

(económicos-expansionistas) de países como España, Francia, Inglaterra, Holanda, Norte América y las menos significativas incursiones de Dinamarca y Suecia. Con los deseos de expansión de los grandes imperios, el Caribe fue modificando su estructura interior para convertirse en el centro de las transacciones económicas y de la producción de dos grandes rubros de consumo en Europa: el tabaco y el azúcar. Esta modificación de la región caribeña estuvo marcada, según Andrés Serbin^[3], por distintos factores:

Una región cuya población originaria ha sido mayoritariamente exterminada para posibilitar el asentamiento de contingentes inmigratorios de muy diversa filiación cultural, lingüística y racial –desde peninsulares hasta africanos de diversos orígenes tribales, pasando por chinos, javaneses, indios, sirio-libaneses, judíos- en función de una persistente necesidad de fuerza laboral esclava o contratada, para el desarrollo de la economía de plantación que caracterizó históricamente la evolución económica del Caribe, orientada en forma determinante por el cultivo del azúcar. Una región que ha dado origen a un mosaico de configuraciones etnoculturales, de expresiones lingüísticas y religiosas, de formas de organización social y de modalidades de conducta cotidiana, cuya complejidad y diversidad constituyen el rasgo característico que la unifica y, a la vez, la fragmenta y divide.

En la evidente presencia de manifestaciones culturales diversas, el discurso narrativo ha jugado un rol muy importante en el Caribe, porque es en él donde se intenta representar esa “frágil unidad” que actúa como premisa en la búsqueda de la consolidación de las identidades nacionales. En este sentido, el poeta Derek Walcott ha tomado para sí, la inmensa tarea de confrontar en *Omeros*^[4] los terrenos culturales más significativos en la historia de Occidente para autoafianzar sus orígenes africanos, pero al mismo tiempo, confirmar la gran influencia de lo europeo en la formación cultural del Caribe. Esta posición difiere de la expuesta en su poema *A far Cry from Africa* donde enfatiza, como expone Heather Bradley^[5], su percepción negativa acerca de la hibridez y, sobre todo, lo previene de identificarse directamente con una cultura en particular, creando en él una especie de sentimiento de aislamiento: “I who am poisoned with the blood of both,/ Where shall I turn, divided to the vein?”^[6].

Así, el corpus de nuestro estudio lo conforma el poema épico^[7] *Omeros* de Derek Walcott. Dicho poema fue escrito en inglés, con el empleo de expresiones del créole, del francés y del latín. Su estructura se encuentra dividida en siete secciones llamadas “libros” las cuales, a su vez, se hallan estructuradas en capítulos escritos en un tipo de verso denominado *terza rima*, caracterizado por contener doce sílabas. Es importante decir que el escritor escoge este tipo de verso para su poema, aunque el metro empleado con más frecuencia en inglés para lo heroico haya sido durante largo tiempo el pentámetro. Sus razones para el uso de este verso son muy variadas, sin embargo, el ritmo influye notablemente en su escogencia:

“Yo preferí usar una verso más largo...más victoriano en términos de medida...Y luego el ritmo escogido, el *terza rima*, es casi una combinación del metro homérico con...aunque no se griego. Pero yo no estoy seguro que es justo para Homero rehacerlo en pentámetro. Yo no sé griego, pero siento que suyo es un verso mucho más relajado, pero al mismo tiempo te da más espacio para la acción que el pentámetro. El cual, en cierto sentido, anuncia por sí mismo su importancia. Y por otro lado, es muy difícil navegar en la banalidad con el pentámetro. Porque –yo no se – este llega a ser realmente Victoriano – y heroico en un sentido errado – Entonces,

este fue como una combinación de un tipo de medida homérica, aunque no pienso necesariamente, en Homero.”^[8]

No obstante, y a pesar de la vasta extensión del poema, nuestra atención se concentrará, en el Libro VII, específicamente, los capítulos LVI, LVII, LVIII y LIX, donde se puede observar el motivo del “viaje al más allá” representado a partir de los elementos constitutivos de la antigüedad grecolatina, pero adaptados a las características propias de la realidad caribeña, específicamente, la Isla de Santa Lucía. En el establecimiento de la inmanencia del “viaje al Averno”^[9] en *Omeros*, la *Eneida* de Virgilio^[10] será la referencia más próxima para nuestro análisis debido al tratamiento pormenorizado de los elementos que constituyen este desplazamiento.

En tal sentido, el objetivo de nuestra investigación es explorar la noción del viaje al “Averno” o al “mundo de los muertos” desde la perspectiva de la tradición clásica grecolatina, y su posicionamiento en el Caribe, de tal manera de evidenciar en la utilización de este motivo elementos del proceso de transculturación e hibridez presente en el sujeto caribeño, si entendemos por transculturación la propuesta teórica que hiciera Fernando Ortiz en 1940 en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, donde la define como el proceso mediante el cual una cultura adquiere en forma creativa ciertos elementos de otra a través, como reafirma David Sobrerilla^[11], de ciertos fenómenos de “deculturación” y “neoculturación”; y la hibridez o hibridación desde el concepto dado por Robert Park^[12]: “el tipo de personalidad que caracteriza al ‘hombre marginal’, o sea, al inmigrante que debe encontrar su lugar en la nueva sociedad. El conflicto de este ‘hombre marginal’ es de ‘orden mental’, entre un yo escindido –el viejo- (representado por las tradiciones de su lugar de procedencia), y el nuevo yo, que comporta la incorporación de nuevas pautas culturales”.

En la consecución de nuestros objetivos, hemos considerado dividir nuestra investigación en dos secciones de análisis: la primera está dedicada a la representación del “viaje al Averno” en *Omeros* desde los aportes teóricos de Leonidas Morales y Ángel Vilanova, a fin de demostrar la presencia formal de este motivo grecolatino en dicho poema y, en la segunda parte abordar el “viaje al más allá” desde la perspectiva cultural, es decir, la representación de este motivo como elemento de transculturación e hibridez.

