

POR UNA CRÍTICA LÁBIL PARA LA LITERATURA GRANCARIBEÑA: PORQUÉS DE UN DESAFÍO

Mónica María del Valle Idárraga
Universidad de La Salle
mmdvalle@unisalle.edu.co

Recibido: 31/05/2018 – Aceptado: 18/06/2018

DOI: 10.17533/udea.lyl.n74a08

Resumen: En este texto se ejemplifican tres rasgos peculiares de la literatura en el Gran Caribe, relacionados con la *opacidad* glissantiana y el *de cierta manera* de Benítez Rojo, pero abogando por la libertad crítica prevista en esos conceptos. Se insiste aquí, a modo de invitación, en una crítica localizada, menos atada a supuestos tradicionales de la crítica hegemónica. Esos tres rasgos se relacionan con el papel de la oralidad y de las espiritualidades afro en este contexto (y en su literatura, por tanto), y la renovación de los géneros literarios en parte a raíz de la intervención de estos elementos. Se invita a una lectura con referentes propios y con más fluidez teórica y tal vez metodológica en cercanía a las obras.

Palabras clave: literatura del Gran Caribe, crítica literaria en el Gran Caribe, afroespiritualidades, oralidad.

IN FAVOR OF A SHIFTING LITERARY CRITICISM OF GREATER CARIBBEAN WORKS

Abstract: This text exemplifies three peculiar features of literary works in the Greater Caribbean, at a point related to the notions of *opacity* (Édouard Glissant) and *de cierta manera* (Antonio Benítez Rojo) but highlighting the urgency of delivering criticism from the constrains of “applying” concepts. The text is meant to be an invitation to produce situated literary criticism, less tied to some traditional assumptions of hegemonic critique. Such traits are related to the role of the oral and afro-spiritualities in this context (and its literature), and the renewal of literary genres in part as a result of the intervention of both elements. Critics are invited to read the Greater Caribbean in its own references and with greater theoretical, and perhaps methodological, fluidity in agreement with the nature of the works.

Key Words: Greater Caribbean Literature, Greater Caribbean Literary Criticism, Afro Spirituality, the Oral.

1. Introducción

Es opinión compartida por quienes piensan el Gran Caribe, que su literatura posee rasgos distintivos. Quienes más prestigio tienen en el campo intelectual grancaribeño incluso han condensado esa singularidad en alguna noción identitaria que abrazaría toda la zona cultural. Mi propósito en este texto es recorrer algunas de esas peculiaridades para hacer ver mejor que formas nuevas exigen abordajes teórico-críticos distintos a los consuetudinarios, a menudo en franco desafío a los supuestos de la crítica literaria hegemónica.

2. En el umbral

Tal vez la formulación con más fortuna entre los críticos que se han ocupado recientemente de la literatura y la cultura del Gran Caribe fuera en algún momento la de Antonio Benítez Rojo en su *La isla que se repite* (1989). La acogida de la noción, que en realidad abarca todo ese trabajo, pero por su propia naturaleza elude la precisión de una definición estricta, puede deberse a que entre nosotros el Caribe entero ha sido mirado a través del lente crítico cubano, ya de suyo bastante prestigioso, tal vez por la talla de sus escritores, intensamente trabajados por los críticos latinoamericanos, o tal vez por las dificultades de difusión de las otras literaturas cercanas en lo geográfico pero muy distantes en los otros niveles. El *boom* del Gran Caribe, la creciente notoriedad de estas literaturas al menos en Colombia, por el trabajo de cuatro o cinco críticos en los últimos quince o veinte años, debe muchísimo al lugar de Cuba y sus literatos en ese imaginario de la crítica literaria, académica, y a escritores como Cabrera Infante, Severo Sarduy o Nicolás Guillén.

El *de cierta manera* propuesto por Benítez Rojo se adoptó con entusiasmo, devino casi un *leit motiv*, y se lo extrapoló como lente para enfocar el Gran Caribe en general. La noción *de cierta manera* quería esbozar algo en grado sumo sutil, tal vez compartido, aunque por lo regular esquivo. El *de cierta manera* contenía una presunta condensación de las prácticas corporales, espirituales, musicales y lingüísticas afroespirituales, sin distingo pero con distingo, una ambivalencia que proponía plausiblemente la labilidad crítica aunque podía cobijar un esencialismo culturalista. Hoy en día, estamos en capacidad de comprender que las islas no se repiten, ni siquiera en el estrecho sentido en que Benítez Rojo pudiera proponerlo (en términos de una sociedad troquelada por la plantación, por ejemplo), porque las variantes de lengua, religión y relaciones internacionales, entre múltiples otros factores, inciden para diferenciar entre sí de modo profundo incluso islas emparentadas como Trinidad y Tobago, por citar apenas un caso. La semejanza entre las islas (o entre el contrafuerte continental y las islas) se derrumba ante una necesaria contex-

tualización. Esto es notorio en los ensayos de *La isla que se repite*, que materializan el concepto en varios aterrizajes reales de diferencia.

