la interconexión entre el ser individual y lo divino (y que en un nivel socio-político tiene para los rastafaris la finalidad clara de romper con las jerarquías coloniales). En términos léxicos, como indica Velma Pollard, el cambio de la función pronominal del *I* (yo) sobre el uso del *me* (en sustitución del yo) en creol jamaiquino implica un cambio conceptual importante pues a la vez que tiene implicaciones filosóficas, que subrayan la conciencia rastafari de la divinidad, apunta hacia la cualidad sonora de la lengua, rasgo esencial del

⁴ Este aspecto es muy importante para el movimiento marelético de la trilogía, pues se vincula con el epígrafe que abre la colección: una cita en la que Imogen Kennedy, Kumina Queen de Jamaica, hablando en creol, reconoce que su origen (“muh ol’ arrivance”) proviene de África, que sus abuelos le enseñaron las lenguas y rituales del continente, pero que su arraigo está en Jamaica (“I doan belongs to Africa, I belongs to Jamaica. I born here”). El epígrafe guía varios de los hilos conductores de la trilogía, pues resalta la predominancia de la *nation language*, de la tradición oral y de la ritualidad africana. Incorpora, además, las nociones de *arrivance* y *arrivant* en un sentido simbólico para referirse a los ancestros africanos transportados por la fuerza a Jamaica. Se han identificado incluso que las prácticas incorporan aspectos taínos, por lo que esta manifestación religiosa ejemplifica la complejidad del fenómeno de creolización analizado por Brathwaite (De line y O’shaughnessy, 2018: 138).

Dread talk, pues existe un poder especial en lo que para los rastas constituyen *wordsounds* (sonidospalabras) (Pollard, 2014: 464). Dentro del marco místico rastafari, Brother Man asume el papel de guerrero/sacerdote que reconoce el estado de marginación de su gente y alienta, mediante una visión apocalíptica, a una rebelión espontánea que constituye, en palabras de June D Bobb, “la culminación de una historia de varias formas de violencia mental y física contra los pobres” (Bobb, 1998: 182). El llamado ocurre después de una ceremonia *groundation* o *grounation* (para conmemorar fechas importantes de su tradición, muchas veces asociadas con Selassie o con Marcus Garvey), en la que Brathwaite recrea el entorno sonoro mediante versos fracturados, caracterizados por monosílabos que producen onomatopeyas, aliteraciones y consonancias, que remiten al sonido de los tambores. A su vez, la visión apocalíptica presagia el final de la era de Babilonia, mediante el sonido simbólico de las percusiones, causando una exaltación colectiva que a su vez genera un sentido de esperanza por un tiempo mejor:

So beat dem burn
dem, learn

dem that dem
got dem nothin'

but dem
bright bright baubles

that will burst dem
when the flame dem

from on high dem
raze an' roar dem

an' de poor dem
rise an' rage dem

in de glory of the Lord. (Brathwaite, 1973: 45)

Para recrear el timbre distintivo de esa tradición, el autor concluye este poema con lo que él mismo llama “la estructura de sonido de los tambores rastafari” y transcribe una de las variaciones fónicas con que las lenguas vernáculas

desestabilizaron la pronunciación del inglés estándar. La sustitución del artículo *the* por la grafía *de* genera un sonido más explosivo, más cercano al “ruido” que distingue el entorno caribeño, de tal forma que el modelo rítmico (*rhythmic*) del inglés cede el paso a aspecto *riddimic* que constituirá la base de una nueva tradición poética, como la de la poesía *dub* representada por figuras como Oku Onuora, Michel Smith y Linton Kwesi Johnson (Brathwaite, 1984: 33-34).