OMEROS: UN VIAJE AL MUNDO DE LOS MUERTOS CARIBEÑO

Omeros de Derek Walcott ha sido considerado por la crítica como la expresión más fehaciente de la cultura popular caribeña fundamentada, principalmente, de acuerdo con Arnaldo Valero^[13], en la evocación de los mitos que han identificado por siglos a los pueblos participantes de la formación de las naciones antillanas y, por encima de todo, en el reconocimiento de la tolerancia y la aceptación de la diferencia como el principio fundador de las naciones. En esta “épica del Caribe” se hallan representadas las más diversas posiciones y confrontaciones con respecto a la situación cultural del “sujeto caribeño”.

Así, *Omeros* se desarrolla a partir de una perspectiva intelectual que concientemente toma

elementos de la epopeya griega para posicionarlos dentro un ambiente cultural, aparentemente, alejado de este mundo clásico para convertirlo, como muy bien lo dice Derek Walcott, en “una celebración de lo diario, de lo heroico- de cada día- presente en la gente que enfrenta la arrogancia”^[14]. Entonces, la innovación del poema de Walcott estriba en el cuidadoso tratamiento de los legados más relevantes de las distintas civilizaciones que han tenido influencias en la formación cultural de la isla de Santa Lucía, donde convergen, entre muchas otras, la tradición griega con la herencia africana, las cuales a su vez, se ven impregnadas por las influencias propias de una sociedad capitalista cuyas transformaciones históricas acontecen de una forma acelerada constituyendo esta región en un lugar sin precedentes. En relación a estas particularidades, Caballero de la Hoz^[15] explica los cambios intempestivos en el Caribe de la siguiente manera:

El Caribe es una región que posee un ritmo histórico acelerado. Aquí, los cambios se suceden de forma rápida e intempestiva en relación con otras regiones del mundo. Sandner, por ejemplo, distingue seis grandes progresiones históricas diferentes entre fines del siglo XV hasta mediados del siglo XX. Gordon Lewis al hablar del Caribe y su historia anota: *“It was a history of some five hundred years of colonialism, characterized by a rapidity, a completeness, and above all else, an almost complete absence of social control that make it stand as unique when we compare to other colonial adventures”*^[16].

Sin embargo, y a pesar, de los cambios culturales bruscos, cada cultura ha dejado impresas sus huellas en las distintas islas del Caribe, inclusive, los “inmigrantes forzados” lograron por medio de la oralidad mantener un vínculo con sus antepasados. Los españoles, los ingleses, los franceses y los holandeses, por su parte, construyeron las nuevas ciudades a las que concibieron de acuerdo a sus costumbres, otorgándoles, en muchos casos, nombres representativos de su cultura y procedencia: Nueva York, Nueva Granada, Nueva Bolivia, Nueva Esparta.

La primera denominación que recibió la isla de Santa Lucía, el lugar donde se desarrolla el poema, fue “The Helen of the West Indies” debido a las cruentas luchas entre franceses e ingleses, para obtenerla por su estratégica localización al centro del mar Caribe. En este sentido, se crea una relación entre los mitos de la tradición griega y una isla en el Caribe. Las historias se entremezclan formando parte de un todo común. Walcott^[17] define y fundamenta el comportamiento cultural de los habitantes de su isla natal desde la mirada de la “influencia” y la “imposición” cultural:

“Así, cuando un niño crece en Santa Lucía, hoy en día, y la gente canta acerca de Helena de Oeste - entonces el niño tiene que saber ¿Quién fue Helena? Y –si alguien llama a la isla `Helena´, uno desea indagar sobre quién era ella. E incluso si uno dice: Bueno, Helena de Troya fue una mujer hermosa por la cual la gente luchó – para simplificar –el Caribe- el Caribe negro – o indio o lo que sea- el niño chino caribeño que crece allí, debe saber de inmediato, que esa Helena no es...Es de la literatura, Correcto? Entonces, - tu sabes. Dicho esto, un pescador que va a la escuela- o yo, no importa quien- todos aprendemos eso, y todos los nombres que todavía permanecen allí”.

Entonces, no es extraño encontrar nombres clásicos en una realidad que, aunque, distinta, se asemeja en estructura, especialmente, si nos acercamos a ella dejando a un lado los criterios

“elitescos” que parecen haber determinado el estudio de Grecia y sus creaciones, para ver esta sociedad como un centro cultural en movimiento con guerras, invasiones, comercio con los extranjeros, pasiones y mercados, como cualquier lugar en el mundo, como el Caribe, por ejemplo. El problema que observa Walcott, es que, generalmente, se piensa a Grecia desde una óptica de inmutabilidad definida por el mármol y las estatuas desprovistas de pintura, olvidándonos que los monumentos estaban pintados, y Walcott en *Omeros* rescata esta realidad insular:

“...Creo que –El Caribe- la vitalidad del Caribe – la vulgaridad del Caribe- es exactamente la vulgaridad que existió en Grecia. Y que las arenas – el color- estaban llenas de color, y ruido. Pero a nosotros no nos gusta eso. Nosotros preferimos pensar que la audiencia, en un teatro griego, lucía como estatuas- que se asemejan al mármol. Como si el público en sí mismo fueran estatuas. En ese sentido, yo considero que, de cierto modo, el Caribe es más griego que Europa. En el tipo de energía y por su puesto, los elementos constitutivos”^[18]

Así, las islas del Caribe y las helénicas se unen en esencia por medio de las asociaciones que para Walcott se tornan en emblemáticas, en cosas “que fueron hechas para permanecer en nosotros eternamente” y, esto se evidencia, en Santa Lucía, con la utilización de apelativos griegos y romanos para nombrar, tomando en cuenta sus características, a los esclavos. En este sentido, la relación entre los nombres de los personajes de *Omeros* y los de Grecia, van más allá de una mera utilización de referencias a la antigüedad clásica o al empleo de una técnica épica. Aquiles, Héctor, Helena, Pompeyo, Odiseo, César, Homero puede ser cualquier habitante de Santa Lucía o del Caribe, y Walcott está perfectamente seguro de esta percepción:

