

Aimé Césaire

OBRA ESCOGIDA

CUADERNO DE UN RETORNO AL PAÍS NATAL
LAS ARMAS MILAGROSAS
Y LOS PERROS CALLABAN

257

PRÓLOGO

Aura Marina Boadas

Gertrudis Gavidia

TRADUCCIÓN

Gertrudis Gavidia

CRONOLOGÍA Y BIBLIOGRAFÍA

Aura Marina Boadas

BIBLIOTECA



AYACUCHO

© Ediciones Petróleos Africanos, 1983
© Ediciones Gallimard, 1970
© Fundación Biblioteca Apacumbó, 2016
Colección Clínica, Nº 237
Hecho Depósito de Ley
Depósito Legal IP01.2016/8007382
ISBN 978-980-276-732-4
Apartado Postal 14413
Caracas 1000 - Venezuela
www.bibliotecapetrachocgo.gov.ve

Dirección Literaria: Edgar Plata
Coordinadora de Edición: Shirley Fernández
Coordinadora de Producción: Elizabeth Coronado
Coordinadora de Multimedia: Jesús D. León
Jefe de Corrección: Henry Arayago
Editores: Jorge Romero, Daniel Pérez y Gladys García
Corrección: Nora López
Diagramación: Yocasta L. Soto G.

Concepto gráfico de colección: Juan Pizarro
Actualización gráfica de colección: Pedro Mancilla
Impreso en Venezuela/Printed in Venezuela

LA NOTORIEDAD y amplia acogida en los medios oficiales que hoy tiene Aimé Césaire (Martinica, 1913-2008) contrasta con sus inicios y decurso como creador. La obra poética de Césaire se inicia formalmente con el *Cuaderno de un retorno al país natal*, que comenzó a escribir en 1935 y cuyos avances fueron publicados en 1939 en la revista *Volontés* (París). Comenta Gertrudis Gavidía, estudiosa y traductora de la obra de Césaire: "En Francia, en ese momento, pasó completamente desapercibida excepto para algunos africanos y afroantillanos que comprendieron inmediatamente la importancia de esta obra cuya libertad rompía radicalmente con los cánones de la literatura antillana precedente"¹.

Años más tarde, en 1943, aparece en La Habana la primera edición integral del *Cuaderno...*, traducida al español por la escritora cubana Lydia Cabrera². Y posteriormente, en 1947, con prólogo de André Breton, son publicadas dos ediciones de la obra, una en Nueva York, traducida al inglés por Lionel Abel e Yvan Goll, y otra, la primera versión integral (actualizada) en una editorial francesa, Bordas. Ocho años luego de que circularan los primeros textos del *Cuaderno...*, finalmente la obra, con los

1. Gertrudis Gavidía, *Cuaderno de un retorno al país natal. Etapas de un proceso de iniciación poética*, Mérida, Venezuela, Universidad de Los Andes, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Letras, 1992, trabajo de acervo, p. 10.

2. Fue publicado por Molina y Compañía en La Habana, con un prólogo de Benjamín Pérez e ilustraciones de Wilfredo Lam. Esta obra fue reeditada en 2003 por la Fundación Simón de Zamora, España, con el título *Retorno al país natal*, con posfatio de Lourdes Arraibia y manteniendo los mismos colaboradores.

comentarios favorables de André Breton, estaba en el catálogo de un sello editorial francés.

Desde el mundo académico, el respaldo y visibilidad le llegarán a Césaire por la vía del libro *Les écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature* de la investigadora belga Lilyan Kesteloot (1963), trabajo presentado dos años antes como tesis doctoral en la Universidad de Bruselas, que sistematiza la actividad literaria realizada por narradores y poetas africanos y antillanos de expresión francesa, muchos de los cuales coincidieron en París. Para construir ese capítulo de historia literaria, Kesteloot contextualiza la labor de los intelectuales negros en Francia con información sobre el aporte de los etnólogos del siglo XX, y la actividad de los poetas negros de Brasil y de los Estados Unidos. Las revistas literarias *Légitime Défense*, *L'Étudiant noir*, *Tropiques* y *Présence Africaine* servirán de hilo conductor para que la investigadora perfille el camino recorrido por los escritores africanos y antillanos de expresión francesa para la construcción de una nueva expresión literaria.

Las antologías de poesía negra o afroantillana también sirvieron de vitrina para la difusión de la obra de los escritores estadounidenses, latinoamericanos, caribeños y africanos que abogaban por una identidad enraizada en África³, entre los que se encontraba Césaire y su *Cadaverno*... No obstante, como señala Gertrudis Gavidía, "a pesar de sus muchos lectores latinoamericanos, este poema ha tenido mayor repercusión en África que en el Caribe"⁴.

En el contexto venezolano, se tienen contadas referencias que dan cuenta de las relaciones entre los intelectuales venezolanos y los francoantillanos de la primera mitad del siglo XX; es el caso de la inclusión en la

3. Véanse: *Mapa de la poesía negra americana*, de Emilio Ballagas (1946); *La poesía negra en América*, de Miguel Román Pérez Echaverría (1946); *Antología de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, de Léopold Sédar Senghor, con prólogo de Jean-Paul Sartre (1948); *Poèmes nègres sur des airs africains*, de Léon-Gontran Damas (1948); *La poésie negro-américaine*, de Langston Hughes (1966); *Poesía negra de América*, de José Luis González y Mónica Marsour (1976); *La poésie negro-africaine d'expression française*, de Marc Rimbaut (1976); *Antología clave de la poesía afroamericana*, de Armando González Pérez, asesor Barry D. Amis (1976); *Dixes Africains. Poètes de expression française*, de Rogelio Martínez Farié (1988). Para una selección más amplia ver: Pablo Mondéjar, "Negritud y poesía", *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), Nº 204 (1972), pp. 23-33.