Ahora bien, al palimpsesto cultural evocado en las relaciones intertextuales que mencioné arriba es posible agregar otro concepto (o proceso) que adquiere una presencia crítica cada vez más visible para describir el espíritu de creatividad y resistencia en las manifestaciones culturales del Caribe y que para Jacob Edmond contribuye a definir y comprender la poética de Brathwaite. *Versioning* tiene su origen en el ámbito de industria musical y performativa de Jamaica, en especial en relación con la tradición del reggae y del dub, en la que los técnicos de sonido sobreponían, doblaban o mezclaban nuevas versiones a creaciones originales con fines comerciales (Edmond, 2020). La analogía se incorporó en los análisis de la crítica cultural con el fin de subrayar el carácter improvisacional y diferenciante de las lenguas vernáculas (que “versionan” el inglés estándar) y de la producción, tanto popular como literaria, al grado de cuestionar la noción de la obra de arte fija y definitiva, permanente, casi eterna, como muestra fehaciente de la civilización. *Versioning* apunta a la importancia del proceso y no de la versión final y se vincula de forma iluminadora al paradigma oral que para Brathwaite tenía que ser el fundamento de su estética. “Wings of a Dove” ejemplifica esta postura creativa e insiste, una vez más, en la idea de metamorfosis y mutabilidad como elementos característicos de la cultura creolizada del Caribe, pero también en la convicción de que los sonidos performativos que otorgan sentido a las producciones culturales deben ser adecuadamente situados en su contexto histórico y geográfico. Si cada capa del palimpsesto texto-músico-cultural en el poema transforma la versión anterior y desestabiliza cualquier intento por alcanzar una totalidad hegemónica con un origen fijo y autorizado, cada elemento y cada ruido/sonido, paradójicamente, contribuye a historizar los procesos y las prácticas que fueron borrados por el fenómeno colonial. En el poema, como acertadamente identifica Odette Cortés, “Brother Man, a través de su función metonímica, es un personaje que representa un momento histórico en el Caribe que resiste y se opone a la presencia

neocolonial en las islas”, pero también, al retomar los patrones rítmicos de las percusiones que “cargan con la memoria histórica” produce una “performatividad historizada” que tiene el propósito de “desencadenar la acción comunal” (Cortés, 2022-2023: 71).

***Nation language* y la visibilidad del creol**

La performatividad historizada que Brathwaite recrea por medio de los sonidos percutivos en “Wings of the Dove” constituye una de las expresiones del devenir marealéctico en el que pasado, presente y la posibilidad del futuro confluyen mediante la *nation language* para establecer conexiones entre los fragmentos discontinuos que configuran la identidad sumergida del archipiélago. En la trilogía, la presencia del tambor –sea nominal, temática o fónica– va más allá de un simple retorno nativista a los orígenes o una imagen estereotípica del ritmo afrodescendiente. Constituye, más bien, un motivo mediante el cual el autor rehumaniza la historia y las espiritualidades de África y sus diásporas después de la ruptura y dislocación psíquica ocasionada por la colonización. En su materialidad como instrumento ritual que da voz a lo divino, el tambor reconfigura la memoria ancestral que a través de la tradición oral-performativa ha logrado aparecer en la superficie de la historia sumergida del archipiélago. Junto con los otros poemas en los que el tambor opera como elemento unificador de la conciencia afrodescendiente, “Wings of a Dove” contribuye a establecer los puentes o redes de sonido que vinculan los orígenes rituales de la palabra con las realidades diaspóricas en las Américas, es decir que entretejen lo sagrado y lo secular en las vivencias contemporáneas. Las metáforas de la sonoridad del puente y la red son empleadas por Brathwaite para ilustrar las formas en que lo intangible e inmaterial logró trasladarse entre continentes y personas para establecer vínculos con todo aquello que trató de ser erradicado durante la colonización y la esclavitud. A pesar de las condiciones de sometimiento, la población diaspórica nunca se separó completamente de su *Nommo*, definido por Adisa Alkebulan como “el poder de la palabra hablada, portador de la energía que produce toda la vida y ejerce influencia sobre todo, desde el destino hasta el nombre de los niños” (Alkebulan, 2009: 454) y que para Brathwaite constituye el ADN identitario de la región. Como afirma Florencia Bonfiglio, “es precisamente la revalorización de los símbolos, mitos y ritmos caribeños de origen africano [...] lo que distingue la poesía de Brathwaite tanto de la mera experimentación fonética vanguardista como del negrismo primitivista

anterior” (Bonfiglio, 2009: 38-39). Ante el silenciamiento impuesto por las fuerzas coloniales, para el poeta esta fuerza vital se manifestó en la forma de “una *vibración* de resistencia”, por lo que incluso si no emergía como “palabra”, sí lo hacía como “sonido, vibración” (Brathwaite, 1996: 7), cualidad que sustenta la expresión performativa de la *nation language*.

