

ENTREVISTA CON Derek Walcott

La luz de una lengua

Derek Walcott, “el hombre gracias al cual vive el idioma inglés”, según afirmara Joseph Brodsky, nació en 1930 en Castries, capital de Santa Lucía. El padre de Walcott fue un pintor, hijo a su vez de un inglés y de una nativa de raza negra; su madre, una descendiente de esclavos con una cepa de sangre holandesa. De él heredó su gusto por la pintura y la poesía; de ella, su afición por el teatro. En 1985 le dijo al poeta Edward Hirsch:

Mi familia siempre tuvo interés en el arte. Como provengo de una familia metodista en una isla católica francesa, nos sentíamos un poco acosados... Crecí en un lugar en donde si uno aprendía un poema, lo gritaba, los niños lo gritaban y lo actuaban y lo recomponían y lo embellecían. Si uno quería aproximarse a ese estallido, a ese poder del lenguaje, no podía lograrlo con una voccecita modesta que le murmurase algo a algún otro.

Por boca de Shabine, el poeta-narrador de la *Goleta Flight*, uno de sus poemas de mayor aliento, Walcott nos brinda un nítido autorretrato:

Sólo soy un mulato que ama la mar.
Recibí una sólida educación colonial.
Hay en mí del holandés,
del negro y del inglés.
Y: o soy nadie o soy una nación.

Educado en la Universidad de Trinidad, Walcott fundó en esa isla, en compañía de su hermano Roderick, el Taller Trinitario de Teatro, en cuyo escenario han sido representadas muchas de sus propias obras dramáticas. A la edad de 18

años era ya autor de un libro: *Veinticinco poemas*. No obstante, el primer volumen importante de Walcott, por lo que hace a su desarrollo como poeta, es de 1973 y se titula *Otra vida*. Estamos ante una saga lírica a lo largo de la cual Walcott dramatiza los conflictos que lo movieron a dejar el Caribe. Pues ni qué decir que Walcott, tanto en sus dramas como en sus poemas, expresa una honda preocupación por la identidad de las Antillas y por su literatura.

Los libros de madurez de Walcott (*Uvas de playa*, 1976, *El reino del caimito*, 1979 y *El dichoso viajero*, 1982) revelan a un poeta dueño de las riendas del idioma, capaz de fundir la dicción de sus maestros —los poetas isabelinos, los jacobeos, lo mismo que Tennyson, Yeats, Hardy, Robert Lowell— con sus personales impulsos. En *Canícula*, aparecido en 1983, Walcott se regodea exhibiendo a lo largo de ochenta páginas esa soltura que se adquiere cuando forma y oficio han pasado a ser una segunda naturaleza.

En 1990, Walcott publicó en Nueva York y Londres simultáneamente, al igual que otros de sus libros, el extenso poema narrativo titulado *Omeros* (siete libros divididos en 64 capítulos; cada uno de ellos compuesto de tres cantos, cuya suma rinde 320 páginas de tercetos). En este poema, Walcott no sólo reinterpretó la sustancia de las grandes leyendas de Occidente, sino que, por así decirlo, las recreó imaginándolas en profundidad: “El arte antillano —escribió Walcott en su alocución de recepción del Premio Nobel en 1992— es esa restauración de nuestras historias hechas añicos, nuestros cascotes de vocabulario; así, nuestro archipiélago es el sinónimo de los pedazos separados del continente originario.

Esta es la manera precisa de componer poesía; o mejor dicho: no de *componer*, sino de *recomponer*”. En la entrevista que le hizo Hirsch, Walcott comentó:

Toda situación en el Caribe es de ilegitimidad. Si admitimos de entrada que no hay deshonra en la ilegitimidad histórica, entonces podemos ser hombres. Pero si seguimos refunfunando y diciendo: “Mira lo que el amo ha hecho con nosotros”, etcétera, jamás maduraremos. Mientras sigamos sentados haciendo gestos o escribiendo poemas y novelas que glorifican un pasado inexistente, el tiempo seguirá pasando de largo para nosotros. Permanecemos en una sola disposición que está sumamente arraigada en la escritura caribe: una especie de raspadura y soba de una vieja aflicción. No es porque uno quiera olvidar; al contrario, uno acepta, tanto como cualquier persona lo haría, que una herida es parte de nuestro cuerpo. Pero eso no quiere decir que uno tiene que pasarse toda la vida restañándola.