4. G. Gavidía, *Cadaverno de un retorno al país natal*. *Esquas...*, p. 10.

revista martiniqueña *Tropiques* (Nº 3 1941)⁵ de un artículo proveniente de la revista venezolana *Vierres*. En sentido inverso, es posible mencionar en las décadas de los 40 y 50 referencias de lecturas de la obra de Césaire en la *Revista Nacional de Cultura* (1956), revista *Sardio* y en el *Papel Literario de El Nacional*. Y en la década de los 70 se publican "Poesía y negritud: violencia y búsqueda de una identidad", de Juan Daniel Rohard, en la revista *Zona Tróica*⁶ y el trabajo "La poesía de las islas de Guadalupe y Martinica", selección y notas de Henri Corbin y Roland Suvelor⁷, estudios que por vía de traducción incorporan muestras de la producción literaria francoantillana en revistas venezolanas.

Luego del deceso de Aimé Césaire y de la conmemoración del centenario de su nacimiento, se han multiplicado en Francia los libros orientados a la enseñanza de su obra, así como los números monográficos de publicaciones periódicas y obras colectivas. En América Latina hay otras muestras del interés por el poeta martiniqueño, por una parte, la elaboración de traducciones y retraducciones al español, es el caso de México y Venezuela, y por otra, la realización de eventos orientados a conocer y establecer relaciones entre el pensamiento cesariano y el de otros escritores de la región. Un ejemplo de esto último es la publicación de *Aimé Césaire desde América Latina. Diálogos con el poeta de la negritud*, libro editado por Elena Oliva, Lucía Stécher y Claudia Zapata, luego de las Primeras Jornadas Caribeñas, organizadas por la Universidad de Chile. Las editoras del libro expresan claramente las limitaciones para acceder al contexto caribeño no hispanohablante, pero también dan cuenta de los acercamientos iniciados:

5. Véase: Florencia Bonfiglio, "Aimé Césaire y Tropiques: contenidos literarios en el Caribe francés", *Literaturas y Lingüística* (en línea) (Santiago), Nº 25 (2012), p. 26. <http://www.icele.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=50716-58112012000100002>. (consultada: 10 de mayo del 2016); Liljan Kostelova, *Histoires de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2001, p. 174; y G. Gervida, *Modernidad e identidad en cuatro poetas latinoamericanos*, Mérida, Venezuela, Universidad de Los Andes, Facultad de Humanidades y Educación, 2002, tesis de maestría, p. 46.

6. Juan Daniel Rohard, "Poesía y negritud: violencia y búsqueda de una identidad", *Zona Tróica* (Valencia, Venezuela), Nº 7-8 (1973), pp. 127-143.

7. Henri Corbin y Roland Suvelor, "La poesía de las islas de Guadalupe y Martinica", *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), Nº 235 (1978), pp. 98-163, traducción de Rafael Lozano.

Para nosotros, desde Chile, resulta cada vez más evidente la necesidad de que los estudios latinoamericanos amplíen sus horizontes para incluir territorios, proyectos y personajes de los que conocemos, todavía, demasiado poco. La barrera del idioma, que en Europa no ha sido obstáculo para la conformación de una comunidad de intereses, en América Latina nos ha llevado a centrarnos casi exclusivamente en los territorios hispanoparlantes. Tampoco en relación a ellos puede hablarse de una óptima circulación e intercambio culturales, pero por lo menos existe una tradición de pensamiento crítico preocupada por el estudio, debate y diálogos entre estos países. La incorporación de Brasil ha sido, por lo mismo, tardía y siempre insuficiente. Aún no es posible hablar de un acercamiento fecundo al Caribe francés, inglés y holandés por parte de los estudios latinoamericanistas realizados en la región, pero se están haciendo esfuerzos en esta dirección.⁸

Comentaba Césaire que él había cumplido con una etapa, la de despertar conciencias y colocar a su isla en el mapa del mundo, y que estaba a la expectativa de la labor de las nuevas generaciones, cuyo trabajo radicaba en construir su propio destino en Martinica.

La partida física del poeta nos impulsa hacia su palabra escrita, conformada por siete poemarios, cuatro piezas de teatro, tres ensayos y numerosos textos y documentos (conferencias, discursos, entrevistas). “... el silencio de Césaire de pronto se ha llenado con el verbo de Césaire, con sus armas milagrosas, sus luchas, su lucidez y su clarividencia. También con su amargura”, ha dicho Chamoiseau⁹.

LA NEGRITUD: UNA BREVE ESCALA INSOSLAYABLE

La negritud, noción que surgió en París en la década de los 30 del siglo pasado para reivindicar el papel de culturas africanas en la conformación de las culturas antillanas, no fue propiamente conceptualizada en la época por

8. Elora Oliva, Lucía Stécher y Claudia Zapata, eds., *Aínté Césaire desde América Latina. Diálogos con el poeta de la negritud*, Santiago de Chile, Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2011, p. 4.

9. Patrick Chamoiseau, “Césaire? Ma liberté”, *Le Nouvel Observateur* [en línea], (París), (24 abril 2008), <http://lebelo.nouvelobs.com/lebelo/parutions/p2268/articulos/a373170-c%C3%A9saire__ma_libert%C3%A9.html>, [consultada: 16 de mayo de 2016].

ninguno de sus propulsores, a saber: el martiniqués Aimé Césaire, el francoguyanés Léon-Gontran Damas y el senegalés Léopold Sédar Senghor. No obstante, si se difundió rápidamente a través de sus textos poéticos, de los que se desprende que se trata de un proceso de desalienación mediante la toma de conciencia del hecho de ser negros, la aceptación de ese hecho y de la cultura y la historia propias y la denuncia de las prácticas perversas de las metrópolis europeas. Se trata, pues, de un movimiento de reconocimiento de las culturas africanas, así como de autoafirmación de las culturas negroamericanas. En el caso de Césaire, estas reivindicaciones van más allá de lo racial y tocan lo social, cuando se erige como el vocero de todos los oprimidos en busca de su emancipación.