En los poemas “Jah” y “Ananse” (que abren el tercer libro de la trilogía, *Islands*), esta vibración es lo que reverbera en las expresiones “bridges of sound” y “webs of sound” que comunican el espíritu creativo y resiliente de las culturas afrodescendientes de las Américas. La expresión “bridges of sound” se vincula con la música de África no sólo a través del tambor ritual Atumpan que desplegó todo su significado religioso en el segundo libro, *Masks*. Transmite también los sonidos de los cuernos de elefante, *Mmenson*, que anuncian con solemnidad la historia de los grandes reinos recreada en dicho libro y que en “Jah” son recuperados, a partir de los ecos de los elefantes de Nairobi, por los incontables músicos de jazz (en especial de instrumentos de aliento) que los reconfiguran con rasgos culturalmente específicos, como la “blue note”, la “cracked note” y la “flattened fifth”⁵ (Brathwaite, 1973: 162). Para Gordon Rohlehr, estos rasgos reintegran la “memoria de una escala no occidental, no temperada y no diatónica” (Rohlehr, 1980a: 22) —en la que los instrumentos podían ser empleados como una extensión de la voz humana— y se conectan con los géneros tempranos en las Américas, como las *worksongs* y los *spirituals*. Por su parte, “webs of sound” incorpora de nuevo la palabra hablada, ahora a través del dios araña Ananse, quien sobrevivió en los intersticios de los navíos esclavistas y por tanto “es el símbolo de creación y sobrevivencia y canción y relato” (Brathwaite, 1996: 8). Encarna otra dimensión de la *nation language* y, a pesar de permanecer oculto en los rincones del techo en las casas de los pobres, respirando “the dust, desert's rainfall of soot” (Brathwaite, 1973: 166) da voz a la memoria.

En los poemas donde las máscaras poéticas ceden el espacio al anonimato del *folk*, Brathwaite incorpora la dimensión coloquial del creol para explorar otros aspectos de la experiencia popular del archipiélago situada en un tiempo presente de los campesinos y las clases trabajadoras urbanas para quienes la vida cotidiana encarna las cicatrices de la memoria histórica y

⁵ Respectivamente, nota azul o nota de blues, nota agrietada o rota, quinta disminuida (también conocida como intervalo del diablo). Todas son expresiones provenientes de la cultura del jazz.

la marginación. Aquí la *nation language* articula la importancia de la oralidad como acto de enunciación que reintegra un ethos de resistencia social y cultural que se despliega en diferentes espacios comunales en los que la gente ordinaria recupera su derecho a hablar y a actuar. Considerados como “poemas conversacionales” (o *talk poems*), “The Dust”, “Shepherd”, “Rites”, “Cane” y “The Stone Sermon”, ofrecen vislumbres del “microcosmos social, político, económico & psicológico de la cultura” que para el poeta se manifiesta en locaciones –simbólicamente denominadas *yard* (“patio”)– en las que confluye lo sagrado con lo secular y se establecen redes de solidaridad mediante la música y narración oral: “El patio es donde se retransmiten las *anansesem* [historias de Ananse] & donde la MÚSICA (espacio de *steelpan*s) se inventa (*steelpan*) & y se crea (tambor, kaiso)” (Brathwaite, 1996: 3).⁶ Como ejemplos de la interfaz oral-escritural, los poemas subrayan, una vez más, pero de manera diferente, que para el poeta la elección del registro lingüístico y de las formas poéticas siempre conlleva una carga política. Al demostrar que en la epopeya era posible escribir/inscribir esa lengua considerada como *broken English* y por tanto “incorrecta”, Brathwaite confirió carácter poético a esas experiencias de la gente que no tiene nada y, al mismo tiempo, ratificó la legitimidad de las formas vernáculas del Caribe como lenguas por derecho propio.

