

Agnieszka Flisek

DE LA IDENTIDAD-RAÍZ ÚNICA A LA IDENTIDAD-RIZOMA: PROPUESTAS POÉTICAS DE NICOLÁS GUILLÉN Y ÉDOUARD GLISSANT

Resumen: El presente artículo es una revisión de las trayectorias poéticas de Nicolás Guillén y Édouard Glissant, dos poetas de la cuenca caribeña, quienes, desde sus propios momentos históricos y en contextos lingüísticos, literarios y socio-políticos diferentes, presentan sus visiones de la identidad antillana. Al echar mano de los conceptos filosóficos de “raíz única” y “rizoma”, desarrollados por Gilles Deleuze y Felix Guattari, se observan las maneras en que Guillén y Glissant ponen en tela de juicio la llamada “filosofía de raíces” en tanto modo de pensar la vida de la comunidad antillana, ofreciendo como respuesta, el primero, la idea del mestizaje, es decir de la superación de la pluralidad étnica y racial en la unicidad nacional, y el segundo, la de la criollización, o sea del interminable e impredecible proceso de construcción de la identidad rizomática que se encuentra entretejida con “lo consciente y contradictoriamente vivido en los contactos de culturas”.

Palabras clave: identidad cultural, raíz única, rizoma, mestizaje, criollización, poesía antillana, Nicolás Guillén, Édouard Glissant

Title: Replacing “Root” with “Rhizome”: the Identity Poetics of Nicolás Guillén and Édouard Glissant

Abstract: This article offers a revision of the literary itineraries of two Caribbean poets, Nicolás Guillén and Édouard Glissant, who, set in different linguistic, literary and socio-political contexts, present their own visions of Antillean identity. Drawing upon the philosophical concepts of “the unique root” and “the rhizome”, conceived by Gilles Deleuze y Felix Guattari, the author analyses the means applied by Guillén and Glissant so as to question “the life-philosophy of roots” present in Antillean communities and to provide them with alternative ways of thinking, i.e. the idea of “the cultural *métissage*” as sublation (*Aufhebung*) of ethnic and racial plurality within national unity, and the idea of “creolization”, which leads to an unpredictable and undetermined process of constructing “rhizomatic identity”, by interweaving “the conscious and contradictory experiences arising from contacts between cultures”.

Key words: cultural identity, unique root, rhizome, cultural *métissage*, creolization, Antillean poetry, Nicolás Guillén, Édouard Glissant

Dos niños, ramas de un mismo árbol de miseria [...]
Dos niños: uno negro, otro blanco.

Nicolás Guillén

Cet arbre hésite au bord de vous [...]
Comme un poème hésite au bord de l'eau.

Édouard Glissant

Nicolás Guillén y Édouard Glissant, ¿qué nos dicen estos nombres propios? Guiada por el numen posestructuralista que pugna por manifestarse ya desde el título del presente trabajo, me siento tentada a olvidar que el nombre propio designa a un individuo concreto, garantizando de esta manera “una cierta conexión entre el lenguaje y el mundo” (Bennington y Derrida 1994: 122), y a dejarme llevar por meros “circuitos de significación”, aun tan sólo por el placer de escuchar el efecto de eco sonoro que produce la feliz conjunción de los dos nombres propios. Pero no es, evidentemente, por su potencial poético, aliterativo, por lo que estos nombres tienen aquí –en estas hojas– su lugar común, sino por “manif[estar] el acontecimiento de un conjunto determinado de discurso” (Foucault 1998: 46) que acaricia un nuevo concepto de antillanidad, de un yo, de ningún modo homogéneo, único consigo mismo, sino múltiple y complejo, un yo que crea una nueva relación con el espacio del archipiélago, fundamentada ya no en la coacción de esta tierra, pero sí en un sentido de pertenencia y sobre todo en una suerte de complicidad cultural.

Para hablar entonces de esta nueva identidad antillana elegí a dos poetas necesariamente unidos por unas invisibles cadenas sembradas en la profundidad de las aguas del Atlántico y el Caribe¹, cadenas de una historia fragmentada, hecha añicos, según dice Derek Walcott pero, al fin y al cabo, de una historia común: la de la destrucción de la conquista y el exterminio de los primeros pobladores del archipiélago, de la trata de negros y la esclavitud, de la plantación y el cimarronaje, del azúcar y el exilio.

Ahora bien, el hecho de que Guillén y Glissant formen parte de esta “unidad submarina” de la cultura antillana, como quiere llamarla Kamau Brathwaite (cf. Valdés García 2011: 162), no quita que los contextos lingüísticos, literarios y socio-políticos de sus respectivas escrituras se nos revelen muy distintos.

La obra poética de Nicolás Guillén, sin dejar de ser profundamente hispana, es testigo y partícipe de la revalorización cultural de las raíces africanas del pueblo cubano, así como de la reivindicación social de los oprimidos por el régimen azucarero; es combatiente de la libertad cuando Cuba no era sino un patio trasero de Estados Unidos; es cómplice jubilosa y entusiasta de la fundación de la nueva patria socialista; para con-

¹ Esta imagen de la convergencia de los pueblos antillanos pertenece a Édouard Glissant. En el festival Carifesta que tuvo lugar en Jamaica en 1976 el autor martiniqueño manifestaba su deseo de renunciar a las estructuras de índole jerárquica, a los centros del Caribe que se sitúan fuera del mundo caribeño, llamando la atención sobre las “cadenas de lo invisible” sembradas en la profundidad del Atlántico y del Caribe que, como una suerte de raíces transversales, unen a todos los antillanos (cf. Valdés García 2011: 162-163).

vertirse, finalmente, en una observadora lúcida del fracaso del proyecto del “hombre nuevo”, cuando no en una voz contestataria.