Omeros, obra ampliamente elogiada por la crítica, puede decirse que es la asunción de esa herida y, asimismo, la tentativa de reunión de los múltiples elementos de la cultura antillana en una narración emblemática que prolonga, innovándolo, el texto canónico homérico.

Sin duda, como ha señalado Stephen Breslow, Walcott proporciona uno de los más ricos modelos de multiculturalismo genuino. No en vano Walcott ha expresado: “Mi nación es la imaginación”.

— José Luis Rivas

DAVID HUERTA: ¿Se puede hablar—pensando en Aimé Césaire, Saint-John Perse y los demás poetas de diferentes lenguas del Caribe—de una tradición poética caribeña?

DEREK WALCOTT: Estoy pensando en Martinica. Preguntaste por la poesía específicamente, pero se me ocurren escritores como Fanon (y sin duda Édouard Glissant, un buen poeta y novelista) y Chamoiseau, quien ha escrito un libro llamado *Texaco* que, creo yo, es una obra maestra. El hecho de que Martinica tenga a Césaire, Chamoiseau, Glissant y Fanon es realmente impresionante, pensándolo bien. En términos de la poesía del Caribe, casi tendría que ir de isla en isla, de lengua en lengua y, por lo tanto, de manera minúscula, de literatura en literatura.

DH: Sí, pero de cualquier forma existe esta lengua—supongo que popular—que es el inglés y que funciona como una *lingua franca*, una lengua que todos pueden más o menos entender. Y junto con el inglés hay nuevas lenguas, como el papiamentu, el creole o el patois.

DW: Casi todas las islas son bilingües. En Trinidad, por ejemplo, conviven culturas diferentes. Tienen lo chino, lo hindú y lo musulmán. Cada isla carga esta mezcla que sigue y sigue. Y si estás picado con las lenguas, entonces descubrirás muchas distintas pasando por el Caribe, incluyendo, digamos, el dialecto de Jamaica, que es en realidad la lengua jamaicana. Todo es muy enriquecedor; la situación es de opulencia vital, porque tienes mucho de dónde escoger en términos de melodía.

DH: Mencioné también a Saint-John Perse, de quien José Luis hizo una enorme traducción al español de la obra poética completa.

DW: ¿Hiciste eso? [Rivas está presente]. ¿No tienes nada mejor que hacer? [Carcajada]. Eso es fantástico, “Images à Crusoe” y “Pour fêter une enfance” fueron los primeros poemas que conocí de Perse: son poemas hermosos. Aun cuando, como me dijo un poeta de Martinica

alguna vez, Perse “es un hombre blanco”: *mais c’est un blanc*. [Risa]. El otro, el tardío Saint-John Perse, creo, fue un poco desbordado. Un día hablé sobre él con Joseph Brodsky, y dijo—Joseph podía ser muy duro: “Bueno, no sé: lluvia, niebla, nieve, hielo” [Risa]. Pero es poderoso. Bueno, *Anabase* es maravilloso. Y ha sido una enorme influencia para mí.

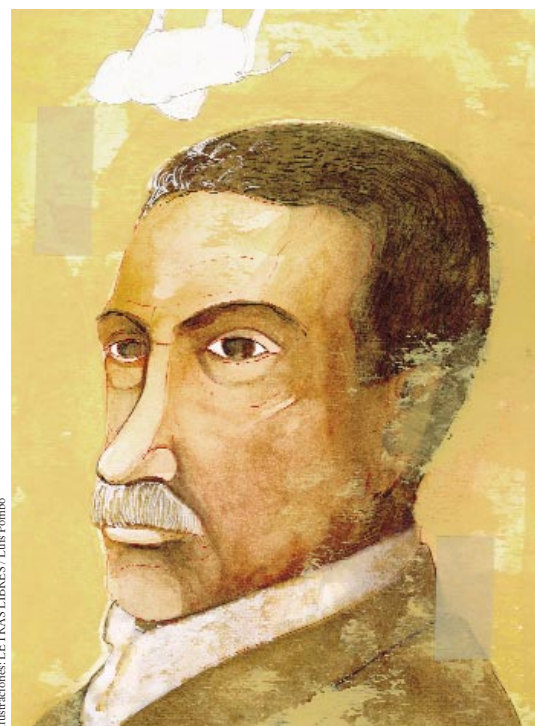
DH: Me interesa mucho en tu trabajo la influencia francesa, dado que en mi opinión los críticos literarios enfatizan la veta inglesa en tu poesía, no sé si a propósito o no. “La manera en que Walcott maneja la lengua inglesa es sublime, pero al parecer no se halla muy cómodo en ella”, dijo alguna vez un crítico literario. ¿Qué opinas de ese comentario?