En la medida en que representan el ejercicio de experimentación poética de Brathwaite, estos poemas ilustran, además, las tensiones culturales que definían el proceso de integración de una literatura regional que privilegiara la voz popular. En específico, el traslape entre lo oral y lo escritural sobre el que el poeta sustenta su transcripción del creol en el papel produce un grado importante de extrañamiento visual para quienes se aproximan al texto tomando como base referencial al inglés estándar. La rareza de la ortografía y las particularidades gramaticales del creol ocasionan que el proceso de desciframiento se torne ilegible. Jacob Edmond retoma la anécdota de Brathwaite sobre cómo los editores de la Oxford University Press, que preparaban el manuscrito de la trilogía para su publicación y que habían rechazado poemas como “Rites” pues los consideraban incomprensibles, sólo aceptaron incorporarlos después de escuchar la lectura en voz alta del autor (Edmond, 2020). Irónicamente, Brathwaite demostró el poder de la “voz hablada”, que había sido la aportación involuntaria a la

⁶ El juego tipográfico es una de las peculiaridades de los escritos de Brathwaite y constituirá el rasgo distintivo de su obra tardía, en la que desarrolla el llamado “Sycorax video style”.

poesía anglo-caribeña de la gran figura del modernismo inglés, T. S. Eliot, y de paso confirmó que la fuerza de la *nation language* radicaba en su performatividad. Por otro lado, las diferentes variaciones del creol adquirieron validez social y cultural y el hecho de que pudieran quedar plasmadas en papel, su “escribibilidad”, ratificó su legitimidad como lenguas por derecho propio (Cooper, 2012: 165-166).

Ubicado en el primer libro de la trilogía, *Rights of Passage*, “The Dust” entreteje voces de mujeres dentro de la urdimbre que rastrea las repercusiones de la estructura esclavista en la población rural del archipiélago. Ante el pesimismo de Tom, las mujeres muestran en su arraigo a la tierra una resiliencia que surge del poder de la empatía y de una percepción de lo numinoso que les permite sobrevivir, con estoicismo, su condición de precariedad. Sus diálogos afables, a diferencia del tono exaltado de la voz rastafari en “Wings of a Dove”, expresan el sentido de comunalidad que mantiene la cohesión social del entorno. Su voz está claramente inscrita en la sensibilidad afrocreole que mantiene, quizá de forma inconsciente, vínculos inmemoriales con África, pero también está determinada por las estructuras de los valores impuestos por la religión cristiana (de las denominaciones protestantes). Encarna una sabiduría colectiva que da cuenta de los problemas de la vida cotidiana, integrándolos a una dimensión cosmogónica que ilumina su entendimiento intuitivo de la historia de la región y a la vez la vincula con la historia de la humanidad.

La “trama” del poema se lleva a cabo en uno de esos espacios comunales que para Brathwaite sustentan la expresión del *folk*. De hecho, se puede decir que las mujeres escenifican el rescate de la memoria en el acto de interlocución en el que el chisme, el rumor y los relatos especulativos ofrecen versiones alternativas del marco hegemónico establecido por el orden social y la historia oficial de la colonización. Afuera del estancillo rural donde todavía pueden comprar fiado, recurren a la medicina tradicional para aliviar sus males, apoyadas en una fe incondicional:

how you? How
you, Eveie, chile?
You tek dat Miraculous Bush
fuh de trouble you tell me about?
[...]
I int know, Pearlie,

man. Any-
way, the body int dead.
A'ready?
Then all uh kin say
an' uh say it agen:
we got to thank God
fuh small mercies.
Amen,
Eveie, chile.
Amen,
Eveie chile

an' agen
I say is Amen. (Brathwaite, 1973: 62-63)

Tratan de entender su precariedad actual en una dimensión cosmogónica en que la historia oral y el relato bíblico confluyen para esclarecer la realidad. Se explican los estragos causados por la sequía incorporándolos como parte de un imaginario religioso que los construye como un castigo divino (pero que parece silenciar la causa real, la dislocación de la esclavitud):

Is de pes-
tilence, man.
Same kind o' sickness,
like wickedness, man, dis-
favour de yams. (Brathwaite, 1973: 64)