La poesía, la narrativa y los ensayos de Édouard Glissant tienen que ser leídos, en cambio, en la particularidad del cronotopo de un departamento de ultramar, de la Martinica marcada por el trauma de la esclavitud y la que vio frustradas todas sus fantasías de emancipación, entre ellas las de sus dos hijos ilustres: Aimé Césaire y Franz Fanon. Pues tanto el sueño de volver a los orígenes africanos que alimentaba la poética de la negritud del primero como la aspiración a la rebelión de los pobres en el mundo postcolonial del segundo resultaron absolutamente inviables en una sociedad martiniqueña que, en su gran mayoría y desde hacía mucho, se sentía ajena a su raíz africana y echaba en falta a la clase obrera en un régimen económico enteramente dependiente de las importaciones y del turismo emitidos desde Francia. Los textos de Glissant se encargan de expresar la imposibilidad de desatar una rebelión y de romper los lazos con la metrópoli, pero lo hacen en una lengua que siguen sintiendo como impuesta y que no cesan de minar, de empujarla hacia sus límites, de contaminarla con esa otra lengua que los antiguos esclavos no tuvieron más remedio que fabricar, el criollo o créole.

Huelga decir que tampoco estamos frente a dos poéticas hermanas. La voz del Poeta Nacional de Cuba está atravesada, como señala Antonio Benítez Rojo, por el “deseo de captar y entregar lo popular” (1989: 116). Esta voluntad de lo popular no se manifiesta sólo en el objeto del discurso que, en la mayor parte de los poemas de Guillén, viene a ser la existencia de los sectores populares en determinado contexto histórico y en un ámbito geográfico definido, el cual, por cierto, se amplía progresivamente de Cuba a Las Antillas, de las Antillas a América. También el hablante lírico revela ser de la misma condición popular que sus personajes y sus oyentes: maneja el mismo lenguaje, que es el español cubano coloquial, los conceptos los reviste de símbolos tradicionales, de fácil develación, y, lo que es más importante, la mayoría de las veces establece un diálogo con el oyente, “creando –como observa Jaques Joset– un espacio discursivo cada vez más abierto a la voz colectiva” (*apud* Íñigo-Madrigal 1995: 19). Lo cierto es que Nicolás Guillén canta a todos y a cada uno su son preciso, como su doble, José Ramón Cantaliso del poema homónimo, “canta liso, muy liso, para que lo entiendan bien” (*Cantos para soldados y sones para turistas* [1937]; Guillén 1974 I: 245).

Glissant también entiende que la literatura es “cosa del pueblo”, que “la imaginación; su poder manifiesto [...] –como dice en *Sol de la conciencia* (1956)– es enriquecer en cada cual la voluntad de todos, y de todo...” (2004: 36). Pues, en tanto representante de una literatura menor, y empleo este término en el sentido deleuziano de la “literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (Deleuze y Guattari 2008: 28), Glissant sabe que su poesía necesariamente conectará todo problema individual con lo político, que todo en ella adquirirá un valor comunitario y que, por lo mismo, debe renunciar, como Josefina la cantora del relato de Kafka, “al ejercicio individual de su canto para fundirse con la enunciación colectiva” (Deleuze y Guattari 2008: 31), para dispersarse en “la innumerable multitud de los seres de [su] pueblo” (Kafka 1977: 119). De hecho, la poesía de Glissant –del mismo modo que la prosa poética de sus novelas y de sus ensayos– también revela una estructura dialógica, también recurre a modalidades propias de la oralidad: redundancia, repetición, predominio del ritmo, renovación de las asonancias. Pero

no por eso el lenguaje glissantiano se vuelve llano o liso. Al contrario, Glissant defiende “el derecho de cada cual a la opacidad” (2002a: 71).

Por cierto, esta opacidad del poeta martiniqueño no es exactamente un término estético². Pues si el poema, según leemos en *La introducción a una poética de lo diverso* (1996), “yerra violentamente” (2002a: 71), si busca expresarse en “una nueva lengua [...] que desea morder, [que ...] se enlentece, se colma y circula, por las carreteras negras, a la cabecera de las demás lunas” (Glissant 2004: 39), no es porque Glissant intente responder a aquel famoso acicate lezamiano de “sólo lo difícil es estimulante” o porque trate de sembrar el hermetismo, de oscurecer deliberadamente el sentido. El “derecho a la opacidad” es el derecho del otro a quedar libre de mi comprensión, una comprensión que no haría sino “reducirlo al modelo de mi propia transparencia” (Glissant 2002a: 72).

Este derecho a la opacidad Glissant lo reclama también para sí, para alguien que ingresa desde ultramar a la antigua metrópoli³, quien aparentemente es capaz de pensarse sólo en función a ella, y a quien ella, a su vez, lo reconoce como su otro, pero un otro que tiene que ser retomado, reapropiado, digerido. Parafraseando a Hélène Cixous (1995: 25), podríamos decir que para la metrópoli Martinica no es Francia, pero es francesa. De ahí la necesidad de salvar al otro –y a sí mismo en tanto que otro– de esta máquina dialéctica hegeliana, la necesidad que ha conducido a Glissant a pensar la identidad de las Antillas como una “identidad rizoma”, la cual opone a la “identidad raíz única”.

Ahora bien, los dos términos son préstamos tomados de la filosofía de Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes, a su vez, los piden prestados de la botánica. Cito del libro *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980): “El rizoma, como tallo subterráneo, se distingue radicalmente de las raíces [...]. El rizoma tiene formas diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos” (2002: 12).