Para Césaire un hombre despersonalizado no es capaz de producir una acción válida, por ello el primer paso de la negritud fue exhortar a los antillanos al reconocimiento de sí mismos, por la vía de explorar sus orígenes¹⁰.

En algunos países del Caribe, a lo largo del siglo XX se desarrollaron conceptos similares al de la negritud para reivindicar, con sus matices particulares, el origen o los ejes constitutivos de nuevas identidades literarias y culturales: negrismo, indigenismo haitiano, rastafarianismo, realismo maravilloso, realismo mágico, antillanidad, creolidad, creolización.

En este mismo orden de ideas es necesario presentar la *coolitude* (*coolitude*, *coolitúd*), una noción forjada a partir del modelo de la negritud, cuya aparición data de 1992, cuando el poeta Khal Torabully, nacido en la isla Mauricio, la utilizó para aludir a las búsquedas identitarias de los migrantes de la India cuando se insertan en otros espacios culturales¹¹. La noción, como ya lo hizo la negritud con la diáspora africana, le ofrece a los migrantes de la India la posibilidad de pensar su condición de seres bi o multiculturales en otros países donde son acogidos. Particularmente, la *coolitude* o *coolitúd* establece contextos a los migrantes que fueron contratados como trabajadores en distintos lugares del mundo –incluido el Caribe– una vez

10. Sorris Aragón, "Entrevista con Aimé Césaire", *Casa de las Américas* (La Habana), Nº 49 (1968), pp. 120-142.

11. Khal Torabully, *Cale d'Étoiles-Coolitude*, Sainte-Marie, Éditions, Anales Éditions, 1992, 111 p.; Khal Torabully and Marina Carter, *Coolitude. An Anthology of the Indian Labour Diaspora*, London, Anthem Press, 2002, 248 p.

que se hizo efectiva la abolición de la esclavitud en los distintos territorios que tenían esa política.

"EL MAPA DEL MUNDO HECHO PARA MI USO"

Las lecturas de la obra de Césaire suelen oscilar entre aproximaciones que van de lo político a lo etnográfico y llegan a lo simbólico. Nos interesa complementar esas lecturas con un acercamiento que contenga nociones geográficas. La pauta nos viene del propio Césaire y de su interés en que su isla apareciera en el mapa (catastro) del mundo.

Leeremos a Césaire desde la geocrítica de Bertrand Westphal¹², que contempla tres momentos de análisis: la espacio-temporalidad, la transgresividad y la referencialidad. La espacio-temporalidad tiene que ver con la posibilidad de estudiar un espacio dado desde diversos momentos en el tiempo, interesan los esquemas sensoriales y la estratificación temporal o diacronía; la transgresividad, que se vincula a la desterritorialización y creación de nuevos espacios; y la referencialidad, que reside en la articulación entre el discurso ya elaborado sobre el espacio objeto de estudio y la nueva representación.

Privilegiar lo espacial implica focalizar un lugar, que no es otro que el espacio vivido, aquel que somos capaces de recorrer, de reconocer y con el que interactuamos. Pero ese espacio no se limita a lo que vemos, sino que está conformado por capas que se han ido superponiendo a lo largo de los años. Si observamos el corte de una montaña es posible ver distintos estratos; cuando los geólogos hacen perforaciones en la tierra, en los testigos o núcleos se obtienen muestras de depósitos sedimentarios que presentan distintos colores que informan sobre eventos acaecidos (sequías, lluvias, radiaciones...).

¹² Nos servirá de apoyo las formulaciones metodológicas de Bertrand Westphal, quien ha conceptualizado una herramienta de análisis literario denominada geocrítica, de uso en literatura comparada, la cual contempla tres zonas de trabajo: la espacio-temporalidad, la transgresividad y la referencialidad. A pesar de no ser un trabajo de literatura comparada, podemos adaptar la herramienta y considerarla en lugar de varios autores, distintas obras de un autor para observar las diversas referencias desde las que se construye Martinica y los martiniqueses en la obra de Césaire.

Apelar a la estratigrafía facilita la caracterización del trabajo que realiza Césaire. La noción de capas que se superponen ya está en la conceptualización misma de la negritud, que el poeta formula en los siguientes términos:

El concepto de la negritud nunca ha sido para mí una ideología. Es sobre todo una metodología. Por lo demás, por definición, un poeta no tiene derecho a ser dogmático. A través de la negritud buscaba la presencia africana en Martinica. Incluso a los 80 años, en ciertos gestos de mis compatriotas, en muchos rostros, siempre la encuentro.¹³

Podemos hacer el recorrido del *Cuaderno de un retorno al país natal* contraponiéndolo con el resto de la obra cesaireana, y percibir cómo el autor va identificando los distintos estratos que conforman el espacio de la isla de Martinica. El viaje hacia las profundidades se hace a través del tiempo, que se constituye en un eje vertical que va desde el hoy hasta el pasado más remoto.

ESTRATO 1

En el *Cuaderno*..., el poeta no sigue una secuencia temporal lineal y lo primero que se observa es lo que está a la vista, la "Martinica del ahora (década 1930-40)", una isla de carencias cuyos pobladores están igualmente descentrados:

(...) Antillas hambrientas, las Antillas dinamitadas de alcohol, encalladas en el barro de esta bahía, en el polvo de esta ciudad sinóstramente encalladas (p. 3).¹⁴

y en esta ciudad inerte, esta muchedumbre al margen de su grito de hambre, de miseria, de rebelión, de odio, esta muchedumbre tan extrañamente parlanchina y muda (p. 4).