El siguiente pensador adoptado con fervor por los críticos literarios y aún muy en boga fue (es) el martiniqueño Édouard Glissant. Guardadas las distancias (por formación, interés y modos de recepción de uno y otro), de este último se ha popularizado la noción de *opacidad* (2005) para capturar el carácter *sui generis* de lo cultural (incluido lo literario) en el Gran Caribe. La *opacidad* se enuncia y se ejemplifica en *El discurso antillano*, entre otros de sus libros, pero, al igual que la anterior, es elusiva conceptualmente. Esto es coherente con lo que la *opacidad* describe y avala: el reconocimiento de la multiplicidad de sentidos (muchos tácitos o camuflados) correlativos a combinaciones inesperadas e imprevisibles en un contexto como el grancaribeño. La *opacidad* comparte un aura de esquivez con el *de cierta manera*, y el modo jubiloso y rígido con que muchos críticos la usan recuerda el pretérito entusiasmo con la noción de Benítez Rojo.¹

Desde luego, estos planteamientos no son exclusivos de lo que ocurre en el Gran Caribe. De hecho, son comunes a los ámbitos poscoloniales, en términos técnicos. De ahí que *de cierta manera*, *opacidad* y *liminalidad*, la noción desarrollada por Homi Bhabha (1994), puedan volverse intercambiables. Lo que tienen en común todas ellas es su deseo de subrayar por la teoría del caos, o por metáforas visuales o arquitectónicas (contagiadas de ontología), lo inopinado de las combinaciones humanas producidas o forzadas al calor de invasiones, trasplantes, diásporas... De ahí que los rasgos que estas nociones resaltan resuenen muchísimo con quienes estudiamos el barroco y el neobarroco, pues ambos contextos se caracterizan por reacciones y resultados textuales y sociales algo similares en tanto entrañan fagocitaciones, mimetismos, adopciones, recreaciones y combinaciones creativas de formas impuestas o adoptadas, y formas locales, a menudo solapadas o disfrazadas una vez absorbidas o reutilizadas en las obras. Todo esto dice de un carácter inconcluso, siempre en fuga, e imprevisible, que puede alentar poéticas de lo inacabado como la que sugiere Dash (2011) a propósito de la pugna entre las visiones de sociedad caribeña contenidas en la negritud (con Césaire como cabeza visible), la antillanidad (atribuida a Glissant), y la creolidad (suscrita por los creolistas Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, y Raphaël Confiant). Se trata de reclamar la ambigüedad antiesencialista propia de la antillanidad glisantiana que reconoce que las realidades caribeñas (o no) aunque tengan elementos identificables comunes son cambiantes, impredecibles, irrepetibles en razón del modo como esos elementos se actualizan vital y narrativamente. Nos es preciso rescatar los ingredientes, manteniendo reservas de parcialidad con cada manifestación.

1 Para una crítica a esta actitud insensata, véase Del Valle, 2015.

3. Dos ingredientes y una manifestación

Un sondeo estrecho de las formas de condensación de la diferencia literaria en el Gran Caribe puede detenerse en tres de ellas: el sello que les imparten las espiritualidades de cuño afro, la impronta que les dejan modalidades de la oralidad, y la potente disrupción de los límites de género literario que practican. Estas son las tres vetas que junto a algunas críticas veo como más prominentes. A diferencia de los usos de las nociones antes referidas, no se trata de pesquisar la fijeza de estos rasgos, sino su presencia diversa en grado y manifestación, según las autoras o las producciones literarias. Esta apuesta es de hecho más importante en las obras de Benítez Rojo y de Glissant que los dos conceptos referidos; sus trabajos se dedican precisamente a mostrar cómo se plasma esa combinatoria en sus propios contextos. Es la lección que no hemos recogido, porque procedemos como la crítica manda: acogiendo un concepto y replicándolo o “aplicándolo” a todas las obras que se nos cruzan, indistintamente de sus propiedades.

4. Las espiritualidades

Entiendo por espiritualidades prácticas subyugadas hasta hace poco y aún en algunos lugares; formas de la vida comunitaria y religiosa hegemónicamente rechazadas so pretexto de superstición, brujería, cosa demoníaca. Incluyo aquí, por mi particular interés, el vodou haitiano, la santería, el obeah y el palo monte, pero también las entreveraciones de estas espiritualidades con las espiritualidades oficiales, digamos, como el cristianismo o el rastafarianismo en el Gran Caribe.