El concepto de rizoma –basado en los principios de la conexión (“cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro”; 13), la heterogeneidad (o la puesta en contacto de los eslabones semióticos de orden muy diverso), la multiplicidad (“las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización, según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras”; 14) y la ruptura asignificante (“un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre

² Aunque corresponde a una poética y también a una política de la lengua, pues Glissant opone al ideal de una lengua pura, diáfana y precisa el derecho a la opacidad y la pluralidad semántica. Lo que está en juego es la “relativización de la lengua francesa” (2002a: 554), su impregnación o contaminación por el criollo. Pero criollizar el francés no significa folclorizarlo, salpicarlo con regionalismos, con rarezas dialectales, sino intentar imprimir en él la entonación y el ritmo propios de la imaginación lingüística criolla, pero también –en lo que se refiere a la prosa glissantiana– adaptar algunas técnicas narrativas de los cuenteros orales criollos: variaciones sobre los mismos motivos, reiteraciones, acumulación de paréntesis que desvían al oyente o de incisos que ayudan a crear el suspense. En fin, se trata de recuperar, creativamente, lo que Glissant llama “el impudor barroco del habla” que data de los tiempos coloniales y que en las Antillas, como en toda América, se origina en el “rechazo, quizás inconsciente, del proceso de asimilación” (128-130).

³ Esta es, de hecho, la posición del hablante del *Sol de la conciencia*: “Y ahora no puedo ya negar la evidencia siguiente [...]: que aquí, merced a una expansión homogénea y sensata, no pueden por menos de meterse literalmente por los ojos la mirada del hijo y el punto de vista del Forastero” (2004: 16).

recomienza según ésta o aquella de sus líneas”; 14)– es esgrimido por Deleuze y Guattari en contra del centro, de la cultura jerarquizada, del pensamiento genealógico esencialista, de la lógica binaria que es la “realidad espiritual del árbol-raíz” (11).

Optar por el rizoma significa, entonces, optar por una identidad difusa, dinámica, cambiante, libre de imposiciones nacionalistas y totalitarias, y Glissant no tiene la menor duda de que es precisamente el concepto metafórico de rizoma el que mejor define la compleja y heterogénea cultura antillana. Ahora, su implantación en el pensamiento latinoamericano es una propuesta muy audaz y no sólo porque, al llevarla a cabo, Glissant se expone –como tantos otros latinoamericanos que han bebido en las fuentes filosóficas metropolitanas– a ser tachado de epígono⁴. Es una propuesta muy audaz en una cultura que jamás ha concluido el proceso de construcción de su identidad, que no ha renunciado nunca al rastreo de sus raíces. Póngase por caso la metáfora arborescente con la que Octavio Paz pretende explicar la literatura hispanoamericana. Ésta, dice en su artículo “Literatura de fundación” (1961), hasta fines del siglo XIX se consideraba una “rama del tronco español”. Después, sin embargo, esta “rama creció tanto que ya es tan grande como el tronco. En realidad –insiste el poeta mexicano– es otro árbol. Un árbol distinto, con hojas más verdes y jugos más amargos. Entre sus brazos anidan pájaros desconocidos en España” (Paz 2000: 672-673).

Aun así, aun si su corona es más frondosa y sus hojas son de un verde más intenso, este árbol de la literatura hispanoamericana, de acuerdo a Deleuze y Guattari, sólo puede dar pie a una pseudomultiplicidad, puesto que su tronco es único y sus raíces están en otro lado: en la literatura madre, la española. El árbol, en este sentido, no deja de connotar la idea de dependencia y de jerarquía cultural.

Nicolás Guillén, desde luego, está muy lejos de este pensamiento cultural arbóreo. Sin embargo, incluso en los poemas que aparentemente hablan sólo de la relación del hombre cubano con la naturaleza, como en “Ébano real” o “Ácana” (*Son entero*, 1947), estos árboles locales, “del monte adentro”, cuya madera sirve al hablante de bastón de camino, de horcón que sostiene el tejado de su casa y de morada última donde yacerán sus huesos, adquieren un valor simbólico, hasta sagrado, se convierten en una suerte de *axis mundi*. Aprovechando la eufonía de sus nombres, ébano y ácana son saludados a ritmo del son que se acompasa con el ritmo pausado de “Palma sola” (*Son entero*, 1947), según Cintio Vitier, “uno de los poemas más íntimamente cubanos” de Guillén (1970: 77).

Ahora, si consideramos la solitaria palma del “patio sellado” no como una involuntaria y misteriosa metáfora política de la Cuba de hoy, según quisieran algunos (cf. Guzmán 1995: 20), sino como una metáfora identitaria, ¿qué idea de la cubanidad como modo

⁴ Subraya Alfonso de Toro (1999: 35) que, desde el momento en que Hegel en sus *Lecciones sobre el filosofía de la historia universal* (1821) obligó a América Latina [en realidad, a los dos continentes americanos] a asumir una posición periférica y, por ende, a debatir eternamente sobre el pensar y el saber del centro para tener el acceso al mismo, los latinoamericanos no han logrado conjurar la siguiente maldición: sin el aparato teórico del centro, sin sus parámetros y terminología, sus discursos son considerados exóticos; en cambio, si aceptan y aplican las estructuras del pensamiento y las herramientas del trabajo del centro, no se sustraen al rol de epígonos. Más adelante veremos, sin embargo, la manera en que “la repetición” glissantiana muestra su exceso, su diferencia, en fin, produce una novedad, cuando el martiniqueño ajusta las concepciones de Deleuze y Guattari a su propio diseño teórico-cultural.

de ser o, mejor dicho, de estar en el mundo nos transmite? “[...] La palma sola soñando /, [...] que va libre por el viento, / libre y sola /, suelta de raíz y tierra, / suelta y sola, cazadora de las nubes, palma sola” (Guillén 1974: 284), ¿será la imagen de una cultura liberada de los orígenes, de las siempre sospechosas legitimidades fundacionales, de la inflexibilidad de la filiación? ¿Habrá dado la poesía de Guillén ese salto, anhelado por Glissant, de la identidad-raíz única a la identidad rizomática: múltiple, heterogénea, relacional, cambiante, imprevisible?