A su vez, de forma intuitiva, incorporan sus vivencias marginales como parte de una humanidad que también enfrenta castigos inexplicables:

Is the pes-
tilence, man.
Mister Gilkes say is a test
o' de times like the nine-
teen fourteen an' eighteen
war when they burn out 'e balls
wid dat yellowin' mustard gas. (Brathwaite, 1973: 64)

Con un movimiento marealéctico, entretejen la creencia cristiana de que la peste, el hambre y la guerra son castigos divinos que integran su existencia periférica a una historia de la humanidad. Si su sufrimiento es como una prueba divina tan inexplicable como el dolor causado por el gas mostaza durante la primera guerra mundial, entonces la posibilidad de enfrentar el apocalipsis los integra a la colectividad humana:

Is
the pes-
tilence, man. You
int hear
the silence? Pastor
say las' night in the Chapel
that the Writin' Han' pun the Wall. (Brathwaite, 1973: 64-65)

Brathwaite reconstruye, de forma sutil, cómo el imaginario del Antiguo Testamento forma parte de espiritualidad popular como resultado de la conversión protestante de las personas esclavizadas y sus descendientes, quienes encuentran un vínculo con la interpretación del profeta Daniel sobre la caída del rey Belsasar de Babilonia para tratar de entender su propia calamidad. En el ir y venir de la imaginación, la voz de Olive recupera la memoria de otro evento catastrófico que solo permaneció en la historia oral, la erupción en 1902 del Monte Pelée en la isla Martinica:

But that isn't all!
you remember that story
Gran' tell us 'bout May
dust?
[...]
All uh know
is that one day suddenly so
this mountain leggo one *brugg-a-lung-go*

whole bloody back side
o' this hill like it blow
off like they blasting stones
in the quarry. (Brathwaite, 1973: 65-66)

Por la forma en que Brathwaite integra los ritmos y la dicción de la oralidad, así como los testimonios de las creencias que configuran una filosofía popular, “The Dust” es considerado como un ejemplo de su capacidad para recrear esa voz que, en el contexto de los debates sobre la filiación estética de la emergente literatura nacional/regional, debía constituir el paradigma principal. Dentro de la trilogía, este sustrato conlleva una conciencia latente pero profundamente conmovedora de una historicidad profunda que pervive en la memoria del *folke* y que se manifiesta unas veces como resignación y otras como resistencia para actuar como contrapunto del imaginario más amplio propuesto por las máscaras poéticas. Para Anthony Reed, el concepto de *nation language* constituye, de hecho, “otra forma de concebir la escritura” literaria y el énfasis en la “voz” tiene la función de “capturar la 'esencia verdadera' de un pueblo actual en su existencia más fundamental” (Reed, 2014: 519). Dentro de la urdimbre paratáctica de la trilogía, de forma minuciosa, los elementos formales y temáticos de “The Dust”, aparecen replicados en el tercer libro, *Islands*, en el poema “Cane”, en donde la voz de Olive reconoce con hartazgo que la aceptación cristiana del sufrimiento no basta para explicar ni la esclavitud ni la situación actual de marginación:

[...]
for we tired o'laws
that still sayin' 'No,

time isn't come yet' (Brathwaite, 1973: 227)

Rechaza la actitud sumisa de Tom y propone como acto de resistencia incendiar los campos de caña para acabar con las estructuras de dominación. Esta actitud aparece también, incluso, en “Rites”, poema que con ironía fusiona metafóricamente la noción de los ritos de paso con los rituales colectivos de un partido de cricket, pero en el que Brathwaite incorpora un potencial subversivo en la “narración” hiperbólica escenificada por un sastre.