DW: ¿Cómo dirías en español *be can kiss my ass?*... Ya en serio: me ha tocado algo de eso, y de algún modo me sigue tocando. Me he enfrentado a esa postura; a veces me han preguntado, o se ha insinuado en la crítica, cuál es mi lengua materna, y yo respondo: hablo inglés, escribo en inglés, mi lengua materna es el inglés. Allí no hay ningún problema, yo no pienso en creole francés. Esa forma de pensar de la crítica nunca va a desaparecer por completo, queda por ahí algo de no ser inglés y sin embargo escribir en inglés que los ingleses consideran como curioso, como si fueras el mejor alumno de su escuela. Hay mucho de condescendiente... La vibración que recibes en esta conversación es muy distinta de la que habría si estuviera hablando con poetas ingleses, o estadounidenses. Esta actitud hacia las raíces caribeñas persiste como un residuo en la crítica que sale de Inglaterra o de los Estados Unidos. Es una lucha continua. No tiene importancia, pero existe.

DH: Brodsky ha escrito: “La cobardía mental tanto como espiritual, evidente en esos intentos de retratar a este hombre como un escritor regional, puede explicarse por la resistencia de la crítica profesional a conceder que el gran poeta de la lengua inglesa es un hombre negro”. Me impresiona esa frase. Es lo contrario de aquella afirmación de no hallarse cómodo con la lengua inglesa, y viene

desde los márgenes, por así decirlo, desde Brodsky.

DW: Mi libro más reciente es de coplas, coplas rimadas. Cualquiera persona que ve eso en Inglaterra o Nueva York, inmediatamente se pregunta por qué escribo de manera tan anticuada. En un principio, la tradición de la cual formo parte utiliza esa forma métrica, el calipso, pero eso no importa aquí; lo interesante es que, de al-



Ilustraciones: LETRAS LIBRES / Luis Pombo

guna forma, el centro, el presunto centro de una cultura, continuamente se las arregla para decirle a las personas fuera del centro cómo deben adoptar un estilo. Si trabajas con una forma sencilla, vamos a decir que estás en Guadalajara y quieres escribir una oda que se basa en Píndaro, alguien te va a preguntar, tal vez desde algún centro, por qué escribes así. “¡Es tan anticuado!” Es muy parecido a lo que pasa con la pintura. Creo que la tradición europea no acepta a pintores mexicanos como Rivera porque son una especie de contradicción de la pintura del Renacimiento. Por lo tanto, pueden ser etiquetados como *mexicanos*. El concepto lineal, la idea jerárquica de lo que el arte es, deja a los muralistas de lado, o como un

paralelo al desarrollo del arte mundial. Tienes que estar despierto, porque básicamente nunca sabes si te van a colocar en el centro o no. Es cierto que la herencia lineal del arte es siempre, y esto no es ninguna noticia, juzgada desde el centro. No puedes poner a Rivera junto a Della Francesca, no. Tiene que ser Della Francesca y un paralelo. Esto siempre va a ser así y no tiene, finalmente, ninguna consecuencia, pero puede afectar al siguiente escritor, al siguiente pintor.

DH: *The Star-Apple Kingdom* fue traducido en Venezuela como *El reino del fruto estrella*. José Luis le dijo a los editores que existe un nombre para ese fruto en Latinoamérica: *caimito*. ¿Cómo puedes maltraducir *star-apple* si está allí en tu jardín, en tu huerto?

DW: Eso es estupendo. En patois no hay

una especie de nexo que se repite.

DH: ¿Cómo relacionas tu trabajo literario con el pictórico?

DW: Mi nuevo libro se llama *Tiepolo's Hound*. Ahí hay una canción sobre la presencia de un perro en un gran fresco. Es una visión, un recuerdo de ese perro en particular. Con la memoria nunca se sabe, pero estoy bastante seguro de que el fresco está en el Museo Metropolitano de Nueva York. Ese perro fue pintado poderosa y rápidamente, es un perro tan magistral que lo que recuerdo es el puro golpe de la luz. El muslo del perro en un solo trazo... ¡guau! Lo ves en los grandes maestros, en Velázquez, y no sólo en los pintores viejos, también en los contemporáneos. Pero esto en particular fue asombroso porque, como pintor que soy, sé que

manera que el trazo del muslo del perro. Últimamente, cuando me levanto por la mañana no estoy tan seguro de si quiero pintar o escribir. Y digo eso sin afectación, sin ninguna clase de prejuicio: vivo en un paisaje que amenaza continuamente con todas esas vistas...