No podría afirmarlo con toda seguridad. La primera etapa de producción guilleniana hasta indicaría lo contrario, sobre todo *Motivos de son* (1930), aclamados como el único poemario auténticamente negro que se escribió en Cuba. Lo cierto es que es de capital importancia en este pequeño tomo, y, más aún, en *Sóngoro Cosongo* (1931), la presencia de elementos de las culturas afrocaribeñas, de su folclore y sus creencias, aun de los rasgos que han conformado una imagen tópica, esencialista del negro: su sensualidad, sus talentos musicales y coreográficos⁵. También es cierto que Guillén echa mano de recursos estilísticos considerados típicamente negristas –onomatopeyas, jitanjáforas, rima aguda–, así como de algún que otro vocablo proveniente de lenguas negro-africanas. Sin embargo, y a pesar de estas supuestas evidencias que han permitido catalogar al cubano como representante del así llamado negrismo⁶, el propio Guillén no cesaba de rebelarse contra esta etiqueta, pues, como explicó en su famosa conferencia “Cuba, negros, poesía” (1937), “[No] hay en Cuba una poesía negra, como tampoco una poesía blanca. Hay simplemente una formidable contribución del hombre negro a la poesía española, lo cual puede dar pie a la poesía nacional, liberada al fin, dueña de sí misma, y en la que no es fácil discriminar las esencias que la integran” (*apud* Augier 1974: 29).

De modo que *Motivos de son* y *Sóngoro cosongo* no emprenden un viaje de retorno a los orígenes africanos, si bien el hablante de estos poemas en más de una ocasión enfatiza la descendencia africana de su pueblo, identificándose con todos los hombres negros que lo conforman (“Yoruba soy, / lloro en yoruba lucumí. [...] y cuando no soy yoruba, / soy congo, mandinga, carabali”; “Son número 6”, *El son entero*; Guillén 1974 I: 271), llorando con ellos sus antiguos y actuales sufrimientos. Pues no hay que olvidar que los motivos raciales, desde el principio, aparecen en esta poesía bajo el prisma social, que a partir de *West Indies LTD.* (1934) el motivo social prácticamente supera y desplaza al racial, y, sobre todo, que en ningún momento Guillén ha visto al negro como un elemento diferencial de Cuba, su lado exótico, sino como una encarnación del pueblo mismo.

Por otro lado, Guillén ha buscado hacer sentir a sus hermanos de sangre el “orgullo negro”, deseando que “se lu[zcan] negros” y “frente a la envidia de los blancos / habl[en] en negro de verdad”, como leemos en “Pequeña oda a un negro boxeador cubano” (*Són-*

⁵ Si bien Guillén jamás se limitó a medir el valor negro con el único rasero de la sensualidad, de aquello “Siento y danzo, luego existo” (Ménil 2005: 105), como solían hacerlo buena parte de los poetas negristas: Palés Matos, Tallet, Ballagas o Guirao. En el artículo “¡Negra, mueve la cintura!” (publicado en el diario *Hoy* en diciembre de 1941) se apresura a explicar: “El negro es, no hay que negarlo, ardiente y sensual [...], pero [...] nos parece excesivo honor atribuirle [...], como su única calidad de su espíritu, la calidad coreográfica; verle siempre el alma en los pies” (Guillén 1968: 22).

⁶ La labor de desencasillar a Nicolás Guillén del negrismo fue realizada, entre otros y muy prolijamente, por Iñigo Madrigal (1995).

goro *Cosongo*; Guillén 1974 I: 180). Lo negro, la africanidad no sólo no era para él un estigma vergonzoso y humillante, sino que constituía un legado histórico y cultural que todos los cubanos deberían reconocer como suyo. En “La canción del bongó” el negro y el blanco “bailan al mismo son, cueripardos, almprietos / más de sangre que de sol, pues quien por fuera no es de noche, / por dentro ya oscureció” (*Sóngoro Cosongo*; Guillén 1974 I: 178).

La revalorización del legado africano llevada a cabo por Guillén, más que a la búsqueda del origen en un mítico allá, más que a la necesidad de enraizarse en la esencia de la negritud, parece responder al deseo de establecer el equilibrio de valor entre todos los elementos concurrentes en la cultura cubana, en la que –como en todo el Caribe–, debido al poblamiento esclavista, los factores negros han sido permanentemente minusvalorados (Glissant 2002a: 20). Sin embargo, esta reivindicación de lo negro no es sino una fase previa, una estación en el camino que debe llevar a una nueva etapa integrativa de los factores de la cubanidad de la que hablaba ya Fernando Ortiz: “una tercera entidad y cultura, una comunidad nueva y culturalmente integrada, donde los factores meramente raciales han perdido su malicia disociadora” (Ortiz s.a.).