13. Gilles Anquetil, "Le long cri d'Aimé Césaire", *Le Nouvel Observateur* (París), (17 de febrero de 1994), <<http://bibliobs.nouvelobs.com/2008/04/17/le-long-cri-daimé-césaire>>.

14. Véase p. 69 en este volumen. A partir de este momento al citar se indicará en el texto y entre paréntesis la página correspondiente a este volumen.

otra pequeña casa que huele muy mal en otra calle muy estrecha, una casa minúscula que abriga en sus entrañas de madera podrida decenas de ratas y la turbulencia de mis seis hermanos y hermanas (p. 9).

Todo el mundo la desprecia la calle Paja. Es allí donde la juventud del pueblo se corrompe. Es allí sobre todo donde el mar vierte sus inmundicias, sus gatos muertos y sus perros reventados (p. 10).

La isla es mostrada de forma muy negativa, y el lector rápidamente es interpelado por imágenes principalmente visuales y olfativas cuya fuerza lo hacen partícipe de ese mundo de miseria y soledad. Ese espacio insular es una suerte de prolongación del barco negrero, que permanece anclado con su carga de sobrevivientes subsistiendo entre las alimañas, la estrechez del espacio. Esa situación desastrosa no es reciente, por el contrario, la han padecido generaciones de padres y abuelos, es la "Martínica del siglo XIX":

Y el lecho de tablas donde se levantó mi raza, toda entera mi raza en ese lecho de tablas, con sus patas de cajas de quesoón, como si tuviese la elefantiasis el lecho, y su piel de cabrito y sus hojas secas de bacano, y sus andrajos, una nostalgia de colchón el lecho de mi abuela (convino del lecho en un pote lleno de aceite un cabo de vela cuya flama danza como un gran insecto... sobre el pote en letras de oro: GRACIAS) (p. 10).

Se trata entonces de una situación que se ha prolongado en el tiempo. Son los residuos materiales y humanos del régimen colonial de las islas los que están encallados o son echados al mar. La idea del mar como reservorio de una memoria se ha ido desarrollando entre los pensadores y creadores caribeños. Para el escritor barbadiano Edward Kamau Brathwaite la unidad del Caribe es submarina¹³; el santalucense Derek Walcott ilustra la situación en su poema "El mar es historia"¹⁴, cuando al preguntarse por la memo-

13. Edward Kamau Brathwaite, *La unidad caribeña. Ensayos caribeños*, Flaminia Bonfigliac, ed., trad., crítica y estudio, prólogo., Bonaire Arca, Ediciones Kanary, 2010.

14. "¿Dónde están tus monumentos, tus batallas, tus ruinas? / ¿Dónde es memoria tribal? Señores / en aquella bóveda gris. El mar. El mar / los ha encerrado. El mar es Historia". Derek Walcott, *El mar es historia*, Gabriel Arango y Luká Ginzler; trad. y notas, Caracas, Cuadernos del Museo Jacobo Borges, 1996, p. 69.

ria tribal la ubica en el mar; finalmente, el martiniqueño Édouard Glissant caracteriza la antillaridad como una vivencia relacional vinculada al mar, noción que refuerza en su libro *Poética de la relación* cuando utiliza como epígrafe las citas de los escritores anglocaribeños antes mencionados¹⁷.

ESTRATO 2

La voz poética tiene memoria de que en otro tiempo hubo una forma distinta de organización y de vida en la que primaba la comunicación con los elementos (África antes del comercio triangular, América prehispánica), pero ya no existe:

Yo reencontraría el secreto de las grandes comunicaciones y de las grandes combustiones. Yo diría tomenta. Yo diría río. Yo diría tornada. Yo diría hoja. Yo diría árbol. (p. 13).

Y el espacio también era acogedor: "la tierra donde todo es libre y fraternal mi tierra" (p. 14).

Las imágenes que dan inicio al *Cuaderno...* contrastan con la pintura de este "paraíso terrenal" que es presentado como una posibilidad. Sin embargo, el uso del condicional supedita la realización de esos deseos a situaciones que no están dadas, pues la relación con la naturaleza ha sido enajenada y se han perdido libertades, e incluso, el poder de la palabra habilitada para transmitir las intuiciones.

Luego de varias situaciones de toma de conciencia, la voz poética pasa a convocar una serie de elementos vinculados a la naturaleza que percibe como propios de su entorno y beneficiosos, tanto así que le ayudarían a retomar su espacio y a limpiarlo de todas las suciedades que se han venido acumulando: "venga una inmersión de islas / venga la desaparición de los días de carne muerta en la cal viva de los rapaces / vengan los ovarios del agua donde el futuro agita sus cabeceitas" (p. 28).

17. Édouard Glissant, *Discurso antillano*; Ana María Bacardé, trad., Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, "La antillaridad vivida, forjada de una orilla a otra del Caribe", p. 425, y *Poética de la relación. Poésiques III*, París, Gallimard, 1990.

Lo que ha variado es la actitud del individuo, mientras en la primera ocasión percibe que su relación con la naturaleza se ha cortado y es irrecuperable, en la segunda, la posición es distinta, ya que hay un acercamiento al entorno vital, se recupera la voz propia, o mejor, se concibe una nueva voz que permite una comunicación profunda.

El racionalismo deja de ser el paradigma, para dar paso a otras formas de expresión y de conocimiento.

ESTRATO 3

Hay un estrato conformado por la conciencia de "compartir la lucha y la condición de hombre excluido, oprimido, colonizado" con hombres de distintos tiempos y países ("el mundo"):

(...) yo sería un hombre-judío
un hombre-cafre
un hombre-hindú-de-Calcuta
un hombre-de-Harlem-sin-derecho-a-voto (p. 11).