“El otro día, estaba hablando con alguien en Santa Lucía, y me dijo: `Veo que tiene a alguien llamado Héctor´. Y una señora me dijo: “Hay un Héctor que tiene una tienda en St. Lucía´ en Gros Ilet, la misma villa. Y, por supuesto, Aquiles es otro nombre común. Ahora, estos nombres fueron dados a esa gente – o son dados porque... Bueno. Primero que todo, los amos dieron nombres a los esclavos porque ellos pensaban que el esclavo tenía cualidades de Aquiles, o de César, o de Pompeyo... ¿Estos nombres – estos nombres heroicos fueron dados satíricamente? Yo creo que no. Y creo que aunque en apariencia parezcan parte del sometimiento (*patronizing*) – ellos fueron puestos en base a las cualidades. ¿Correcto?”

El poema de Walcott refleja el ambiente caribeño, no copiando fielmente la realidad, por medio de un aparataje superficial construido artificialmente con el fin de impresionar a los críticos de su época, a través del uso de una técnica, que ha sido considerada como “elevada” en la historia literaria occidental, sino más bien empleando una técnica discursiva en cuya ficcionalidad de halla una apreciación “honesto” de un espacio interior al que resulta difícil acceder. Sin embargo, en relación a las raíces africanas, los nombres, definitivamente, desaparecieron, preservándose sólo las huellas de la esclavitud. Por esta razón, es casi imposible definir la personalidad de su poema a partir de nombres africanos que, al fin de cuentas, no reflejan la verdadera situación del territorio caribeño:

“Por supuesto que los nombres africanos desaparecieron. Pero yo afirmo que la restauración de un nombre...es la misma nostalgia. Yo pienso. Esto es una pérdida de tiempo, en el nuevo mundo. Y creo que esto en un momento que mostró dignidad. Pero esto no es la misma cosa. Esto es todavía – de cierta forma, ser desplazado para

hacerlo. Como desear que una cosa fuera otra cosa. O aspirar que eso no pase., que la historia no hubiese pasado. Bueno- yo pienso que la madurez de esto radica en decir: sí, la esclavitud existió. Sí, yo fui llamado Walcott. Tú sabes? Eso es la realidad y ¿Qué puedo hacer yo? ¿Desear que esto no hubiese pasado, y construirme otra identidad? Pero yo no estoy interesado en eso.”[19]

Así, en *Omeros* el apego a las raíces africanas está representado por el personaje de Aquiles, un pescador cuyos pensamientos se debaten en un dualismo cultural: preservar sus raíces africanas o desistir ante las costumbres impuestas por Gran Bretaña. Esta lucha, lo lleva a una problematización acerca de su origen africano, la cual ha sido comparada, por muchos investigadores, con una especie de “viaje al más allá” de donde Aquiles podrá extraer, del mismo modo que lo hizo Eneas, respuestas concretas acerca de su hibridismo y, sobre todo, de la posición que debe tomar en su búsqueda vital, independientemente, de lo que pueda perder en el camino.

Todo el poema se torna en una reivindicación de las costumbres africanas que han permanecido en el *pensamiento del rastro* y que por la influencia de otras culturas se han modificado, algunas de tal manera, que ya no queda prácticamente nada de su composición inicial; sin embargo, cada aporte hecho por las diferentes culturas han contribuido a la formación de otra cultura “mayor”, en este caso la cultura del Caribe.

Sin embargo, y a pesar de las opiniones que muchos estudiosos de la obra de Derek Walcott tienen acerca del poema como un “viaje al mundo de ultratumba”, nosotros pudimos observar en Libro VII, específicamente, en los capítulos LVI, LVII, LVIII y LIX el motivo de “descenso” estructurado a partir de los elementos formales que componen el “viaje al mundo de los muertos” en la tradición clásica grecolatina, lo que muestra una “excusa” en la apropiación de los espacios culturales por parte de aquellos quienes llegaron al continente desprovistos de la mayoría de los elementos culturales que los identificara, es decir, el “sujeto transplantado”.

Así, Derek Walcott recupera de la tradición clásica la idea de la muerte como “desplazamiento”, como un “viaje”, el cual posee una estructura bien definida, caracterizada por una serie de principios formales de composición descritos sistemáticamente por dos estudiosos de la literatura latinoamericana: Leonidas Morales^[20] y Ángel Vilanova. El primero de ellos establece cinco elementos formales a partir del esquema virgiliano del viaje de Eneas al mundo de los muertos: a) La laguna o río de aguas téntricas, sombrías; b) La barca de Caronte que traslada las almas de los muertos^[21]; c) La orilla opuesta, donde la barca deposita su carga; d) El guía y e) El infierno.

Ángel Vilanova, por su parte, en su estudio *Motivo clásico y la novela latinoamericana* estableció los rasgos fundamentales del descenso del héroe al Averno tomando en cuenta la inmanencia de una serie de elementos que se encuentran presentes en las distintas reelaboraciones literarias. La imagen del “mundo ulterior” para Vilanova^[22] se caracteriza por: a) Un mundo subterráneo al que para entrar se debe salvar una barrera acuática (lagunas, río, mares) cuyo límite es una “corriente pantanosa”; b) El lugar debe estar custodiado por

una criatura, generalmente un animal; c)El obstáculo se salva frecuentemente por una barca que exige un barquero; d)El viajero debe ser un vivo; e)El sendero conduce a una encrucijada que, por un lado va al Elíseo, y por el otro al Tártaro, una vez recorridos el viajero retornará a la superficie y f)La realización debe ser acompañada de un guía. Asimismo, en el establecimiento de los rasgos predominantes en el “viaje al Averno”, estimamos conveniente sugerir un elemento más a los propuestos por los estudiosos: el motivo del descenso del héroe, sin el cual no habrá una razón para acceder a un mundo desconocido y del que, la mayoría de las veces, es imposible retornar.