De hecho, en la poesía de Guillén, una poesía contestataria, que no duda de tomar la causa y reclamos de los oprimidos, la afirmación de la raza negra –de sus ritmos, de su música, de la espontaneidad de su risa, de su sensualidad– implica una negación: una reacción contra la supremacía de los opresores blancos. Y este movimiento dialéctico, como todo movimiento dialéctico que se precie de su nombre, debe conducir a una superación, a una síntesis cultural y social.

Resuena aquí el controvertido diagnóstico de Sartre sobre el destino de la negritud, expresado en su famoso “Orfeo negro”, artículo que prologaba la *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (1948) de Leopold Sédar Senghor. Sostenía allí Sartre que la negritud es tan sólo un momento de la negatividad, un valor antitético, contrapuesto a la supremacía del blanco. Pero, en tanto tal, no es suficiente por sí mismo y sirve únicamente “para preparar la síntesis o realización del ser humano en una sociedad sin razas. Así la negritud es para destruirse, pasaje y no el punto de llegada, medio y no fin último” (*apud* Depestre 1996: 359). Desde luego, Guillén no ha planteado la cuestión tan radicalmente, pero su posicionamiento, sostenido, como el de Sartre, en la ideología marxista, no difiere sustancialmente de la perspectiva del filósofo francés.

Así, el son sensual que acompasa el ritmo del tambor africano con el timbre de la guitarra europea deviene en esta poesía una metáfora del sincretismo cultural, o del deseo mutuo del negro y el blanco, como quiere Benítez Rojo (1989: 122). Pues lo que anhelaba Guillén era una Cuba mestiza, entendida como una unidad sincrética y no como un abanico de diferencias. “Cuba ya sabe que es mulata” –afirma eufórico en *Palabras en el trópico* (*West Indies, Ltd.* [1937]; Guillén 1974 I: 194)–, y en muchos otros poemas –“Son número 6”, “Balada de los dos abuelos”, “La muralla”, “Dos niños”, “El apellido o “La canción del bongó”– oficia de vocero del mestizaje y de la imaginación transcultural. En el poema “West Indies, Ltd.” el poeta pone un signo de igualdad entre los blancos, negros, chinos y mulatos, afirmando que se trata únicamente de “colores baratos” que, a fuerza de “tratos y contratos” “han perdido su tono estable” (*West Indies, Ltd.*; Guillén 1974 I: 21). De este modo construye una nueva identidad antillana, la identidad

de un hombre liberado de su color y al mismo tiempo unido por lazos de solidaridad con los hombres de todas las razas, sobre todo con los oprimidos.

Resumiendo, en respuesta a la encrucijada histórica de una Cuba enajenada por la situación neocolonial de la República, el imperialismo yanqui y la máquina explotadora de la sacarocracia local, Guillén propone una suerte de nacionalismo antillano mestizo (Benítez Rojo 1989: 124), que ha de llevar a una síntesis superior, como diría Sartre, “a la realización de lo humano en una sociedad sin razas” (*apud* Depestre 1996: 359).

En este punto es donde los caminos de Guillén y de Glissant se separan, ya que al autor martiniqueño el mestizaje, en el que las síntesis pueden preverse, le sabe demasiado al determinismo (Glissant 2002a: 89). De ahí que prefiera sustituir este rótulo por el de la “criollización” (*créolisation*), término derivado, por supuesto, del “criollo” (*créole*), aquella lengua compuesta que tiene su origen en el universo cerrado de la plantación antillana, “en los choques, en la consunción, en la consumación recíproca de elementos lingüísticos absolutamente heterogéneos entre sí” (23).

Glissant, temeroso de caer en un esencialismo identitario –en el que de hecho había desembocado la poética y la filosofía de la negritud de Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas y Leopold Sédar Senghor– nos brinda la palabra criollización “como ofrenda [...] para expresar el hecho imprevisible, de inauditas resultantes que nos preservan de que nos persuada una esencia o nos empecinemos en exclusivas” (Glissant 2006: 29). La criollización entonces viene a ser un proceso donde las interacciones se dan a una velocidad fulminante, donde los componentes culturales puestos en contacto no observan ninguna jerarquía de valores y cuyos resultados son impredecibles o, mejor dicho, cuyo único resultado posible es la identidad rizomática antillana, esa “urdimbres que hay que tejer y que no será el reflejo de ninguna esencia, sino el producto del entramado de relaciones” (Glissant 2002a: 91).

El pensamiento de Glissant, desarrollado paulatinamente en sus ensayos –*El discurso antillano* (1981), *Poétique de la Relation* (1990), *Introducción a la poética de lo diverso* (1996), *Tratado del Todo-Mundo* (1997)–, no puede ni quiere ser sistemático, sino tan sólo poético, pues, a diferencia del mestizaje o la transculturación, plausibles de ser conceptualizados, “la criollización únicamente admite lo imaginario” (2002a: 126).

De hecho, las poéticas –que no las teorías– de la criollización, “de la Relación” y “de lo diverso” del autor martiniqueño se originan en su poesía, una poesía que no cesa de revelar la íntima extrañeza de la tierra “hundiéndose en el salto del agua y en la palabra que hemos labrado” (2002b: 7), una poesía empeñada, por lo tanto, en contradecir las demasiado legibles representaciones de este afuera de Francia que en los primeros poemarios de Glissant abarca el “campo de islas”⁷ antillano, pero que en *Fastes* (1991)⁸ se abre a una impresionante variedad de países y paisajes que conforman el “todo-mundo”.

Así, en *Un champ d'îles* (1953), *La terre inquiète* (1955), *Les Indes* (1956) y *Le sel noir* (1960) Glissant se dedica a matizar imágenes unívocas de las “Indias Occidentales”, a ha-

⁷ *Un champ d'îles* es el primer tomo de poesía del martiniqueño, editado en 1953.