En “Rites”, que bien podría formar parte del subgénero del épico burlesco y ser el tema de un calipso, el autor ofrece otra instancia más en la que lo popular se inserta en lo literario, de tal modo que la manifestación escritural del creol desmantela los preceptos jerárquicos con los que el inglés estándar mantenía la hegemonía del imperio. La trama se construye alrededor de dos locaciones que representan esos espacios que para Brathwaite

encarnan la expresión de lo popular. Por un lado, el estadio Kensington Oval de Barbados (que replica el estadio londinense del mismo nombre, la geografía imperial inserta metonímicamente en el espacio colonial) se convierte en el campo de batalla donde el equipo local se enfrenta al Marylebone Cricket Club (MCC) de Inglaterra, un desafío deportivo que puede desatar la resistencia anticolonial en cualquier momento. Por otro, el taller de costura abre un espacio de convivencia para que el sastre narre con lujo de detalle las hazañas de los deportistas-guerreros (Frank “Tae” Worrell, Everton Weekes, Clyde Walcott) que enfrentaron al equipo imperial y articule la voz de la rebelión:

But is always the trouble wid we:
too fraid an' too frighten.
Is all very well when it rosy an' sweet,

but leh murder star an *bruggalungdung*!⁷
you cahn fine a man to hole up de side. (Brathwaite, 1973: 198)

Este es un ejemplo revelador de cómo Brathwaite usa los fragmentos de la historia, aparentemente discrepantes, para entretejer la complejidad del fenómeno colonial. Si a lo largo de los tres libros ha ofrecido vislumbres de acontecimientos que configuran diferentes facetas de la conciencia colectiva, aquí reconstruye un episodio que enfatiza cómo se ejercía el poder colonial incluso en actividades que podrían estar desprovistas de una carga política: el poema recupera la memoria de una controvertida gira realizada por el equipo inglés a principios de la década de 1950 en la que el latente malestar social estuvo a punto de explotar en un levantamiento mayor. El empleo de la *nation language*, lengua/je nación, no puede más que estar integrado dentro del impulso subversivo implícito en el contenido del poema.

En cada uno de los poemas de la trilogía épica *The Arrivants*, Brathwaite ofrece un emotivo vislumbre relacionado con ese traumático fenómeno de despojo y dislocación que implicó el tráfico forzado de millones de personas esclavizadas entre África y América y que constituye una de las historias más abyectas del proceso de expansión de la civilización europea. Junto con los siglos de silenciamiento y borramiento europeo de las culturas africanas, la

⁷ La grafía difiere de la que aparece en “The Dust”.

travesía conllevó un proceso de racialización que transformó a estos seres en “negros”, los desposeyó de representación jurídica, los privó de su lengua y les negó la subjetividad. Su ingreso a la “modernidad” (capitalista), la cual se consolidó gracias a la incursión europea en el continente americano, conllevó su cosificación y su incorporación a la economía de representación europea-estadounidense. Sin embargo, como bien señala Achille Mbembe, a pesar de haber sido convertidos en “símbolos de abyección”, siempre lograron, “[a] través del gesto y la palabra, teje[r] relaciones y un universo de significaciones; inventa[r] lenguas, religiones, danzas y rituales; crea[r] una 'comunidad'” (Mbembe, 2013: 78-79).

Pionera de una tradición literaria independizada del marco hegemónico británico, la aportación de Brathwaite va más allá de visibilizar, sonorizar y legitimar la presencia cultural africana en el Caribe y la importancia de las lenguas vernáculas y creoles para su difusión. Su gran contribución se sitúa en haber sembrado la semilla de una transformación epistemológica que puede ser leída a la luz de las teorías actuales de la descolonización. De estas, la propuesta globaléctica de su contemporáneo, colega y amigo, el autor gikuyu-keniano Ngũgĩ wa Thiong’o, extiende aún más las ideas expresadas por Brathwaite desde los primeros años de la década de los 1970 en su famoso ensayo “The African Presence in Caribbean Literature” (publicado en *Roots*, en 1993), en el sentido de que dicha presencia sólo puede ser apreciada después de redefinir el término “literatura” para “incluir el material no escritural [nonscribal] de la tradición folk/oral”, pues, de hecho, esta tradición “tiene una tradición mucho más larga que nuestra tradición escritural” (Brathwaite, 1993: 2004). Ngũgĩ identifica cómo la contraposición entre “oral” y “escrito” y entre “tradición oral” y “tradición literaria” fue una bisagra efectiva en el complejo fenómeno histórico que edificó a la producción cultural europea como “la” civilización occidental. La hegemonía de lo escrito sobre lo oral produce una doble colonización, pues se jerarquiza a una lengua (no europea) como inferior a otra (europea) y se considera que su “ontología oral” es también inferior que la (pr)esencia escrita de la europea (Ngũgĩ, 2014: 64). Al reubicar la trascendencia de lo oral/popular en la tradición cultural de un pueblo, Brathwaite dismanteló la jerarquía colonialista y corroboró, como propone Ngũgĩ, que “sólo las redes y no las jerarquías liberarán la riqueza de lo estético, sea este oral o literario” (Ngũgĩ, 2014: 85).