Entonces, en el “viaje al mundo de los muertos” reelaborado por Derek Walcott en *Omeros* se pueden observar las presencia de estos rasgos “fundamentales” del descenso propiamente dicho. Así, se sitúa el héroe frente a la playa, en un lugar tan empinado que “hasta las cabras tienen cuidado”, donde Filoctetes cruza el puerto en el que los descargadores dejan sus mercancías. El panorama es desolador; sin embargo, en la entrada de este mundo desconocido se encuentra la “sibila” y, por su puesto, allí se halla el lodo en el que sobresalen “las espinas de los cactus”. En el horizonte se observa una tierra que puede ser Grecia o África y aparece la visión del viaje:

...hacia el horizonte: la iniciática Grecia o África.
Podía oír el pergamino de la mar estrujándose
en la mano del viento, un silencio sin relieve,
pero no ví sombra alguna subrayando mi ser;
podía ver mi mano con todos sus pliegues
y sus líneas transparentes porque miraba
por fin la luz de Santa Lucía a través de sus propios ojos,
de su ceguera, de su visión oculta, tan reveladora
como la de él, porque una oscuridad de clausura aviva al amor,
y sentía pasar cada una de las heridas. Vi las curativas
púas del cactus seco dejarse caer al lodo, y la arboleda
donde la sibila era soberana. Pensé en todos mis viajes [23] .

En el descenso al mundo subterráneo resuena la voz de Homero quien funge de guía en este misterioso viaje. El custodio del lugar, un “viejo macho cabrío”, se encuentra en la entrada esperando el conjuro que permite traspasar las puertas del Hades. Así, en *Omeros*, a semejanza de uno de los descensos más representativos de la antigüedad clásica como lo es el de Eneas, el medio para ingresar al plano ulterior es un conjuro en lengua griega:

“...Los dioses y los semidioses no nos hacen mucha falta”
“olvida a los dioses –gruño Omeros- y lee lo que resta.”
Luego se impuso ese silencio que todo autor ofendido
Conoce, roto por el chirrido de un rabihorcado,
Mientras los dos clavábamos la vista en la divisoria agua azul,
Y en aquel golfo, murmuré: “Siempre he oído
Tu voz en esa mar, maestro, era la misma
canción del chamán del desierto, y cuando yo era niño
tu nombre era inmenso como una bahía, mientras caminaba
por las sienes, de las espuma; la palabra ‘Homero’
expresaba alegría, alegría en el combate, el trabajo y la muerte.
Luego la rítmica paz de las bendiciones de las olas se alzaba en los cedros,
En los *lauriers-cannbellles*, páginas de susurrantes árboles.
Maestro, yo era el más inexperto de todos tus lectores.”
“¿Listo?”
Asentí. Bajamos el sendero de cabras,
Hacia la rezogante caleta con su playa en forma de medialuna,

Y el viejo macho cabrío, saltando gritó por encima de su hombro:
“¿Quién te dio mi nombre exacto en la antigua lengua
De las islas?”

“Una muchacha”

Bajamos en silencio.

“¿Una muchacha griega?”

“¿Quién más?”

“¿De qué ciudad? ¿Lo

sabes?”

“No. Lo olvidé”

“¿Tebas?” ¿Atenas?”

“Sí. ¿Podría ser Atenas?”,

Dije, tropezándome. “¿Qué más da ahora?”

Eso paró en seco al macho cabrío. Se volvió:

“¿Qué importa?” [24]

Al entrar al sitio en cuestión, se percibe tanto en la *Eneida* [25] como en *Omeros* la imponente presencia de Caronte, quien ejerce en unas ocasiones el rol de Barquero, y en otras, de Barquero-guía. Con relación al papel de este personaje en la iconografía, Leonidas Morales propone en su artículo una asociación BARCA-MUERTE-RÍO [26]. Nosotros nos inclinamos, más bien, por una relación BARCA-BARQUERO-RÍO, e incluso, podría ser: VIAJERO-BARCA-BARQUERO-RÍO, para ser más exactos. Pensamos, además, que Morales ofrece esta estructura porque pasa por alto uno de los principios fundamentales del “viaje al mundo de los muertos”: el viajero no es un muerto, es un hombre vivo que visita al “infierno” con una motivación muy concreta, para, posteriormente, y en la mayoría de los casos, regresar a su origen. En la *Eneida* la imagen del barquero es descrita de la siguiente forma:

De allí parte el camino que lleva al Aqueronte, vasta ciénaga hirviente que en turbio remolino va eructando oleadas de arena en el Cocito. Guarda el paso y las aguas de este río un horrendo barquero, Caronte; espanta su escamosa mugre. Tiende por su mentón cana madeja su abundante barba. Inmóviles las llamas de sus ojos. Cuelga sórdida capa de sus hombros prendida con un nudo. Él solo con su pértiga va impulsando la barca y maneja las velas y transporta a los muertos en su sombrío esquife. Es ya anciano, pero luce la lozana y verdecida ancianidad de un dios (Virg. *Eneida*, VI 295-304) [27]

En *Omeros*, por su parte, la imagen de este “triste” barquero está escrita en base a las ideas grecolatinas:

Al borde de los bajos había una canoa negra
Detenida por un canoso remero, de crecida barba blanca
Como un seco erizo de mar, pero aún no sabía por qué [28].