El escritor barbadense Kamau Brathwaite (1986) describió con serena nitidez el papel y el modo como las espiritualidades atraviesan, o mejor, sustentan estas literaturas. Para él, formalmente, obras donde en apariencia no hay presencia afroespiritual, sí que están sobre ese núcleo. Uno de sus elementos centrales es el papel de la juntura entre tres esferas: el cielo (de los orishas o los loas, verbigracia), la tierra (de los humanos) y el submundo (de los muertos, los ancestros, entre otros). Esta conexión se establece, visualmente, mediante un elemento formal como un ombligo, un *potomitan* (la columna central del templo vodou), o un cuerpo humano en el momento en que entra en trance, como lo describe Isabel Allende (2011) en este pasaje de *La isla bajo el mar*², en el momento en que la protagonista ha huido de una plantación en llamas, en plena revolución haitiana:

2 Sirva esta alusión para anotar que, como en toda literatura, la adscripción y clasificación de literatura al ámbito geográfico es vana, pues autores y autoras diversxs pueden absorber y representar aspectos claves de lo cultural sin ser del lugar.

Caminó tres o cuatro horas sin pausa, con la mente en blanco. “Agua, no podré seguir sin agua.” Un paso, otro paso, y otro más. “Erzuli, *loa* de las aguas dulces y saladas, no nos mates de sed.” Las piernas se movían solas, oía tambores: la llamada del *boula*, el contrapunto del *segon*, el suspiro profundo del *maman* quebrando el ritmo, los otros volviendo a comenzar, variaciones, sutilezas, brincos, de repente el sonido alegre de las maracas y de nuevo manos invisibles golpeando la piel tirante de los tambores. El sonido fue llenándola por dentro y empezó a moverse con la música, más desprendida, ya no sentía los latigazos en los huesos ni el ruido de piedras en la cabeza. Un paso más, una hora más. “Erzuli, *loa* de la compasión, ayúdame.” De pronto, cuando se le doblaban las rodillas, el corrientazo de un relámpago la sacudió *desde el cráneo hasta los pies*, fuego, hielo, viento, silencio. Y entonces vino la diosa Erzuli como una ráfaga poderosa y montó a Zarité, su servidora (Allende, 2011, p. 216, subrayado de frase añadido).

En lo que sigue de ese pasaje, vemos cómo Zarité se sostiene, convertida ella misma en un erecto poste viviente, que se mueve pese a sus pocas fuerzas y que en el resplandor de un segundo soleado, condensa en un solo cuerpo lo divino, lo humano, lo subterráneo.

Para Brathwaite, obras portentosas y en apariencia hechas como cualquier otra novela (pero en el fondo convocadas por temas populares caribeños) como *Season of Adventures*, del barbadense George Lamming, están cimentadas en esta visión, aunque pase inadvertido a la lectura usual. Brathwaite habla de un “proceso de transformación”, que el novelista induce mediante el artefacto literario, y que va de lo retórico al involucramiento, donde a la palabra se le reconoce un poder embrujador. Esta impronta afroespiritual no solo se aprecia en lo temático sino también en la forma textual donde la convocatoria a los loas, el poder de la palabra y la participación de los asistentes (en este caso, lectorxs) replican lo que ocurre en las ceremonias afroespirituales. Brathwaite lo describe así:

The most significant factor in this process [of transformation], however, is its connection with the *hounfort* [el lugar del ritual vodou]: the heart and signal of the African Experience in the Caribbean/New World. [...] The Caribbean writer who has been able to move most fearlessly/innocently into this enigmatic alternative World and has therefore been able to contribute most to the literature of African expression is George Lamming. In *Season of Adventure* we watch a young girl dance toward the gods at the vodun ceremony. As she dances, we become involved, until we find that Lamming’s *language has become an image of the child’s possession* (Brathwaite, 1986, p. 234, énfasis añadido).³

3 “El factor más significativo en este proceso [de transformación], sin embargo, es su conexión con el *hounfort*: el corazón y seña de la Experiencia Africana en el Caribe/Nuevo Mundo [...]. El escritor caribeño que ha sido capaz de entrar más intrépidamente/inocentemente en ese enigmático Mundo alternativo y ha sido por tanto capaz de contribuir más a la literatura de expresión Africana es George Lamming. En [*Temporada de aventura*]

Pero Brathwaite va más allá al subrayar como una central característica el dotar de poder físico a la palabra, la atribución al lenguaje de “poder para cambiar la vida” (p. 241) (o como lo dice citando a un poeta surinamés: “write no words/ write grenades”) (ibid, p. 239). Para él, esto se transparenta en los temas y la forma de las obras:

This concept and use of word is found throughout the entire Black/African World. It is present in modern as well as traditional African Literature. In the Americas, it reveals itself in our love of courtroom scenes (both factual and fictional), the rhetoric of yard quarrels, “word-throwings”, tea-meetings and preacher/political orations. The whole living tradition of the Calypso is based on it (ibid., p. 240).⁴

Una novela donde el entrecruzamiento entre afroespiritualidad (en este caso, revivalista) y este uso del lenguaje que describe Brathwaite son muy evidentes (y bastante difíciles de traducir, por lo demás) es la espléndida *The Hills of Hebron* (1962/2010), de la jamaicana Sylvia Wynter, que gira precisamente en torno a la vida y milagros (e intrigas) de un pequeño grupo revivalista, con su predicador a la cabeza, que se van a poblar una montaña desértica en Jamaica.

5. Las oralidades

Estos apuntes de Brathwaite sobre oralidades pueden situarnos en un terreno algo familiar. Una entrada más ajena y reveladora de temas y entramados de lo oral que suelen pasar inadvertidos a los críticxs en nuestro contexto es la de Omise'eke Natasha Tinsley, quien nos ofrece uno de los análisis más iluminadores respecto a la existencia de expresiones locales a menudo en tensión con formas hegemónicas, y en ocasiones entremezcladas con ellas. En uno de los capítulos de su libro *Thiefing Sugar. Eroticism between Women in Caribbean Literature* (2010), estudia las particularidades de la poesía oral *mati*, parte de una larga y soterrada tradición de avaladas o reconocidas relaciones eróticas y amorosas mujer-mujer en los antiguos territorios holandeses del Caribe, en particular Aruba y Surinam. Una de las preguntas en torno a las cuales gira su texto es si lo *queer* ha de verse en las colonias o excolonias como

vemos a una niña dirigirse danzando hacia los dioses en una ceremonia vodou. Al ritmo de su danza, nos vemos involucrados, hasta que descubrimos que el lenguaje de Lamming ha devenido una imagen de la posesión de la niña”. (Todas las versiones al español son de la autora).

- 4 “Este concepto y uso de la palabra se encuentra en todo el Mundo Negro/Africano. Está presente en la literatura Africana actual así como en su literatura tradicional. En las Américas, se deja ver en nuestra fascinación por las escenas de juzgados (tanto reales como ficticias), la retórica de las peleas de patio, las “tiraderas”, los “tea-meetings” [eventos de algunas islas anglófonas donde hay música, comedia y oradores estentóreos en un patrón previsto culturalmente], los discursos de los pastores y de los políticos. La tradición viviente del calipso se basa enteramente en él”.

una importación metropolitana, subproducto de la globalización. Como respuesta, y para sostener que hay un conjunto de formaciones sexuales contracoloniales que circulan por toda la diáspora, pone ante nuestros ojos una serie compleja de géneros, como el *lobisingi*, cuyos orígenes datan de la esclavitud

and specifically to *du*, outlawed theatrical societies of people of color who composed and performed satirical dances, songs, and musical comedies. Before emancipation, competing planters hired these societies to perform sketches aimed at rival families, but when the plantocracy's economic fortunes declined, so did its interest in staging such costly spectacles. By the turn of the century, Creole women had appropriated the discarded form for their own use: instead of singing colonists' grievances, they began to sing those against their *mati* (Tinsley, 2010, p. 58).⁵

Estas canciones de recriminación o venganza por los desaires o el abandono, hechas para compañeras-amantes que formaban una unidad familiar-amorosa y productiva, en ausencia de los mineros que eran sus maridos, seguían un elaborado protocolo corporo-sonoro, y combinaban estilos musicales afro con instrumentación de los Países Bajos. Se trataba, en suma, de una realidad bien local, con manifestaciones literarias-performáticas muy específicas que no se registraban en el radar de la crítica literaria hegemónica por no ser escritas, y que aún detectadas, no se conformaban con los modelos de análisis unívocos (solo textuales) de la crítica al uso. El análisis de Tinsley se mueve entre grabaciones de canciones, narrativas literarias y archivísticas, y descripciones antropológicas, además de integrar el holandés y el papiamentu, así como análisis de la economía surinamesa del momento y gracias a esta multiplicidad de niveles nos acerca el fenómeno literario popular.