Y yo me digo Burdeos y Nantes y Liverpool y Nueva York y San Francisco
¡no hay un rincón de este mundo que no lleve mi huella digital
y mi calcetín sobre la espalda de los rescacidos
y mi mugre
en el fulgor de la gemas! (p. 14).

Asimismo, hay una conciencia racial que reúne la diáspora africana en torno a vivencias e hitos históricos-desplazamientos, puertos negreros, esclavitud. En su poesía, Césaire realiza homenajes continuamente a sus hermanos de lucha; bien al dedicarles poemas, bien al incluirlos como parte del texto: "Cuando Miguel Ángel Asturias murió", "Wifredo Lam" (Yo, *Amén*...), "Mississippi" (*Caricivo*), dedicatorias a Léopold Sédar Senghor (*Herrero*). No obstante, el mayor referente a este respecto es la pieza teatral que le dedica a Patrice Lumumba (1925-1961), líder anticolonialista del Congo quien asumió la conducción de su país al declararse la independencia. Fue derrocado y asesinado. En *Una temporada en el Congo*

de Césaire asistimos a los conflictos que soportaron los pobes africanos durante el periodo de sus independencias.

ESTRATO 4

En el *Caadervo*... se convoca a "personajes de la historia" como Toussaint Louverture, quien con su sola presencia evoca la gestación de la independencia haitiana:

Lo que es mío también: una pequeña prisión en el Jura,
una pequeña prisión, la nieve duplica sus barrotes blancos
la nieve es un carcelero blanco que monta la guardia ante una prisión.

Lo que es mío es un hombre solo aprisionado de blanco
es un hombre solo que desafía los gritos blancos de la muerte blanca
(TOUSSAINT, TOUSSAINT LOUVERTURE) (p. 14).

Es evidente que esta figura es muy importante para el proyecto de reconstrucción de las distintas etapas de la historia antillana que lleva adelante Césaire como estrategia para conformar nuevas identidades, cuando esa breve referencia adquiere en su obra ensayística las dimensiones de un libro, *Toussaint Louverture*, ensayo que Césaire le dedica al personaje homónimo. Césaire se apropia de Toussaint Louverture, un protagonista de la historia haitiana y trabaja con tal dedicación los contextos sociales que logra poner de manifiesto su complejidad: los blancos en busca de su autonomía y de la libertad comercial, los mulatos en la lucha por la igualdad social y los negros encaminados hacia su independencia. La labor de Toussaint al mando de las tropas abrió el camino hacia lo que Césaire describe en el *Caadervo*... como "... Haití, donde la negritud se puso de pie por primera vez y dijo que creía en su humanidad" (p. 14).

Toussaint es un rebelde que enfrenta al colonialismo, como también lo hace el rebelde de la pieza de teatro *Y los perros callaban*. Ambos mueren físicamente, Toussaint fallece por falta de atención médica en una cárcel del Jura en Francia, donde ha sido llevado luego de un engaño de los fran-

reses, y el Rebelde también a consecuencia de una paliza en la cárcel. No obstante, sus historias quedarán como un patrimonio de los antillanos.

En esta obra, documentada con rigor académico, Césaire se ha impuesto un trabajo de reconstrucción de la memoria. Es el reconocimiento de la labor de Toussaint Louverture en pro de la libertad de su pueblo. En palabras de Césaire: "El combate de Toussaint-Louverture fue el de la transformación del derecho formal en derecho real, el combate por el reconocimiento del hombre, y es por ello que él es parte, así como la revuelta de los esclavos negros de Santo-Domíngó de la historia de la civilización universal"¹⁸.

Desde el teatro Césaire también se ocupó de dos figuras históricas de gran relevancia: Henri Christophe rey de Haití en *La tragedia del rey Christophe* (1963) y Patrice Lumumba en *Una temporada en el Congo* (1966).

ESTRATO 5

Con la presencia de los sacerdotes y los maestros se alude al "tiempo de las imposiciones coloniales, sus estrategias y sus agentes (XVII-XX)": el racismo, la despersonalización y asimilación de los insulares por parte de los colonos. Este tiempo se vive de distintas formas, puede ser una situación que los locales sobrellevan: "ni el maestro en su clase, ni el sacerdote en el catecismo podrán sacar una palabra de este negrito soñoliento, a pesar de la manera tan enérgica de ambos de tamborilear su cráneo rapado" (p. 6).

Pero también hay insurgencia frente a ella, y el rechazo alude a otro nivel de conciencia: "Porque los odiamos a ustedes y a su razón, nosotros invocamos a la demencia precoz a la locura llamamos al canibalismo tenaz" (p. 16).

Se denuncian las justificaciones de la colonización y del sometimiento del negro: "Y este país giró durante siglos que nosotros somos bestias brutas, que las pulsaciones de la humanidad se detienen en la negrera (...)

18. Aimé Césaire, *Toussaint Louverture: La Révolution française et le problème colonial*, París, Présence Africaine, 1981, p. 344. La traducción es nuestra.

y este país estaba calmo, tranquilo, diciendo que el espíritu de Dios estaba en sus actos" (p. 23).

Es el tiempo para pensar en la relación amo-esclavo, blancos-mulatos-negros y su evolución a lo largo de los siglos. Y *los perros callejeros*, pieza de teatro, se inscribe en el tratamiento de este tema; asimismo uno de los ensayos más conocidos de Césaire: *Discurso sobre el colonialismo*.

ESTRATO 6

Los tiempos del barco negrero existen en la obra de Césaire y se presentan como una memoria de dolor ("comercio triangular, s. XVII al XIX"): "Escucho subir de las bodegas las maldiciones encadenadas, los hipos de los moribundos, el ruido de uno que lanzan al mar, los alaridos de una mujer que pare" (p. 24).