Prosigue el descenso, mientras que el personaje conciente de su travesía, explora el lugar con la inocencia de un niño, pero con el llanto de un hombre que ansía recuperar su “paraíso perdido”, en otras palabras, su esencia ancestral, personificada en Santa Lucía y en la imagen del “padre” que estuvo en el muelle alguna vez. Asimismo, la idea de “la isla que se repite” se confirma en la presencia del barquero: “Se rió enseñando los dientes y percibí un tufó muerto a alcohol; pero todas las islas posee este remero legendario” que conduce a las almas, y que lo condujo a él “a aquella otra playa de tornadizo viento” donde se encontraba

“una laguna enclavada entre los montes”:

...Luego el remero sonrió. Desfilaron delante de mis ojos la isla,
Los cerros que conocía y un sendero. Sentí como se marchaban
para siempre al doblar el promontorio; luego cruzamos Castries,
El muelle donde mi padre estuvo una vez. El embarcadero remaba cada vez ... más
lejos de mí
Y mis mejillas eran sal y lágrimas, pero eran las de un niño,
Y podía ver cuanto había amado la isla.
Tal vez el remero sabía eso, pero yo no lo sabía.
Luego vi su levantada mano de ébano... [28]

Estaba ya Aquiles en el Averno, conducido por el “ciego guía”, Homero, entre el “hediondo azufre del infierno”. Podía ver, al igual que Eneas, a los héroes de distintas épocas, incluso pudo divisar, en algún momento, al “de los pies ligeros”. Pero también, escucha un hervor que no logra reconocer, podría ser de Hefestos o de Ogún, porque entre ellos no parece haber diferencia. La ira de los dioses era ocasionada por quienes habían “traicionado a su raza”. En otro extremo, “en la mierda en que se guisaban”, se hallaban los poetas que se dedicaron a contar superficialidades del hombre y la Naturaleza, porque en el “infierno” cada espectro tiene asignado un lugar que varía de acuerdo a sus logros. Posteriormente, y una vez rescatado por Omeros de ese círculo maldito, Aquiles es guiado de nuevo por aquellos “pies ciegos” hacía arriba, y por última ocasión, observa el “lugar de donde había salido”. Disipada “la pesadilla”, el héroe despierta y retorna a la realidad.

“EL VIAJE AL AVERNO” COMO ELEMENTO DE TRANSCULTURACIÓN E HIBRIDEZ.

Una vez manifiesta la presencia de un “viaje al Averno” en *Omeros* se hace necesario indagar sobre el motivo del desplazamiento el cual comienza por la insistencia en mirar la isla desde el exterior de manera de reconocer en ella los aspectos que determinarán el encuentro con los “orígenes”. La isla de Santa Lucía marca las asociaciones culturales, personalizada, en “una muchacha que huele mejor que un libro”: Helen of the West Indians, asediada por la “guerra de los diez años” refiriéndose a los enfrentamientos bélicos entre ingleses y franceses, lo que no constituía en sí, un motivo para la épica, aunque su olor “es mejor que un libro” y que “todas las bibliotecas del mundo”, especialmente, cuando en Santa Lucía, los libros no han configurado la cultura, sino las manifestaciones orales que han permanecido en las distintas generaciones:

...y entonces oí su calipso
Griego brotando del tronco de mármol,
Agrandando la mar con la furia de un hombre ciego:
“Entre la bruma de la mar se alza una enastada isla
Con puertos de un verdor profundo donde fondean las naves griegas,...
Era un lugar de luz con valles luminosos
Bajo atronadoras nubes. Un genovés errante
Recitando el rosario de las Antillas le dio bautizo
Con el nombre de una santa ciega. Después, otros habrían de llamarla
Cual impaciente esposa. Tintineos de fuertes en sus montes
Entre los bosques barbados por el musgo, y chirridos de pájaros
Bordando cañamazos. Blanca garceta extiende anillos
Mientras caza en la ciénaga. Africanos pescadores
Con retumbantes hachas convierten en tablones
Árboles de altura de sus dioses, y un volcán que hiede a azufre

En estas palabras emitidas por el mismo Homero se hallan las etapas históricas de la isla de Santa Lucía donde han ocurrido dos procesos fundamentales: la transculturación y la hibridez, los cuales han influenciado profundamente en la formación de la identidad de los sujetos que la habitan. En dichos procesos la expresión narrativa adquiere un papel determinante, especialmente porque es el autor quien tiene la difícil tarea de representar la complejidad de esa mezcla cultural acaecida en su nación. Así, la obra de Walcott abarca dos aspectos que Cornejo Polar considera significativos a la hora de abordar críticamente trabajos narrativos de autores como Arguedas, y por qué no, de Derek Walcott: la “totalidad” y la “heterogeneidad”, las cuales según Gracia María Morales^[30] refiriéndose al caso de Perú, son conceptos inseparables, interconectados que sirven como instrumento para la comprensión de los espacios diversos y heteróclitos, además de suponer un proyecto ideológico que apele al respeto de las distintas etnias para así garantizarles un lugar en la sociedad. Este espacio cultural tan diverso constituye en la poesía de Walcott una enorme preocupación, en especial, si se mira con cuidado el reducido espacio y la convivencia de multitud de culturas, medidos en términos de la creación literaria:

Nosotros vemos la preponderancia de la gente que escribe en el Caribe – Es africana o india. Pero nosotros tenemos muchos chinos. Nosotros, también tenemos muchos libaneses. Cuando estas gentes, fuera de la generación, cuyos padres no son mercaderes, o lo que sea – quienes llegaron después de la esclavitud- cuando ellos comiencen a articularse – nosotros no sabemos quién será nuestro máximo poeta- como se verá – El no será necesariamente africano o indio. Podría ser chino, o libanés, o blanco o cualquier cosa...^[31]