⁸ *Fastes* es el único tomo de poesía de Glissant traducido –en forma fragmentaria y añadiéndose una selección de poemas de sus volúmenes anteriores– al castellano. La traducción de la poeta cubana Nancy Morejón fue publicada en La Habana en 2002 bajo el título *Fastes y otros poemas*.

cer crepitar las diferencias entre el “país soñado” por los conquistadores y colonizadores europeos y el “país real” –aunque no por ello menos deseado–⁹, ofreciendo un pasaje de la imaginación por la “estación sin raíces que regresa a su origen” (2002b: 12), donde el visitante-lector cruza los “río[s] entre las lunas” (14), se frota las manos ante las “fogatas entre los fangales” (42) y se deja deslumbrar por los “esplendores que van a alegrarse con la opacidad” (48). También puede deleitarse con una voz que enhebra recuerdos, que reinterpretar la historia de la colonización de las Antillas o, mejor dicho, crea una visión “profética” –léase imaginaria– de su pasado. Pues, éste es el privilegio, más aún, el derecho que se arroga Glissant como miembro de un pueblo caribeño en el que cualquier idea de Génesis no es más que “producto de préstamo, la adopción o la imposición; cuya auténtica Génesis es el barco negrero y el antro de la plantación” (2002a: 37)¹⁰.

Evidentemente, las “profecías” glissantianas sobre el pasado implican una discusión con la tradición literaria de las Antillas francófonas, al mismo tiempo presa del espíritu francés y enraizada hasta el alma en el nativismo. Glissant pretende rebasar ante todo las imágenes de Saint John Perse, el prodigioso poeta guadalupeño (o, más precisamente, francés de origen guadalupeño) de gran aliento épico, quien en sus *Éloges* (poemario de 1911 que reúne los recuerdos de su infancia de un niño béké¹¹ en el Caribe) o en su *Anabase* (una suerte de epopeya, publicada en 1924, que narra la emigración de un pueblo desde la perspectiva del conquistador y el colono que sucumbe fascinado ante el nuevo país) hace dialogar la teluricidad antillana con espacios ilimitados, atravesados por hombres y mujeres anónimos, sin historia, encarnaciones del hombre universal, cumpliendo así el tradicional sueño de la trascendencia o de la universalidad sublimada de la cultura occidental. Pero la obra poética de Glissant quiere distanciarse también de los motivos centrales de la poesía de Aimé Césaire quien, en su *Cuaderno de un retorno al país natal* (1939), retrata el letargo de las comunidades antillanas, la parálisis de la memoria del esclavo deportado y su triunfal recuperación gracias al descubrimiento de la negritud.

Una réplica muy elocuente, tanto a los planteamientos de Perse como a los de Césaire, es el poema “Primer día” del tomo *Le sel noir* (1960), protagonizado por un marino-cuentero (una suerte de aeda antillano) que pacientemente retoma, una y otra vez, la misma historia de los orígenes de sus hermanos isleños:

El cuentero mide su palabra en su desmedido resplandor. Su propia soledad lo conmina a cantarle a la tierra, a aquellos que la sufren. Pero no ofrece su palabra a los que

⁹ *Pays rêvé, Pays réel* es el título de otro poemario de Glissant, editado por Seuil en 1985.

¹⁰ Salvando la gran diferencia que supone el trauma de nacimiento de un descendiente de esclavos, el postulado glissantiano de imaginar el pasado por las comunidades y culturas carentes del mismo (por lo cual cualquier intento de reconstruirlo de forma objetiva está de antemano condenada al fracaso) recuerda mucho aquella concesión a la fabulación que en su “Autonomía cultural de América” (1848) les otorgó a los latinoamericanos Andrés Bello: “Cuando la historia de un país no existe, excepto en documentos incompletos y desperdigados, en vagas tradiciones que deben ser compiladas y juzgadas, el método narrativo es obligatorio” (1970: 45).

¹¹ *Béké* es el nombre que reciben en Martinica y en otras Antillas francófonas los descendientes de los antiguos colonos blancos. El mismo Glissant llama a Perse (y a Faulkner), dos autores que tuvieron una influencia decisiva en su obra, “escritores de Plantación” o “bekés”, marcando de esta manera la diferencia entre la perspectiva ideológica de aquellos escritores y la suya propia (cf. 2002a: 141).

la palabra hechizó; ni a los que se exaltan con ella; la ofrece a los cuerpos quemados por el tiempo: montes, pueblos forzados, aldeas a la intemperie, multitud ribereña.

Cuando este sabio marino, declamador prudente, ha terminado su canto vuelve de nuevo a comenzar. Llega como un niño, la primera mañana. Divisa la espuma original, el primer sudor de sal. La Historia es la que espera. (2002b: 20)

El tono solemne y la grandilocuencia de este poema recuerdan –en modo paródico– el estilo de Perse, mientras que las palabras ofrendadas a los “cuerpos quemados por el tiempo”, a los “pueblos forzados”, a las “multitudes ribereñas” son una alusión más que evidente a la manifestación de solidaridad del yo lírico césairiano con los que “no han inventado la pólvora, ni la brújula”, con los que “no han domado ni el vapor ni la electricidad [...] pero que conocen todos los rincones del país del dolor” (Césaire 1969: 91). Sin embargo, al final de “Primer día” aparecen elementos diferenciadores: “el nacimiento” y “el grito original”¹² que desencadena una vida y una “historia que espera”. Estos no connotan, como en Césaire, las raíces africanas, sino que crean la perspectiva de un comienzo americano y de una genealogía isleña. Es el acontecimiento primero sin origen, que implica la conquista de una voz y de una lengua que inaugurará una historia.