Otra investigación sumamente relevante en conexión con las imbricaciones de lo oral con obras literarias canónicas o populares es la relacionada con la paremiología del Gran Caribe y el modo como se incorpora a obras escritas en lenguas hegemónicas y a obras escritas en esas lenguas, en este caso, en la isla de Guadalupe. A este respecto, un trabajo espléndido es el de Desrine Bogle, quien analizando *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, novela de la guadalupense Simone Schwart-Bart, expone los mecanismos de "l'intégration du créole dans le français" (Bogle, 2016, p. 189) que da como resultado "un cas d'oralité créole en langue française" (ibid, p. 190). En

5 "y concretamente de las *du*, sociedades teatrales prohibidas conformadas por gente de color que componían e interpretaban danzas, bailes y comedias musicales satíricas. Antes de la Emancipación, dueños de plantación enfrentados contrataban a estas sociedades para que interpretaran guiones dirigidos contra las familias rivales, pero cuando las fortunas de la economía de plantación decayeron, lo hizo también su interés de poner en escena tan costosos espectáculos. Para el fin de siglo, las mujeres creoles se habían apropiado para sus propios fines de esta forma desechada: en lugar de cantar las querellas de los dueños de plantación, empezaron a cantar agravios contra sus *mati*".

esta novela, como en otras del Gran Caribe, el creol permea lo escrito dejándose ver o haciéndose invisible, resuena para los oídos que lo saben oír, y pasa inadvertido a los de quienes no lo conocen. Algo similar a lo que ocurre con las espiritualidades afro que se entretajan con el cristianismo en este medio.

Estos ejemplos desbaratan supuestos de la crítica que vengo llamando tradicional o hegemónica, y nos empujan hacia lugares excéntricos, donde hemos de repensar tanto los temas que la crítica puede visitar, como sus procedimientos interpretativos. En este contexto, el texto escrito, la lengua en la que está escrito, la traducción, claro, las prácticas y creencias locales son todos de obligada nota, en dimensiones que no sospechamos o nos negamos a admitir.

6. Los géneros

La presencia de ingredientes afroespirituales y las anfibia propiedades del creol empujan géneros excedentes o géneros híbridos. Cuatro ejemplos pueden servir de rápida invitación a leerlos y a comprobar sus peculiares aspectos y, cómo no, a abrirse hacia otras obras. En la literatura haitiana tenemos un caso robusto de contravención de las reglas del género *noir* en cabeza de Gary Victor, uno de los escritores más prolíficos de la media isla, quien ha elegido en varias de sus obras recrear la mitología vodou, con la presencia de zombis y otras criaturas del terruño. En novelas suyas como *Les cloches de la Brésilienne* (2009), o *Le Revenant* (2007) la presencia del zombi al lado de detectives atípicos (negros, envidados al ron barato, bizcos, o militares entrenados que, zombificados, regresan para vengarse de sus colegas corruptos) y los móviles de la investigación (la desaparición del sonido de unas campanas de pueblo, o la caza, después de morir asesinado, de quien te mató y te arrebató un amor), enrarecen los caminos claros del género.

Este enrarecimiento ocurre también en un libro cercano, el del chocoano César E. Rivas Lara, titulado *Relatos fantásticos* (2006), donde la participación de vertientes espirituales indígenas y afrochocoanas antecede y da forma a las historias, de casos inusuales donde lo invisible interviene inexplicablemente, convirtiéndolas en relatos de cuño local. Son historias que contienen lo que en otros ámbitos se llamarían supersticiones: historias de personas que resucitan en pleno velorio gracias a la mediación de alguien que convoca algún saber particular y secreto (véase “El resucitado”); relatos de personas que estando en este puerto resultan en el de más arriba, sin haber viajado en el único transporte disponible (véase “La viajera desconocida”); recuentos de hechos “raros” como el de un bus que se detiene cada vez que cierta pasajera se baja y lo “congela” en el espacio (véase “La pesadilla del bus escalera”), o la recuperación súbita e inexplicable de un hombre en muletas (vé-

ase “El cojo que pudo correr”)... Son textos de pura idiosincrasia local, reafirmada literariamente desde la introducción (breve, pero repleta de elementos que explican lo *sui generis* de estos textos en el marco del género “fantástico” occidental). Así, aquí se añade un ingrediente de “testimonio”, al menos como estrategia narrativa, pues, nos dice el autor:

dialogué de tú a tú con los protagonistas y co-protagonistas de las historias [que] me contaron hechos insólitos, aprendidos de oídas de amigos y parientes cercanos que se los transmitieron con una afirmación única, a través de un juego de imágenes virtuosas y unos símbolos pujantes, manifiestos como fuerzas vivas, operantes en la sociedad” (p. 14).