El barco es una imagen muy significativa en el Caribe colonial, pues representa el espacio en el que se gestó la cultura antillana; para Édouard Glissant, el barco es la matriz del hombre antillano. En un primer momento, Césaire asocia la condición de las islas al barco negrero, ambos como un espacio de degradación. El barco fue un espacio de opresión, de violaciones, de muerte, de hombres echados por la borda y de revueltas. Este garantizaba el comercio triangular de mercancías de todo tipo. En el mundo hispanohablante, la flota fue caracterizada por Antonio Benítez Rojo como la máquina que fungió de aspiradora de las materias primas que eran llevadas de América a Europa.

En el barco también se crearon lenguas criollas, se transmitió la riqueza de las culturas orales a través de los relatos, las adivinanzas y los cantos, pero estas no son las referencias que incorporaron los creadores en sus obras.

Pero luego de tanto sufrimiento el barco negrero desaparece. Podemos pensar que con ello, las islas también pierden la condición de espacio negativo: "el negrero se revienta por todas partes... ¡Su vientre se convulsiona y resuena...! ¡La espantosa tenia de su carga roe las tripas fétidas de la extraña criatura de los mares!" (p. 38).

Finalmente, el barco aparecerá de nuevo, pero esta vez ya no será el

barco negrero, es una embarcación que está al mando de los ancillanos, asomados que la isla también lo estará: "Y ahora estamos de pie mi país y yo..." (p. 35).

ESTRATO 7

Una consecuencia de la despersonalización es el "endorracismo (siglo XX)", con toda su carga de negación y desconocimiento del otro que se semeja a quien observa. Se trata de un momento distinto en el tiempo colonial, pues cuando se enfrenta el racismo se combate con el otro, mientras que desafiar el endorracismo implica batallar consigo mismo. Lo podemos asociar para su datación en el Caribe con los movimientos de autodefinición de comienzos del siglo XX. Este también tiene cabida en las páginas del *Cuaderno...* mediante una suerte de anécdota que pone al descubierto la perversidad de esa práctica en la cual la voz poética valora negativamente características y prácticas que le son propias: "Él era CÓMICO Y PEO, / CÓMICO Y PEO por cierto. / Enarbolé una gran sonrisa cómplice... / ¡Había reencontrado mi cobardía!" (p. 25). Ante el hecho va a darse una toma de conciencia, por lo que la escena deriva en un aprendizaje orientado a superar esos automatismos adquiridos durante los procesos de despersonalización y aculturación. Y el aprendizaje da sus frutos, pues la voz poética ya no se avergonzará de haber estado ausente de eventos considerados hitos de la civilización occidental. *Piel negra, máscara blanca* del martiniqués Frantz Fanon es una obra de referencia fundamental para comprender el racismo y el etnoracismo, a partir de la revisión que el autor hace de las relaciones entre el negro y el lenguaje, la mujer de color y el blanco, el hombre de color y la blanca, el complejo de dependencia, la experiencia de vida del negro, el negro y la psicopatología y el negro y el reconocimiento.

ESTRATO 8

Este reconocimiento de lo propio conduce a lo que Césaire ha denominado "la negritud (Futuro inmediato)", una toma de conciencia de los distintos elementos –buenos y malos– y tradiciones que han ido conformando al

antillano. La herencia africana tiene un lugar privilegiado, y también las prácticas que se han venido desarrollando a lo largo de los años para conformar nuevas maneras de hacer y de sentir. Nuevas identidades.

mi negritud no es una piedra, su sordera riada contra el clamor del día
mi negritud no es una mancha de agua muerta sobre el ojo atuerto de la tierra
mi negritud no es ni una torre ni una catedral

ella se hunde en la carne roja del suelo
ella se hunde en la carne ardiente del cielo
ella perfora el abstinimiento opaco con su recta paciencia (p. 29).

Un "Tibio amanecer de virtudes ancestrales" (p. 29) será el ambiente que acogerá a los antillanos cuyas raíces comienzan a atravesar los distintos estratos de la historia, flexibles, capaces de reconocer sus valores y de aceptar la diferencia. Luego de tanto dolor, el poeta asoma la tolerancia como ley de vida: "Mas al hacerlo, corazón mío, presérvame / de todo odio / no hagáis de mí ese hombre de odio para quien solo tengo odio" (p. 31).

Esta progresión de la voz poética, viaje que se inicia con un verbo lleno de odio y violencia, es la palabra del poeta que se acerca a los hombres que abarrotan la cala de los barcos negretos: "Escucho subir de las bodegas las maldiciones encadenadas, los hipos de los moribundos, el ruido de uno que lanzan al mar" (p. 24). Pero el poeta no se queda en esas emociones negativas. Como señala Juan Pablo Gómez:

No se trata de hacer poesía del odio hacia el odio; no se procura alimentar el odio, ni convertir la poesía en mecanismo movilizador del odio social. Se trata de escudriñar en esta emoción humana, en sondear su profundidad y hallar su esencia para comprobar de qué está hecho, cuáles son sus materiales y por qué se ha instalado en las profundidades y en el silencio antillanos, donde parece tan peligroso y dañino.¹⁹

19. Juan Pablo Gómez, "Céaire y la poética de las colisiones internas. Del canto del puño cerrado a la plegaria vital de la aceptación en *Cosidero de un retorno al país natal*", *Abanico* (Caracas), v. 7 N° 2 (2007), p. 30.

En el *Cuaderno de un retorno al país natal* el movimiento en espiral va en ascenso a medida que el poeta devela las contradicciones propias de los sentimientos de odio y de amor, muestra las dificultades de conciliar estas pulsiones, y revela cómo la aceptación puede dejar atrás los sentimientos negativos y violentos, lo que genera una profunda reflexión sobre el ser colonial.

En este mismo sentido, Francesca Polito, docente y ensayista venezolana, refiere que en el *Cuaderno...* se imponen “poderosas imágenes de la verticalidad (el grito que sube de la cala, el ciclón, el sismo, la danza, el cielo...), alusiones al resarcimiento de la condición negra, al paso de la negrerie, de la esclavitud física a la libertad de la conciencia y amor de la raza”²⁰.