Por supuesto, el grito de Glissant de alguna manera remite al trauma de nacimiento del esclavo. Sin embargo, a diferencia del grito “de hambre, de miseria, de rebeldía, de odio” del poeta césairiano, aquel “verdadero grito” ignorado por la “muchedumbre vocinglera” de su pueblo, “tan extrañadamente charlatana y muda” (Césaire 1969: 25, 26), el suyo no acusa de violencia, no expresa un sentimiento de pérdida y, por ende, una esperanza de retornar al origen, al África. El “grito original” divisado por el marino-cuentero se conecta con el presente, con la “tierra” y con “los que la sufren”, mientras que la tantas veces reiterada historia del nacimiento en el exilio comunica –como “el primer sudor de sal” que absorbe la arena de la playa– el sentido de pertenencia al Nuevo Mundo, la tierra de una posible y presentida libertad.

De este modo, Glissant supera tanto la poética universalista de Saint John Perse, que generaliza los valores particulares de la cultura antillana, como la poética de la negritud de Aimé Césaire, que, con su postulado de retornar a las raíces africanas, se atrinchera en la diferencia (esencia) racial.

Ahora bien, el hecho de que el poeta martiniqueño sea tan renuente al concepto de identidad única, cerrada, de una identidad con pretensiones de homogeneidad étnica y cultural, no quiere decir que rechace toda posibilidad de enraizamiento ni que prescinda en su poesía y narrativa de los símbolos y figuras del mismo. Al contrario, como señala Maryse Condé, se podrían escribir cientos de páginas sobre la presencia del motivo del árbol en la obra glissantiana: árboles señaladores de la novela *La Lézard*

¹² Remito a la versión original del poema: “ce sage marin... Il revient, enfant, dans le premier jour. Il voit la naissance, avec l'écume de la mer, le cri originel! L'histoire, ouverte, qui attend. C'est la première suée de sel, offerte au peuple, sur la plage” (Glissant 1960: 13). La traducción de Nancy Morejon parte, en cambio, de una versión posterior (*Poèmes complets*, Paris, Gallimard, 1994): “Quand ce sage marin, mesuré diseur, son chant l'achève, le recommence. Il vient, enfant, dans le premier matin. Il voit l'écume originelle, la première suée de sel. L'Histoire, qui attend” (173).

de (1958); árboles diáfanos, luminosos, frágiles que acompañan en su huida al esclavo cimarrón en *Quatrième siècle* (1964); los despampanantes flamboyanes, mangos, jobos y ceibas en *Malemort* (1987); y, sobre todo, la suntuosa caoba, el árbol de Américas que está en el centro de *Mahagony* (1987) como metáfora del ser humano y su relación con el entorno (Condé 1998: 4).

Sin embargo, mientras el chirimoyo o el árbol del pan césairianos afirman la identidad recuperada y mitifican el parentesco africano (“A fuerza de contemplar los árboles –confiesa el hablante del *Cuaderno de un retorno*– me he convertido / en un árbol [...] a fuerza de pensar en el Congo / me he convertido en un Congo rumoroso / de bosques y de ríos”; Césaire 1969: 61), ninguno de los árboles que pueblan las páginas de la narrativa de Glissant, como tampoco los acomas que viven tan sólo en la memoria del pueblo¹³, los frangipanis o los magueys en cuya flor “nuestra vigilia [...] toca la quemadura del agua” (Glissant 2002b: 11), o las caobas que arden “como las palabras queman” (13); ninguno de estos árboles que forman parte del paisaje referencial o imaginario de su poesía, echa raíces en la tierra madre africana.

Nos damos cuenta de ello al leer “Afrique”, poema del tomo *Sel noir* dedicado enteramente, como indica su título, a África. Homenaje ambiguo, si los hay, pues Glissant de ningún modo parece estar dispuesto a seguir el credo de los cantores de la negritud y a prodigar elogios al continente perdido: “Acentuar el fulgor de tus cimas no ha sido mi propósito / Ni tocar los olores que hacen de ti un pesado cortejo” (2002b: 31). Cada verso marca distancia, si no un corte abierto, irreversible: “En el cuerpo no tengo esta sentencia marcada por tus bosques / Ni en los ojos tu sal si no es la sal que había soñado yo” (31). “Ella [África] está en mí y yo no en ella” (30), insiste el hablante del poema y después, en *El discurso antillano*, Glissant aclarará que esta presencia de la tierra madre no es sino una obsesión contra la que se debe luchar para poder arraigarse en el “suelo debido” (2005: 305).

En otras palabras, para lograr un sentido de pertenencia al Caribe, para enraizarse en la siempre frágil antillanidad, paradójicamente hay que superar la “raíz única”, es decir el deseo de concebir la identidad antillana a través de una filiación arbórea, de un origen precisamente definido. Pues, lo vernáculo, aun no desprovisto de cierta diversidad, sostiene Glissant, es como un árbol que, por muy extensas que sean sus raíces, por muy densa y enmarañada que sea la red de lianas y plantas parasitarias que envuelva su tronco, siempre preserva su unicidad y su exclusividad (Glissant 1990: 27). Según el autor martiniqueño, proclamar la procedencia de un único tronco o la pertenencia a un territorio único –sea éste la tierra original de África o la tierra soñada de Francia– conduce, inevitablemente, a la idealización de la singularidad étnica y a la sacralización de una lengua y de una cultura.