Bibliografía

- ALKEBULAN, ADISA A. "Nommo", en Molefi Kete Asante y Ama Mazama (eds.), *Encyclopedia of African Religion*, Londres: Sage, 2009.
- BAILEY, CAROL. "Orature, Performance, and the Oral-Scribal Interface", en Raphael Dalleo y Curdella Forbes (eds.), *Caribbean Literature in Transition, 1920-1970*, vol. 2, Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- BALUTANSKY KATHLEEN M Y MARIE-AGNÈS SOURIEAU. *Caribbean Creolization. Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature, and Identity*. Gainesville y Barbados: University Press of Florida y The Press University of the West Indies, 1998.
- BELGRAVE, KORAH L. "Establishing and preserving an Identity: Brathwaite's 'Nation Language'", en Timothy J. Reiss (ed.), *For the Geography of a Soul. Emerging Perspectives on Kamau Brathwaite*, Trenton, N.J.: Africa World Press, 2001.
- BOBB, JUNE. *Beating a Restless Drum. The Poetics of Kamau Brathwaite and Derek Walcott*, Trenton, Nueva Jersey: Africa World Press Inc., 1998.
- BONFIGLIO, FLORENCIA. "Kamau Brathwaite: una épica de las astillas", *Katatay*, año V, núm. 7, septiembre 2009. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10392/pr.10392.pdf
- BRATHWAITE, EDWARD KAMAU. "The African Presence in Caribbean Literature" (1970-1973), en *Roots*, Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 1993.
- . *The Development of Creole Society in Jamaica. 1770-1820*, Kingston, Miami: Ian Randle Publishers, 2005 [1971].
- . *The Arrivants*, Oxford: Oxford University Press, 1973.
- . *Contradictory Omens. Cultural Diversity and Integration in the Caribbean*, Mona: Savacou, 1974.
- . "The Love Axe: Developing a Caribbean Aesthetic 1962-1974", *Bim*, vol. 16, núm. 61, 1977.
- . *History of the Voice. The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*, Londres: New Beacon Books, 1984.
- . "Jazz and the West Indian Novel" (1967-1969), en *Roots*, Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 1993.
- . *Roots*, Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 1993.