En este sentido, la obra de Walcott estaría ubicada en la literatura denominada “heterogénea” puesto que en este rango se ubican aquellas obras caracterizadas por “la duplicidad o pluralidad de los signos socioculturales de su proceso productivo” en el cual existe por lo menos “un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto”^[32]: “hacia el horizonte/la iniciática Grecia o África”. Pero, nos dice Morales que la “totalidad” trata de resolver las dicotomías entre la “unidad” nacional y la “pluralidad”,-; no obstante, “en el mapa totalizador se hace necesario un constante trabajo de revisión de la memoria, pues únicamente la comprensión del recorrido histórico de las distintas opciones culturales nos autoriza para configurar el esquema de las convergencias y sus divergencias”^[33]. En el caso de Walcott, siguiendo el esquema propuesto por Morales, el proceso transculturador se evidencia en:

a)_La utilización de distintos idiomas, incluso en una sola frase (inglés, francés, créole, latín): “luego la rítmica paz de las bendiciones de las olas se alzaba en los cedros,/ en los *lauriers-cannelles*...”

b)_La confrontación entre oralidad y escritura, una representativa del colectivo y la otra de la individualidad: “Siempre he oído/ tu voz en esa mar, maestro, /era la misma canción del chamán del desierto, ...Maestro, yo era el peor de tus lectores.”

c)_Las motivaciones mágico-religiosas en oposición a la indagación científica o estética

revelada en el paso de una cosmovisión a otra (sagrada/profana) : “Los dioses y los semidioses no nos hacen mucha falta”, “Había perdido la fe tanto en la religión como en el mito”. “...para mí, no haberlo visto allí habría puesto en entredicho una doctrina con más convicción que mi sueño.”

Estas confrontaciones, siguiendo los aportes de Morales aplicados al “viaje al Averno” en *Omeros*, no se producen aplaciblemente, por el contrario: “implican profundos desgarramientos y conflictos internos en el intelectual, que se encuentra dramáticamente dividido entre dos mundo, tratando de ejercer de vínculo y de mecanismo de integración. Nunca se tiene la certidumbre de estar eligiendo correctamente en ese trabajo de depuración de lo nativo y de selección de lo foráneo”^[34]. En *Omeros*, ambos extremos son tratados; Aquiles encarnando los orígenes africanos, y Héctor quien decide establecer su vida fuera de las tradiciones para acceder al mundo de comercio turístico en oposición al trabajo en la mar, siendo este distanciamiento de su origen el hecho más palpable de transculturación a gran escala dentro del poema de Walcott. No obstante, Héctor, al igual que Aquiles, se debate en su dualidad identitaria, aunque siempre persiste en ellos la idea de preservar elementos de vinculación con lo africano evidenciado en la decoración de la *vans* de Héctor con una pintura que se asemeja a la piel de leopardo. Se puede pensar con respecto a este comportamiento de Hector que lo tradicional de su cultura africana se ha marginalizado, para finalmente, desaparecer. Sin embargo, nos dice De Grandis que García Canclini no se apega a esta visión. Él apuesta que lo tradicional frente al efecto modernizador no desaparece, sólo se transforma, adaptándose a él, convirtiéndose en una interacción entre ambos órdenes simbólicos y materiales donde lo moderno se apropia de lo tradicional y viceversa, y es a esta dinámica lo que se conoce como proceso de hibridez/hibridación, es decir, “una acción de imbricación íntima entre fuerzas y relaciones económicas con prácticas culturales pertenecientes a lógicas representacionales diversas”^[35]. Por otro lado, García Canclini^[36] sugiere que existen categorías de hibridez, en las que algunas sociedades presentan fenómenos más híbridos que otras como lo es caso específico de América Latina y el Caribe, territorio en el que se combinan las formas más tradicionales con los movimientos culturales de vanguardia.

Al retomar la función cultural del “viaje al país de los muertos”, la batalla de estos dos personajes es llevada a su punto más dramático, en el Libro VI, capítulo LVIII, II cuando Aquiles encuentra a Héctor en el infierno:

¡Héctor en el infierno, con un remo al hombro por lanza!
Se había puesto en ese sitio con plena creencia
En una vida venidera; un espectro en el géiser...
Su achicharrado rostro parecía estar viajando aproado el sol
Cuando la luz se abrió camino entre el mudable humo una vez más,
Porque el infierno para él era tan verdadero como el paraíso;
Ahora llevaba yelmo, y la visera le hendía el rostro
Como las bolsas oculares de una iguana, era un escudo claveteado
Tapón de rueda, pues el guerrero de las carreteras
Había hecho un alto entre el humo, no en honor de los dioses
Ni las máscaras de sus orígenes, el dios río,
El dios serpiente, sino de Aquél que juntó a su raza
En el cardumen de una red, un creyente convencido

Como podemos apreciar en este fragmento, Héctor se inscribe dentro de la dinámica acelerada de transformaciones socioculturales que ocurren en la zona caribeña, y por esto es castigado. Aparentemente, en Héctor se patentiza la necesidad de recrear patrones culturales a partir de los patrimonios que se ajusten al nuevo modo de vida. Pero ante la posibilidad de perder el único vínculo con el origen ancestral africano, aparece Aquiles quien se manifiesta a través de un discurso que se revela contra las nuevas imposiciones culturales y económicas. En dicho discurso narrativo, se propone, entonces, Walcott la realización de un ejercicio, como expone Pacheco^[37] de intertextualidad cultural más que literaria:

Se trata de un conjunto de textos que no sólo ficcionalizan, sino que encarnan ellos mismos la interacción conflictiva entre universos geográfica, social y culturalmente diversos y contrapuestos. Las tensiones entre regiones rurales aisladas y centros metropolitanos, entre economías agropecuarias e industriales, entre culturas orales tradicionales y letradas modernizadas, entre lenguas indígenas o formas dialectales populares y las normas canónicas del español y el portugués, tensiones estas características del proceso histórico y cultural de América Latina –viven e interactúan también en muchos de los niveles estructurales de estas novelas. Tanto los autores, como lo relatos (y dentro de ellos numerosos personajes, variantes lingüísticas, símbolos y estrategias constructivas) cumplen un papel de mediadores culturales entre ámbitos geográficos, grupos sociales y tradiciones culturales contrastantes.