El *Cuaderno de un retorno al país natal* y la obra de Aimé Césaire, en general, es la reescritura de la historia antillana a partir de su espacio-tiempo. Césaire va construyendo cada etapa, por más dolorosas que puedan ser, para asumirlas y resemantizarlas: es lo que hace con el racismo y con los barcos negreros. Lo dice: “y mis ojos barren más kilómetros cuadrados de tierra paterna y yo enumero las llagas con una suerte de alegría y las amontoño una sobre la otra como especies raras y mi cuenta se alarga siempre con imprevistas acusaciones de baja” (p. 36).

Esa tarea de reescritura de la historia es vital en la obra de Césaire, también la desarrolló a plenitud en el campo teatral cuando asumió desarrollar una nueva versión de *Tempestad* de William Shakespeare, obra que denominó *Una tempestad* (1969).

Distinguen a la obra de Césaire varios aspectos, como la asignación de roles y fenotipos particulares a Calibán y a Ariel, ambos esclavos, negro y mulato, respectivamente, y la inclusión de dos personajes adicionales, por una parte Esbú—descrito como Dios-diablo negro— y por otra, la *Tempestad*; dice el que dirige el juego: “Necesito una tempestad devastadora... Por consiguiente me falta un forzaco para hacer de Viento. Entonces, ¿tú? ¡De acuerdo!”²¹. Adicionalmente, en el desarrollo de las acciones también

20. Francesca Polito, “Las imágenes de verticalidad en el *Cuaderno de un retorno al país natal*”, *Ahondévo* (Caracas), v. 2 N° 1 (2001), p. 45.

21. Aimé Césaire, *La tragedia del rey Christophe. Una tempestad*, Carmen Korte; trad., Barcelona, España, Barral Editores, 1972, p. 121.

se presentan particularidades, como la negativa de Calibán cuando se le acusa de haber intentado violar a Miranda, la hija de Próspero, y la decisión de este último de no abandonar la isla al final de la obra. Señala el investigador y crítico venezolano Arnaldo Valero que, en contraste con la obra original, Calibán "se vale de la polémica, y no de la invectiva, para enfrentar a Próspero"²².

Los planteamientos de *Una tempestad* de Aimé Césaire siguen de cerca los que podemos apreciar en el *Casandro*... Nos encontramos en una isla del Caribe, con personajes propios de la dinámica de la plantación, amo y esclavo, que responden a las estructuras sociales locales –blanco, mulato, negro-. Por otra parte, mediante la inserción de Eshú se activan los imaginarios en torno a las religiones sincréticas afroamericanas.

Llama profundamente la atención en la obra de Césaire la dinámica que surge entre los personajes de Próspero –el blanco-, Ariel –el mulato- y Calibán –el negro-. Próspero es descrito sin mayores rasgos de bondad, es quien ejerce el poder y tiene el dominio sobre todo y todos. Frente a él se encuentran Ariel y Calibán, ambos esclavos, con dos actitudes diferentes: mientras Ariel acepta sus mandatos y aspira como contraprestación a la libertad, Calibán se le enfrenta permanentemente refutando sus argumentos. Ariel es el mediador, mientras Calibán es el rebelde:

PRÓSPERO.— ¡Ariel!

ARIEL.— ¿Qué hay mi señor?

PRÓSPERO.— Calibán vive, conspira, dirige su guerrilla y tú te callas... Vamos, ocúpate de él... Víboras y escorpiones, erizos, animales todos de aguijón y veneno, no le aborres nada. ¡Merece un castigo ejemplar! ¡Y no olvides el barro y los mosquitos!

ARIEL.— Amo, permíteme interceder en su favor y pedir tu indulgencia... Hay que comprenderle: es un rebelde.²³

22. Arnaldo Valero, "Calibán: entre los sospechosos habituales y la poética colectiva de lo político", *Web del profesor* [en línea], Mérida, Venezuela, Universidad de Los Andes, <http://webdelprofesor.ula.ve/launamirales/arnaldo/articulos/caliban.html>, [consultada 24 de julio de 2009].

23. A. Césaire, *La tragedia del rey Christophe*..., p. 163.

Otro diálogo, esta vez entre Próspero y Calibán:

CALIBÁN.— La paz no me interesa, bien lo sabes. Es ser libre. ¡Libre, me entiendes!

PRÓSPERO.— ¡Es extraño! ¡Por mucho que te empeñes no conseguirás hacerte creer que soy un tirano!

CALIBÁN.— Es necesario que comprendas, Próspero:

durante años he agachado la cabeza,

durante años he aceptado

he aceptado todo:

tus insultos, tu ingratitud

peor todavía, más degradante que el resto

tu condescendencia.

¡Pero se acabó!

Sin duda, por el momento eres aún

el más fuerte.

Pero de tu fuerza me río...²⁴

Finalmente, Próspero le otorga la libertad a Ariel y este no se va de la isla sino que decide permanecer: "Ya ves mi viejo Calibán, ya solo quedamos dos en esta isla, tú y yo. ¡Tú y yo! ¡Tú-Yo! ¡Yo-Tú! Pero ¿qué diablos haces?". A lo lejos se oye a Calibán que canta: "¡LA LIBERTAD OHÉ, LA LIBERTAD!"²⁵.

Los diálogos, como los citados anteriormente, poseen intensas sonoridades poéticas, y las réplicas se desgranán gráficamente en versos. Las imágenes de Ariel y de Calibán nos hacen pensar en el morro y el volcán presentes en la obra poética de Césaire; la resistencia serena y la resistencia violenta, ambas igualmente cuestionadoras del sistema, aunque desde posiciones y estrategias diferentes.