DH: Te estás despertando en Santa Lucía.

DW: Sí, si vives en otro país todo esto puede carecer de sentido. Para los que somos de otro lugar, ver edificios tal vez no es hermoso pero, digamos, para Hart Crane esos edificios son hermosos. Lo único que estoy describiendo es el instante en que siento que quiero trabajar en una pintura o en un poema: a veces se vuelve confuso en términos de lo que quiero hacer, y no estoy seguro de que el instinto cambie con el medio. Trabajamos con luz, todos trabajamos con luz, la luz de una lengua. Los poetas trabajan con la luz en la misma medida que los pin-

tores. Y pienso que tenemos, cada uno de nosotros, poetas, una afinidad muy fuerte con pintores particulares con quienes nos sentimos asociados, en términos de lo que estamos intentando

hacer con la imaginación. Pienso que

debe ser cierto para cualquier persona que trabaja en un clima semitropical o tropical. Porque es tan fuerte, en términos de la luz y el paisaje que tienes alrededor, que lo que estás haciendo a veces no es realmente escribir tanto como pintar. Estar conscien-

te de la posibilidad de pintar, al escribir, es muy, pero muy útil. Y yo siempre pongo a Hemingway como ejemplo, la influencia de Cézanne sobre él. La pintura puede hacer bastante para ayudar al escritor, pero no creo que el escritor pueda hacer gran cosa por la pintura. Por otro lado, no creo sentir ninguna responsabilidad en cuanto a comprender a la pintura moderna o la pintura abstracta. Tengo setenta años, no tengo que prestarle atención a esas cosas.

DH: ¿Cómo enseñas poesía? Más o menos, ¿cuáles son los pasos?



una palabra para “reino” porque no existe esa experiencia en el creole francés. Pero tenemos la palabra *caimito*. Si hubieran traducido aquel título al patois sería estupendo. No existe un término para *royaume*, nunca hubo una situación de *royaume*. Pero si la hubiera habido, sería *Le Royaume du Caimito*. Eso estaría muy cercano al español pero también a la realidad caribeña del *caimito*, es la misma palabra que en español. Eso comprueba

tienes que mezclar la pintura hasta el punto en que consigues que lleve una luz por dentro, y es al aplicarla que consigues que haya luz en el perro. Imaginate que en poesía quieres usar el color verde; si eres flojo, piensas “Bueno, verde está bien”, entonces escribes *verde*. Si eres muy específico y aun así utilizas la palabra *verde*, si tienes el conocimiento de ese color que llevas por dentro, creo que el verde se manifestará en la palabra. La textura, la luz, saldrá en la palabra, de la misma

DW: Se pueden decir muchas cosas malas acerca de los Estados Unidos, pero puedo asegurarles que algunas de las cosas que ocurren allá son admirables: los poetas pueden obtener puestos en las universidades. Ahora bien, el asunto es que los ingleses, por ejemplo, y los europeos en general, tienen mucho desprecio por esto; dicen, ¿cómo vamos a enseñar poesía? En cierta medida es una pregunta tonta, porque cada uno de nosotros tuvimos a alguien a quien mostrar nuestro trabajo. Somos aprendices cuando comenzamos y todos necesitamos un maestro. Así que el concepto de “no se puede enseñar poesía” es erróneo, aunque obviamente no puedes hacer un poeta de cualquier persona. Pero las personas que van a la universidad ya han sometido sus poemas a juicio. Y cuando se les acepta y forman parte de una clase, se genera una situación, digamos sin ninguna vanidad, de maestro-aprendiz. Ese es el concepto. Ahora bien, yo no enseño. Muchos profesores estadounidenses enseñan de forma tradicional: presentan una obra y todos discuten lo que tiene de mala. Yo no me sujeté a eso nunca. Yo hablo con el grupo sobre cualquier poeta (salvo los poetas estadounidenses): hace poco di una clase con el poema de Lorca sobre Ignacio Sánchez Mejías. Lo que les doy es ese aura, e intento llevarlos fuera de los Estados Unidos, hacia las traducciones de otras obras. Entonces los veo individualmente, y veo lo que escriben y digo que tal vez esto estaría mejor así. A esa clase de enseñanza me refiero. Es un proceso basado en el encuentro personal. He visto que los poemas de las universidades, cuando se publican en libro, como que suenan igual. Hay un tipo de dicción en la cual se cae, que es como una dicción académica, o casi académica. No hay que imponer eso, si vas a escribir verso libre o verso silábico, tienes que ser un maestro para hacerlo bien. Tendrías que haber hecho todo lo demás primero, antes de empezar a improvisar, sabes que mantienes el paso porque tienes una cultura cuya base es la música. Hay profesores que le han dicho a los estu-