CONCLUSIONES

En esta investigación hemos comprobado, primeramente, la existencia dentro del poema *Omeros* de Derek Walcott de un “viaje al mundo de los muertos” con características muy particulares como lo es la presencia de elementos provenientes de la cultura africana, pero siempre manteniendo la estructura esencial del mito grecolatino constituido por una serie de aspectos que se encuentran expuestos en el Libro VI del poema y que coinciden con la visión del descenso de Eneas al Averno. Sin embargo, es importante decir que este “viaje” de Aquiles a la “otra playa” define la posición de Walcott acerca de la transculturación y la hibridez a través del re-conocimiento de una dualidad cultural representada por los caracteres de Aquiles y Héctor y manifiesta en Helena, como símbolo de la aceptación de esa realidad cultural caribeña. Se revela además, en los fragmentos escogidos, no solamente la adquisición de patrones culturales foráneos, sino la pérdida parcial de la cultura originaria para dar lugar a nuevos fenómenos culturales conocidos como “neoculturación”.

Por otro lado, Walcott Derek no olvida en su poema que África y las islas del Egeo tuvieron en la antigüedad contacto, comprobable en los estudios de distintos africanistas y de la propia Grecia quienes afirman, según Iznaga^[38], que existen paralelismos y analogías entre ciertos ritos mortuorios de las sociedades secretas africanas y los celebrados en las antiguas culturas mediterráneas. Por esta razón, hallamos juntos en el poema *Omeros* a Hefestos y a Ogun, a África y a Grecia, ambas entidades forman una unidad con significado propio “el Caribe” pero, además, dan cuenta de la importancia de ese “viaje al interior” para reconocer, valorar y legitimar las raíces y los legados africanos de los habitantes de Santa Lucía.

F. ARRIBAS, *Novela, Historia y formación nacional en el Caribe anglófono*, Universidad de Los Andes, Mérida, 2000.

H. BHABHA, *The Third space. Identity: Community culture, difference*, Editorial Rutherford. Londres, 1990.

E. GLISSANT, *Introducción a una poética de lo diverso*, traducida por Luís C. Pérez. 1ª ed. , Ediciones del Bronce, Barcelona, 2002.

A. BENITEZ-ROJO, *La isla que se repite*, Barcelona, Editorial Casiopea, 1998.

A. CABALLERO DE LA HOZ, “El sujeto Cultural Caribeño y su importancia en el manejo de recursos: una perspectiva geohistórica”, *La casa del Asterión*, 4(2001), 1-8.

R. DE GRANDIS, “Incursiones en torno a hibridación: una propuesta para discusión de la mediación lingüística de Bajtin a la mediación simbólica de García Canclini”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 46 (1997)37-51, Lima-Berkeley.

M. GARCÍA CANCLINI, “Entrar y salir de la hibridación”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 50(1999) 53-57, Lima-Hanover.

M. GARCÍA CANCLINI, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar a la modernidad*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992.

M. GARCÍA CANCLINI, “Narrar la multiculturalidad”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 29(1995) 9-20, Lima-Hanover.

D. IZNAGA, *Transculturación en Fernando Ortiz*, La Habana. Editorial de Ciencias Sociales, 1989.

R. KALIMAN, “Identidades heterogéneas: aciertos e ilusiones del conocimiento local”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 50 (1999),113-119, Lima-Hanover.

G. MORALES, “‘Heterogeneidad’ y ‘Totalidad’: dos conceptos teóricos de Cornejo Polar aplicados a los textos de Arguedas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 50 (1999) 187-197, Lima-Hanover.

L. MORALES, “*La vorágine: un viaje al país de los muertos*”. *Anales de la Universidad de Chile*. 134(1965), 148-170, Santiago de Chile.

M. MORAÑA, “Antonio Cornejo Polar y los debates actuales del Latinoamericanismo: noción de sujeto, hibridez, representación”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 50 (1999), 19-27, Lima-Hanover.

F. ORTIZ, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987.

C. PACHECO, "Trastierra y oralidad en la ficción de los transculturadores". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 29 (1989), 25-38, Lima.

F. PERUS, "El dialogismo y la poética histórica bajtinianos en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación narrativa en América Latina", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 42 (1995), 29-44, Lima-Berkeley.

S. REGINALD, *The role of resistance in the Caribbean novel*, Nueva York, Cornell University P., 1976.

* Esta investigación fue realizada para la asignatura Literatura Caribeña dictada por el Prof. Arnaldo Valero en la Maestría de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Los Andes.

¹ A. BENITEZ-ROJO, *La isla que se repite*, Barcelona, Editorial Casiopea, 1998, p. 16.

[2] Según ANIBAL QUIJANO: "La categoría 'heterogeneidad cultural' fue acuñada en América Latina, después de la Segunda Guerra Mundial, para dar cuenta del modo característico de constitución de nuestra sociedad, una combinación y contraposición de patrones estructurales cuyos orígenes y naturaleza eran muy diversos entre sí". Tomado de D.SOBREVILLA, "Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 54 (2001), p. 25. De la misma manera, RICARDO KALIMAN en su artículo "Identidades Heterogéneas: aciertos e ilusiones del conocimiento local" puntualiza que "para explicar la heterogeneidad, debemos hacer referencia a algún modo de homogeneidad, que constituye las partes distinguibles sobre las que se funda nuestra afirmación de heterogeneidad". p 114.

[3] A. SERBIN, *Etnicidad, clase y nación en la cultura política del Caribe de habla inglesa*, Biblioteca de la Academia Nacional de Historia, Caracas, 1987, p.17.

[4] En nuestra investigación emplearemos la edición de *Omeros* publicada en 1994 por Editorial Anagrama, con una traducción al español y notas de JOSÉ LUÍS RIVAS. No obstante, en algunos versos, donde se creyó conveniente, se realizaron cambios en la traducción.