Este reconocimiento de la función actual de estas historias en la sociedad que tienen por seno es otro de esos elementos *sui generis*, pues no se entiende que el género fantástico corresponda a una pérdida de fe resultado de la modernidad, como sería sintéticamente un respunte de explicación desde Todorov. Aquí, se trata de hechos “que transgreden la rutina de lo habitual y pasan al mundo de lo extraordinario” (Rivas Lara, 2006, p. 15), sí, pero eso extraordinario es cotidiano y popular, preñado de tránsitos entre el catolicismo, lo chamánico y lo afrochocoano que conviven en este espacio, un tránsito que trasparenta en ideas sobre los límites de la corporalidad humana, la potencia de ciertas fuerzas sobre lo animado y lo inanimado... O citando al autor: estos relatos surgirían de sujetos

con *supervivencias*, o sea con hechos que perviven, pero que pertenecen al pasado, como grupos humanos que son con una concepción muy propia de la vida y el mundo que los rodea, una sociedad que transmite sabiduría de manera tradicional y espontánea, una sabiduría cargada de emoción con un poder comunicante, a toda prueba, que pareciera abrir puertas clausuradas, rompiendo imágenes y esquemas convencionales (Rivas Lara, 2006, p. 15, énfasis añadido).

Tal aceptación de la influencia vital que estos relatos traducen —la pervivencia—, su origen oral-local, su pertenencia a lo popular, la imbricación que efectúan entre visiones locales afro-indígenas-católicas donde el mundo visible y el invisible ven desbordados sus límites son ingredientes innegables de una armazón peculiar, única o propia, dentro (o tal vez más allá o más acá) del género fantástico. Lo que el autor llama, deslumbrantemente, “lo ilimitado”: es decir, aquello que caracteriza “la dimensión humana de los hechos relatados” (Rivas Lara, 2006, p. 11), describe tanto para el traspaso de fronteras mundanas como de las fronteras del género fantástico. Este desbordamiento que aquí ejemplifico está, pues, hecho sobre el eje afro. De modo que así como no se trata de delimitar la caribeñidad a la partida de nacimiento de lxs autorxs, tampoco de circunscribir lo caribeño a límites geográficos dibujados colonialmente, sino más bien a matrices históricas

con algunos elementos comunes, que desde luego hay que contextualizar, aterrizar en su coyuntura específica en cada caso.

Un tercer ejemplo es *El monte* (1983), el incatalogable libro de la cubana Lydia Cabrera. Cabrera Infante, con su característico desenfado, lo llamó la mejor novela cubana. El libro no cumple, por decirlo así, con los requisitos de la novela como invento occidental, si aceptáramos esa polémica afirmación. Es el resultado de un conjunto de entrevista de Lydia Cabrera con practicantes de la santería, personas afro, sabedores de la afroespiritualidad, que relatan historias varias. La estructura del libro baraja esas historias sin rendirse a la etnografía y sin ceder tampoco a la literatura como Lydia Cabrera la había practicado en *Cuento negros de Cuba*, por ejemplo. Tampoco es fácil distinguir la intervención de quienes le relatan o responden a sus preguntas, y la de ella misma. Porque el libro es un compendio de sabiduría popular, narrado de un modo extraordinario, rupturista, sin molde, vale preguntarse ¿qué nos perdemos si no lo incluimos dentro de los listados de lo literario cubano? Las ideas sobre novela se le quedan cortas, y mantienen el libro en un círculo de cultos antropólogos, si acaso, y por fuera de nuestro circuito. Es uno de los riesgos de los rediles críticos aplicados a estos espacios híbridos. En el fondo, estos textos ponen en crisis la noción de novela, y la de literatura, por derivación. Y si bien es cierto que no se trata de tomar todo como literatura, sí es importante pensar en cómo la noción de literatura se desborda a raíz de supuestos locales, cómo cumple sus funciones de imaginación, plasmación del mundo y transformación del mismo. Este es un debate grueso en el Gran Caribe (véase Henry, 2000): allí la presencia de las afroespiritualidades y de lo oral marcan una ruta contundente de elección entre lo popular y lo culto como nutriente de las obras. Y esto obliga a la crítica a asumir retos y a tomar lados, también.