diantes: “Hay que evitar la melodía”. Es inimaginable. Si estás enseñando a jóvenes estudiantes y no quieres que suenen demasiado melódicos, es como si les dijeras que deben intentar que no suene demasiado a español. Yo he tenido mucha suerte—en términos de resultados— en mis clases, así que puedo contestar que sí, que se puede tener una consistencia académica. Enseño mucha memoria, cómo recordar los poemas.

DH: Durante los últimos cincuenta años, la memorización ha sido muy desacreditada como método de enseñanza.

DW: Hay que estimularla en la escritura. Es maravilloso porque se resisten, porque piensan, ¿para qué necesito aprenderme esto de memoria? Pero cuando tienen la oportunidad de hacerlo, lo hacen de muy buena gana. Lo que descubren a través de la memorización es que en la memorización se halla la melodía. Porque recuerdas a través de la melodía.

DH: Háblame de *Omeros*.

DW: Me levantaba en la mañana, como si tuviera que escribir una novela o pintar. Tenía un trabajo. Y eso fue la parte más feliz del libro. Sabía que por mucho tiempo que me llevara, tenía por qué despertarme en la mañana. Finalmente llegué a un diseño, y comencé a sentir el diseño, a sentir que quería un verso que fuera largo como el horizonte, y quería que ese verso se sintiera como, digamos, que si llegara el viento, lo alteraría. No quería la forma del cuarteto, que por el aspecto que tiene sería un bloque; quería un poco más de aire. Le quité un verso para dejar tres, pero entonces el diseño también era la *tersa rima*, más o menos. El verso largo, como saben, cruza dos lenguas distintas, pero para nosotros en inglés el verso largo te da más cesuras. Así que al hacerlo lo que sentía era que podía descansar; puedes descansar en medio del verso o parar el verso nada más como en una breve ficción, porque lo puedes retomar. Y pensé: “Está bien. En términos del homenaje, estoy en el Caribe, estoy viviendo en un archipiélago, estoy en la lengua inglesa”. Y el paisaje sobre el cual estoy hablando tiene islas, tiene tormentas, tiene

todos los elementos de un archipiélago. Mi intención nunca fue traducir Homero al Caribe. Eso sería un desperdicio de tiempo, porque la cosa sería demasiado heroica y demasiado literaria. En otras palabras, escribir una épica literaria no era, para mí, algo visionario, era elevar el riesgo. Nadie escribe para elevar el riesgo, a menos que seas un gran poder, a menos que seas un Virgilio, y a menos que el lugar del cual vienes tenga un poder mítico. Entonces puedes ver el destino. Lo puedes hacer porque tienes un país muy grande: el destino de México, el destino de Italia. Porque puedes heredar la condición de poeta épico simplemente por la escala y el poder de tu país, porque puedes decir “Yo tengo esa calidad de profecía e historia que tiene una épica estandarizada”. ¿Qué poder tiene una isla en América? Ninguno. Así que no tiene un destino épico. Los únicos héroes que podría tener fueron, o son, los que salieron y llegaron por el mar, los valientes que salen y hacen lo que hicieron, y en ese sentido no están saliendo a la guerra. Pero están saliendo a la guerra porque posiblemente van a estar en guerra con la naturaleza, con sus huracanes, y por lo tanto tienen...

DH: La vastedad del mar.

DW: Esa es la lucha mayor de la épica; la naturaleza del mar. En fin, así que el tributo a la herencia fue un tipo de homenaje al hexámetro homérico, por un lado, y un homenaje a la *tersa rima* de Dante. Esta es la cultura de la que soy, y todo lo que sé en términos de sentimiento, mi educación y las asociaciones que estaban allí, llegaron por esta razón: el hecho de que Santa Lucía se llamaba la Helena de las Antillas Menores, por su belleza. Pero también por el número de veces que cambió de manos en distintas batallas. Así que no era una cosa literaria para mí hablar de Helena, era una cosa que hasta los niños siguen cantando: “Helena del Oeste”. Algún niño en Santa Lucía, cantando la belleza de la Helena del Oeste, está en realidad cantando un himno homérico. —

— Traducción de Tanya Huntington
y Álvaro Enríque