- . "Note(s) on Caribbean Cosmology", *River City. A Journey of Contemporary Culture*, vol. 16, núm. 2, 1996.
- BREINER, LAURENCE. *An Introduction to West Indian Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- BUSIA, ABENA P. A. "Long Memory and Survival: Dramatizing the Arrivants Trilogy", *World Literature Today*, vol. 68, núm. 4, 1994. <https://www.jstor.org/stable/40150618>
- CAISSO, CLAUDIA TERESA. "El Caribe como comunidad cultural en Kamau Brathwaite y Derek Walcott", *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, núm. 26, 2017.
- COOPER, CAROLYN. "Disguise Up de English Language': Turning Linguistic Tricks in Creole-Anglophone Caribbean Literature", en Supriya Nair (ed.), *Teaching Anglophone Caribbean Literature*, Nueva York, Modern Language Association of America, 2012.
- CORTÉS LONDON, ODETTE. "'Until the drum speaks': Ambientes acústicos historizados en *The Arrivants* de Kamau Brathwaite", *Anuario de Letras Modernas*, vol. 25, núm. 2, noviembre 2022 - abril 2023.
- DE LINE SEBASTIAN y FRANCES O'SHAUGHNESSY. "Waves of Arrivance", *Junctures*, vol 19, diciembre 2018. <https://junctures.org/index.php/junctures/article/view/353>
- EDMOND, JACOB. "Teaching without a Text: Close Listening to Kamau Brathwaite's Digital Audio Archive", *Archipelagos*, vol. 5, diciembre 2020.
- JAMES, CYNTHIA. "The unknown text", *World Literature Today*, vol. 68, núm. 4, 1994. <https://www.jstor.org/stable/40150621>
- HALL, STUART. "Cultural Identity and Diaspora" (1990), en Patrick Williams y Laura Chrisman (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, Nueva York: Columbia University Press, 1994.
- HARRIS, MARK. "Alternative Soundscape Paradigms from Kamau Brathwaite and the Mighty Sparrow", *Small Axe*, vol, 25, núm. 2, julio 2021. <https://muse.jhu.edu/article/820670>
- LAMMING, GEORGE. "Language and the Politics of Ethnicity", en Jennifer Rahim y Barbara Lalla (eds.), *Beyond Borders. Cross-Culturalism and the Caribbean Canon*, Kingston: University of the West Indies Press, 2009.
- MACKEY, NATHANIEL. "An Interview with Kamau Brathwaite", en Stewart Brown (ed.), *The Art of Kamau Brathwaite*, Bridgend: seren, 1995.
- MBEMBE, ACHILLE. *Critique de la raison nègre*, París: La Découverte, 2013.

- NAYLOR, PAUL. *Poetic Investigations. Singing the Holes in History*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1999.
- NGŪGĨ WA THIONG’O. *Globalectics. Theory and the Politics of Knowing*, Nueva York: Columbia University Press, 2014,
- PENNSOUND, Center for Programs in Contemporary Writing, University of Pennsylvania,
<https://writing.upenn.edu/pennsound/x/Brathwaite.php>
- POLLARD, VELMA. “Language and the Downpressed. The Rasta Man in Jamaican Creative Writing”, en Michael A. Bucknor y Alison Donnell (eds.), *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature*, Londres: Routledge, 2014.
- PHAF-RHEINBERGER, INEKE. “El lenguaje-nación y la poética del acriollamiento. Una conversación entre Kamau Brathwaite y Édouard Glissant”, en *Literatura y Lingüística*, vol. 19, 2008 (1996).
- REED, ANTHONY. “At the border – What Remains, Abides. Fragmentation, Nation and the Arrivant”, en Michael A. Bucknor y Alison Donnell (eds.), *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature*, Londres: Routledge, 2014.
- ROHLEHR, GORDON. “Bridges of Sound: An approach to Edward Brathwaite's 'Jah'”, *Caribbean Quarterly*, vol. 26, núm. 1/2, marzo-junio 1980a. <https://www.jstor.org/stable/40653387>
- . “Background music to ‘Rights of Passage’”, *Caribbean Quarterly*, vol 26, núm. 1/2, marzo-junio 1980b. <https://www.jstor.org/stable/40653398>
- . “The problem of the problem of form: The idea of an aesthetic continuum and aesthetic code-switching in West Indian Literature”, *Caribbean Quarterly*, vol. 31 (“Aesthetics and Form”), núm. 1, marzo 1985. <https://www.jstor.org/stable/40653618>
- ROTHER, THOMAS. “La piedra ha florecido en islas: recordando la vida y obra de Kamau Brathwaite (1930-2020)”, *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, núm. 16, 2021.
- SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, YANSY. “Entre-lugar y lenguaje nación como claves del discurso literario latinoamericano”, *Islas*, vol. 67, núm. 210, 2025. <https://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/1522>
- SANTA BIBLIA. Edición de Casiodoro de Reina y Cipriano Valera, México: Sociedades Bíblicas Unidas, 1960.

- SHARPE, JENNY. *Immaterial Archives: An African Diaspora Poetics of Loss*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2020.
- TORRES-SAILLANT, SILVIO. *An Intellectual History of the Caribbean*, Houndmills: Palgrave Macmillan, 2006.
- WALCOTT, DEREK. “The Muse of History” (1974), en *What the Twilight Says. Essays*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1999.