Al acercarnos a la representación de Martinica en la obra de Césaire, la transgresión viene por la vía del trabajo de desalienación realizado por el poeta al imponer un tiempo polirrítmico, como se evidencia con la aparición de diferentes estratos referenciales; lo cual es reforzado por los

24. *Ibid.*, pp. 176-177.

25. *Ibid.*, p. 181.

percepciones, que dinámicamente se van transformando. Otra marca de transgresión es la apropiación de elementos del espacio martiniqueño a los que no se había tenido acceso antes, por ejemplo a la conducción del barco. Finalmente, el más importante, el acercamiento del referente africano a las mentalidades de los antillanos; la posibilidad de autopercebirse como parte de una tradición y de una diáspora africana, que no aspira necesariamente a un retorno ni a un anclar su hacer actual al pasado, que ya quedó atrás.

En cuanto a la referencialidad, estimamos que la representación de las islas como espacios de putrefacción, sobre todo en el *Cuaderno...*, no es común en la poesía de comienzos del siglo XX y menos aún en la anterior, en las cuales privaban las imágenes tropicales y se exaltaba el trabajo en el campo y la armonía de esos espacios.

CODA

Cuando hacemos un recorrido por la obra de Césaire destacan los diversos géneros a los que recurrió: poesía, ensayo, teatro, discursos, y si incorporáramos nuevos paradigmas, también hallamos innumerables entrevistas. Desde esta variedad de textos, cada uno con sus particularidades propias —expositivos, argumentativos, dialógicos— el escritor fue construyendo su condena al colonialismo y la defensa de la libertad. Por ello la referencia a unidad en la diversidad que da título a esta presentación.

Sin embargo, hay que afirmar que esta obra está penetrada por un hilo conductor que es la poesía. Césaire pareciera remontarse a los orígenes cuando las fronteras entre rito, mito y literatura aún se solapaban. Como afirma Meletinsky: "No solo las diferentes artes, sino también los tres tipos de poesía (lírica, épica, dramática) derivan del complejo rito-mítico. El elemento dramático y teatral domina en el rito y está estrechamente vinculado al lirismo primero"²⁶.

26. Eleanar Meletinsky, "Sociedades, culturas y hecho literario", revisado por Jean Bessière, en Marc Augier y otros, *Teoría literaria*, 2ª ed., México, Siglo Veintiuno Editores, 2002, p. 21.

En ese estadio arcaico, el canto y el mito también poseían un carácter colectivo que de cierta forma encontramos en la escritura de Césaire, donde el "yo" alterna con el "nosotros"; la textura coloquial que en ocasiones irrumpe nos recuerda la existencia de lenguas oficiales y de comunicación en las Antillas. Al referirse al *Cuaderno...*, Michaëlle Ascencio, estudiosa del Caribe y escritora haitiano-venezolana, apunta que le gustan los tonos que hay en la obra,

particularmente dos —señala— un tono clásico que creo que le viene por el lado de la poesía francesa, del Surrealismo, ese tono reconocible; pero también conserva a la vez el tono de la literatura oral antillana, episodios, maneras de decir, nombres geográficos, nombres de anacletos, de dioses, de montañas. El antillano que no sabe francés no puede leer ese poema, pero sabiendo francés, inmediatamente [el poema] lo remite al mundo "créole", a pesar de toda la estética del lenguaje que hay allí, un antillano se conecta inmediatamente con el "créole" a través de ese francés.²⁷

Por otra parte, el trabajo de pensadores como Édouard Glissant, o incluso de Confiant y Chamoiseau, quienes han aportado nuevas nociones para el estudio de las literaturas antillanas, permite constatar cómo la escritura de Césaire no solo representa una etapa, sino que sentó las bases para los ciclos siguientes, pues ya en ella se prefigura la existencia del otro, la conformación compuesta de la sociedad antillana (multicultural), la relación como estrategia de interacción, la reivindicación de la historia local.

Stuart Hall va en el mismo sentido cuando afirma que la identidad tiene más que ver con una acumulación de experiencias que con un proyecto de retorno al pasado:

Ninguna identidad cultural aparece de la nada, sino que es producto de aquellas experiencias históricas, aquellas tradiciones culturales, aquellos lenguajes perdidos y marginales, aquellas experiencias marginalizadas, aquellas personas e historias que aún permanecen sin ser escritas. Esas son las raíces

²⁷ F. Aura Marín Boucha, "Entrevista a Michaëlle Ascencio", *Aimé Césaire, una voz del Caribe*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1984, pp. ii-iii, tesis de licenciatura en Letras.

específicas de la identidad. Por otro lado, la identidad en sí misma no es el redescubrimiento de estas raíces, sino lo que ellas, como recursos culturales, permiten que un pueblo produzca. La identidad no está en el pasado, esperando ser encontrada, sino en el futuro esperando ser construida.²⁸

A raíz del deceso de Aimé Césaire, pudimos leer cómo en Martinica algunos docentes pedían la inclusión de su obra, con carácter de obligatoriedad, en los programas de estudio. Conocer más de cerca la obra de Aimé Césaire es también una asignatura pendiente en el mundo hispanohablante, y sobre todo, en nuestro Caribe continental, que comparte con las islas de la región una historia y un imaginario. Mirar hacia el Caribe es también aprender a vernos a nosotros mismos y reconocer la pertinencia y evolución de ese pensamiento.

Finalmente, damos la palabra al poeta para concluir: "Y mi original geografía también; el mapa del mundo hecho para mi uso, no pintado con los arbitrarios colores de los eruditos, sino según la geometría de mi sangre derramada, yo acepto" (pp. 34-35).

Aura Marina Boudier

28. Stuart Hall, "Negociando identidades caribeñas", *Crítica y emancipación. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales* (Buenos Aires), Nº 10 (2013), p. 131.