El cuarto ejemplo de quiebre (o desafío) de los géneros como nos los ha prescrito la crítica tradicional es el libro *My Garden (Book)*: (así escrito), de la antiguana Jamaica Kincaid (1999), un desafío paralelo a *El monte*, que nos ofusca, nos confunde, y para bibliotecarios y críticos produce la misma incertidumbre: ¿ante qué me hallo? ¿Será que puedo leerlo y reseñarlo como una novela? ¿Es esto una biografía? ¿Un libro de jardinería? ¿Una crítica a lo colonial? ¿Se puede responder que sí a cada cosa, y aún tratar el texto como un objeto digno de la crítica literaria? Este libro está narrado en una primera persona alterego de la autora, que reflexiona en torno a la jardinería, como un hobby reciente en su vida, y termina en excursiones a China (que hizo la autora) o en disquisiciones muy punzantes (en continuidad con la obra toda de Kincaid) sobre la colonización, el paisaje, la producción de la tierra y las formas literarias mismas como participantes de la colonización. Como es probable que se piense que mi afán de señalar las refracciones provocadas por lo afroespiritual y las oralidades en las obras del Gran Caribe conduce a una falta de rigor en la crítica, o a

una carencia de fundamentos de interpretación, o al todo vale, me apresuro a referir a este artículo (Del Valle, 2013) donde se aborda el texto por un costado y por otro, se navega en él y a su lado, sin anclarlo pero sin dejarlo a la deriva tampoco. Es en este sentido que invito a una crítica lábil, no como una crítica frágil, sino como una postura capaz de deslizarse con alguna soltura al compás de los embates del texto.

7. Desbordamientos

Cada obra entraña la forma de su propia crítica. Y las obras literarias en el Gran Caribe vienen mostrando, desde hace mucho, que no se pueden contener en los estrechos límites que la crítica literaria tradicional(ista), pro *status quo* les ha marcado. En esos límites, las obras (algunas, muchas), se vuelven ininteligibles. O pueden ser legibles en sí mismas, pero contienen una densidad de sentido adicional que se nos escapa. Es el caso de obras donde hay una continuidad entre formas artísticas (musicales-narrativas, pictórico-poéticas), obras como la de Héctor Rojas Herazo, Derek Walcott y Frankétienne. En una poética terro-céntrica, acostumbrada a los límites terrícolas, a demarcaciones muy precisas de lo que es y no es literatura, por ejemplo, las divisiones entre géneros y formatos tienen algún sentido.

En una poética que aprende del oleaje, de la fuerza de la continuidad de las olas y las corrientes, de su arropar y cubrir, o encubrir, sin borrar, para explicar los modos de unión, se pueden apreciar otros modos de conexión y continuidad que se traducen en las obras. En un espacio donde, como el mismo Kamau Brathwaite lo señaló con la socorrida frase: la unidad es submarina, lo compartido adquiere otro sentido. Las formas estéticas se mezclan y la crítica debería por tanto perseguir ese punto donde la combinación ocurre. Un ejemplo palmario, para mí, es el de las críticas de arte de José Lezama Lima, que son continuidad de su proyecto de cubanía. Pero tal vez sea más patente la imposibilidad de tomar un solo camino en Frankétienne: pintor, novelista, dramaturgo, uno de los primeros en escribir y publicar en creol, y cofundador del espiralismo, cada página constituye una invitación a desbordamientos de los parámetros marcados para otras obras, en otros contextos. No se puede diseccionar en una obra de Frankétienne lo que queremos ver, o lo que la crítica tradicional nos autoriza a ver, de lo que esa misma crítica nos impide mirar o leer.

8. Sin permiso

Kristeva, en uno de los textos más lúcidos respecto a la adecuación entre crítica y literatura, a saber, su “Pensar el pensamiento literario” (2009), cuenta cómo surgió su teoría de lo abyecto a partir del trabajo de lectura sobre Céline, *Voyage au bout de la Nuit*. Es difícil no compartir su supuesto: cada obra literaria contiene una teoría

en sí. La tarea de la crítica, entonces, adquiere un sentido nuevo. Puede ser inútil (no estamos ya en el siglo XVIII, donde la crítica literaria se justificaba como explicación necesaria de los intrincados caminos y vericuetos lingüísticos del momento de Gracián. Y por fuera de la academia, poco interés hay en las elucubraciones que lxs críticxs inventamos).

Estamos en un momento decisivo, donde lxs críticxs podemos repensar con seriedad de qué está hecho nuestro trabajo y para qué (y para quién). E incluso el cómo lo hacemos. De hecho, críticos lúcidos (y bueno, con mucho más prestigio que lxs críticxs exclusivamente académicxs) como el cubano Antonio José Ponte y el puertorriqueño Juan Carlos Quintero-Herencia le van dando muerte a esta modalidad acartonada de la crítica en ensayos desasidos lingüística y formalmente de lo que se espera. Así se percibe en una intervención mínima de este último como el resumen para una conferencia en el III Congreso internacional “El Caribe en sus literaturas y culturas” (abril 5-7 de este año), celebrado en Córdoba, Argentina:

Mi presentación aspira a presentar brevemente la escritura que compondrá el segundo volumen de *Efecto archipiélago*. ¿Por qué insistir en acercarse a los cuerpos de aguas que rumorean en las páginas de la literatura en el Caribe? ¿Cómo leer “la lejanía” y su imaginario como firma de la proximidad del archipiélago, como perspectiva y activación sensorial de lo inmediato? ¿Le entra agua a la letra? ¿Cómo preguntar esto y no reírse? ¿Por qué asediar hoy «este litoral»? *Ensayaré un texto que aderece un horizonte donde replantear y desplazar algunas categorías políticas centrales (sujeto, comunidad, sentido) que han aspirado a llenar el vacío que la brecha archipelágica insiste en exponer en las escrituras caribeñas. Mi participación responde a un titubeo, a la falta de certidumbre, a cierto temor ante las consecuencias del asomarse a la brecha archipelágica discutida en La hoja de mar (:)* Efecto archipiélago. Algo que en mi caso es indisoluble de lanzarse en ella (Quintero-Herencia, 2018, p. 75).

La convicción propia de muchxs de nosotrxs, junto a palabras como las de Kristeva, puede ayudarnos a desembarazarnos del cinturón de castidad que la crítica académica ha impuesto a la lectura de las obras, y que ahora impone también a las obras literarias de corte o aliento caribeño. Si el método de la crítica ha de renovarse, empezar por empaparnos del contexto real, más allá de la fecha de producción de la obra, es un comienzo. Si el método tiene que renovarse, una mirada que de veras comprenda los fenómenos caribeños y que se atreva a salirse de los ordenados y engeguedores caminos trazados por nociones elaboradas por grandes teóricos y repetidas hasta la saciedad, sin razón, por lxs críticxs, es indispensable. En lugar de seguir usando el oxidado cinturón, y de seguir respirando en la vetusta escafandra de los estudios literarios eurocentrados, tan disciplinados y tradicionalistas como racializados, somos invitadxs a leer estas obras en su propia cocción y con las he-

ramientas dispares que nuestra propia formación nos da, y con la disposición de ver más allá o más acá de lo que se estipula que veamos. Grandes y gratas sorpresas aguardan. Se los puedo asegurar.

Referencias bibliográficas

1. Allende, I. (2011). *La isla bajo el mar*. Bogotá: Random House Mondadori.
2. Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. Nueva York: Routledge.
3. Benítez Rojo, A. (1989). *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hannover: Ediciones del Norte.
4. Bogle, D. (2016). Traduire la créolisation: Traduction intraculturelle, proverbialité et littérature antillaise. *Translation and Translanguaging in Multilingual Contexts*. 2(2). pp.181-194.
5. Brathwaite, E. K. (1986). *Roots*. La Habana: Casa de las Américas.
6. Cabrera, L. (1983). *El Monte. Igbo. Finda. Ewe Orischa. Vititi Nfinda. (Notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y el pueblo de Cuba)*. Miami: Ediciones Universal.
7. Dash, M. (2011). Historias sin fin: Negritud, creolización y narración en el Caribe. *Cuadernos de literatura*. 15 (30). Disponible en: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/4113>
8. Del Valle, M. (jul-dic 2013). El jardín de Jamaica: una voz entre paréntesis. *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*. 18. Disponible en: http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/1209
9. Del Valle, M. (2015). Una agenda falsbordiana para los estudios literarios en el Caribe colombiano. *Cuadernos del Caribe*. 12 (19). Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ccaribe/article/view/53519>
10. Glissant, É. (2005). *El discurso antillano*. Caracas: Monte Ávila Editores.
11. Henry, P. (2000). *Caliban's Reason. Introducing Afro-Caribbean Philosophy*. Londres/Nueva York: Routledge.
12. Kincaid, J. (1999). *My Garden (Book)*. Nueva York: Farrar, Strauss, Giroux.
13. Kristeva, J. (2009). Pensar el pensamiento literario. *Cuadernos de literatura*. 14 (26). Disponible en: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6321>
14. Quintero-Herencia, J.C. (2018). “Tubo, manga de agua, tromba (§) Palabra al mar”. En *Libro de resúmenes. III Congreso Internacional “El Caribe en sus Literaturas y Culturas”*. 5-7 de abril, 2018. Córdoba, Argentina. (pp. 74-75).
15. Rivas Lara, C. (2006). *Relatos fantásticos*. Medellín: Lealon.
16. Tinsley, O. N. (2010). *Thiefing Sugar. Eroticism between Women in Caribbean Literature*. Carolina del Norte: Duke U.P.
17. Victor, G. (2007). *Le Revenant*. Puerto Príncipe: Imprimeur II.
18. Victor, G. (2016). *Les Cloches de la Brésilienne*. Paris: Vents d’ailleurs.
19. Wynter, S. (2012). *The Hills of Hebron*. Kingston: Ian Randle Publishers.