[5] Ensayo publicado por HEATHER BRADLEY de la Universidad de Washington y Lee con el título "In the spirit of Homer: constructing national identity by reconstructing individual histories" en la página virtual de *Literatura of the Caribbean*.

[6] "Yo, el envenenado con la sangre de ambos/hacia donde debería inclinarme, si hasta mis venas están divididas?". (vv. 1246, 26,7).

[7] De acuerdo con WALCOTT DEREK, en *Derek Walcott on Omeros: an interview* conducida por el Profesor de Literatura Americana de la Universidad de Milano Luigi Sampietro, él "se resiste mucho a la idea de ver su poema como épico en sus fundamentos. Este tiene elementos de la épica. Tiene extensión. Tiene, además, una variedad de sujetos, y he de suponer- que se puede decir que sus héroes, en cierta forma. Pero, no hay algún tipo de etiqueta exterior que diga: ahora yo voy a comenzar una empresa para – tú sabes- justificar, o condenar, o redimir la historia".

[8] Las traducciones del español al inglés de la entrevista realizada a Walcott fueron realizadas por la autora del trabajo, al igual algunas citas de autores como HEATHER BRADLEY

[9] El “viaje al Averno” es conocido con otras denominaciones: “al más allá”, “descenso”, “el país/mundo de los muertos”, “el otro mundo”, “los infiernos”, “sub-mundo”, “ultratumba”, “inframundo”, “espacio/mundo ulterior”, “la otra vida”, “la eternidad”.

[10] Emplearemos la edición de *La Eneida* de la Editorial Gredos , traducción de JAVIER DE ECHAVE-SUSTAETA, 1997, Madrid.

[11] D. SOBREVILLA, “Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 54(2001), p. 21

[12] Tomado de R. DE GRANDIS, “IncurSIONES en torno a hibridación: una propuesta para discusión de la mediación lingüística de Bajtin a la mediación simbólica de García Canclini”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 46 (1997), p. 37.

[13] A A. VALERO, “Representación de la nación en la literatura del Caribe de expresión inglesa”, *Voz y escritura*, 8-9 (1999), p. 157..

[14] *Derek Walcott on Omeros: an interview.*

[15] A. CABALLERO DE LA HOZ , “El sujeto Cultural Caribeño y su importancia en el manejo de recursos: una perspectiva geohistórica”, *La casa del Asterión*, 4 (2001), p. 1.

[16] “Esta fue una historia de aproximadamente quinientos años de colonialismo, caracterizado por una rapidez, perfección, y por encima de todo lo demás, una ausencia de control social que la hace erguirse como única si se compara con otras aventuras coloniales”.

[17] *Derek Walcott on Omeros: an interview.*

[18] *Derek Walcott on Omeros: an interview.*

[19] *Derek Walcott on Omeros: an interview.*

[20] L. MORALES, “*La vorágine*: un viaje al país de los muertos”, *Anales de la Universidad de Chile*, 134 (1965) 159.

[21] La barca como medio de transporte al Averno forma parte de una extensa tradición iconográfica y mitológica que data de tiempos ancestrales. La idea de una barca y un guía forma parte de una diversidad de ceremonias en las que los hombres vivos pretendían guiar las almas por los senderos desconocidos de la muerte. De esta manera, e ingenio traduce su desconocimiento en la imagen de la barca como la forma más próxima de introducirse al mundo subterráneo. Así, en la Irlanda céltica, en Egipto, en la Magna Grecia y en México las imágenes del más allá tienen un común denominador definido en la concepción de un desplazamiento espacio temporal y todo lo que ello implica. Mientras que en la tradición africana, en los ritos del dios Ogun, el desplaza el alma del fiel a su “gran ángel bueno” que sobrevivirá a la muerte y se convertirá en un de los espíritus invisibles.

[22] Para conocer más a fondo la estructura del “viaje al mundo de los muertos” Cf. A. VILANOVA, *Motivo clásico y novela latinoamericana*, Mérida, Ediciones Solar, 1993, p. 54-56.

[23] *Omeros*, Libro VII, capítulo LVI, II

[24] *Omeros*, Libro VII, Capítulo LVI, III.

[25] Acerca de el “viaje al mundo de los muertos” Cf. “The world of the dead in Book 6 of the *Aeneid*” Solmsem Friedrich, p. 31. En este estudio el autor hace un recorrido por las principales visiones que ha sido realizadas acerca del viaje al mundo de los muertos, enfatizando en las propuestas de EDUARD NORDEN quien dividió este desplazamiento en dos grandes secciones, la primera a la que llamó “popular” o “mitológica” y la segunda “filosófica”; y en las tesis posteriores en las que se distinguen tres fases del mundo ulterior: una mitológica u Homérica, una fase moral y una filosófica.

[26] L. MORALES, *Op. cit.* p.160.

[27] VIRG. *Eneida*, Libro VI.

[28] *Omeros*, Libro VII, Capítulo LVII, I.

[28] *Omeros*, Libro VII, Capítulo LVII, I.

[29] *Omeros*, Libro VII, Capítulo LVII, I.

[30] G. MORALES, “‘Heterogeneidad’ y ‘Totalidad’: dos conceptos teóricos de Cornejo Polar aplicados a los textos de Arguedas, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 50 (1999), p. 189.

[31] *Derek Walcott on Omeros: an interview.*

[32] M. MORALES, *Op. cit.*, p. 188.

[33] *Idem*, p. 191.

[34] M. MORALES, *Op. cit.* p. 188.

[35] R., DE GRANDIS, *Op. cit.* p. 41.

[36] Tomado de A. CHANADY, “La hibridez como significación imaginaria”, ponencia para en encuentro de la asociación de estudios latinoamericanos, México, 1997, p. 8.

[37] C. PACHECO, “Trastierra y oralidad en la ficción de los trasculturadores”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 29 (1989), p. 31

[38] D. IZNAGA, *Transculturación en Fernando Ortiz*, La Habana , Editorial de Ciencias Sociales, 1989.

Índice