¹³ El acoma es un árbol originario de Martinica ya extinguido. También es el nombre de la revista dirigida por Édouard Glissant entre 1971 y 1973, vocera de la “antillanidad”, proyecto formulado conjuntamente con Franz Fanon en los años sesenta, después de la victoria de la Revolución Cubana y la independización de Argelia, mediante el cual sus autores buscaban acercar a los antillanos a los “contextos” de las islas –su paisaje, sus tradiciones, sus lenguas–, con el fin de concienciarlos sobre la riqueza y la diversidad de su cultura y desalienar su imaginación acaparada por el mito de Francia. En el plano político, abandonado por Glissant hacia finales de los setenta, se proponían la liberación de las islas del dominio metropolitano y la creación de una federación o confederación antillana (cf. Kwaterko 2003: 175).

Por ello, el bosque glissantiano es un bosque sin árboles originales, irreductible a una sola raíz, cuya espesura, cuya frondosidad impenetrable vuelve inútil cualquier búsqueda de fuentes, orígenes, genealogías. Veamos la famosa apertura de la novela *Mahagony*:

Un árbol es todo un país, y si nos preguntamos qué es este país, nos sumergimos en la espesura inextirpable del tiempo que penosamente nos esforzamos por desenmarañar, lacerándonos con las ramas, sobrellevando en nuestras piernas y nuestros brazos las imborrables cicatrices. (Glissant 1987: 13)¹⁴

Por cierto, el título mismo de la novela, *Mahagony* parece cifrar la agonía (*my agony*) de la majestuosa, recta caoba (*mahogany*) que, en tanto figura de la identidad cultural, pronto cederá paso a la abigarrada y retorcida naturaleza del manglar¹⁵.

Fenómeno verdaderamente liminal éste último, los árboles y arbustos que lo forman marcan espacios intermedios, entre tierra y mar, entre agua salada y dulce, entre flujos y reflujos, hundiendo sus largas raíces adventicias en el pantanoso suelo, estallando en el aire en una maraña de tallos y raíces tan confusa que resulta imposible distinguir el tronco matriz. No extraña entonces que el paisaje del manglar, la encarnación caribeña del concepto deleuziano de rizoma, se convierta para Glissant en una metáfora de la identidad cultural antillana, una “identidad rizomática” que privilegia la relación, que se opone a la búsqueda de la raíz (origen) única, pero que no descarta la idea del enraizamiento:

La raíz es única, es un tronco totalitario que lo acapara todo y que destruye todo a su alrededor. [...] el rizoma [...] es una raíz múltiple, extendida en redes en la tierra o en el aire, sin que ningún tronco intervenga como predador irremediable. El término rizoma aceptaría el hecho del enraizamiento, rechazaría sin embargo la idea de una raíz totalitaria. Con ello, el pensamiento rizomático se encontraría colocado fundamentalmente al inicio de aquello que yo llamo una poética de la Relación, según la cual cada identidad puede extenderse en una relación hacia el Otro. (Glissant 1990: 34)¹⁶

La idea de la relación atraviesa toda la obra de Glissant, siendo el eje de su exploración poética de la realidad caribeña. En los ensayos *Poétique de la Relation e Introducción a una poética de lo diverso* la conecta con los conceptos de “antillanidad” y “criollización” para

¹⁴ “Un arbre est tout un pays, et si nous demandons quel est ce pays, nous plongeons à l’obscur indéterminable du temps, que nous peinons à débroussailler, nous blessant aux branches, gardant sur nos jambes et nos bras des cicatrices ineffaçables”.

¹⁵ “Mangle”, el nombre de árboles y arbustos que forman los manglares, del que deriva el vocablo *mangrove* en francés y en inglés, es originalmente guaraní y significa “árbol retorcido” (cf. <http://www.rjb.csic.es/jardinbotanico/ficheros/documentos/pdf/medios/ambientalistasdelzuliaorg260710.pdf>).

¹⁶ “La racine est unique, c’est une souche totalitaire qui prend tout sur elle et tue alentour [...] le rhizome [...] est une racine démultipliée, étendue en réseaux dans la terre ou dans l’air, sans qu’aucune souche y intervienne en prédateur irrémédiable. La notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l’enracinement, mais récuse l’idée d’une racine totalitaire. La pensée du rhizome serait au principe de ce que j’appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s’étend dans un rapport à l’Autre”.

describirnos la identidad cultural antillana como una identidad insular, constituida por una constelación de componentes heterogéneos –si bien igualmente válidos e igualmente necesarios– que extraen su valor de la mutua atracción y de tensos enfrentamientos, de armonías y desarmonías, de permanentes interferencias y borraduras de fronteras.

Martinica le sirve a Glissant como el mejor ejemplo de un espacio de múltiples in-flujos, en el que la larga convivencia y las continuas colisiones, intersecciones, oposiciones, intercambios y conflictos entre los elementos culturales más diversos han resultado en lo que es hoy la cultura antillana. Por ello, y como si quisiera cuestionar la denominación oficial, administrativa –y posesiva– de la isla, “territorio de otro mar”, la llama “tierra rizomática” que “no pertenece ni a los descendientes de los africanos deportados, ni a los békés, ni a los hindúes, ni a los mulatos”, sino a los que “sufrieron la coacción de la tierra [...] y que, queriendo quizás rehuirla, olvidarse de la esclavitud, comenzaron a establecer con ella nuevas relaciones” (1990: 161). “Tierra rizomática”, en fin, donde el sentido de pertenencia no tiene que explicarse más verticalmente, por sus raíces metropolitanas o africanas, sino por su relación con otras islas, por el lugar que ocupa la cultura de Martinica en el sistema antillano o caribeño, pues, como leemos en la novela *Mahagony*: “Un país isleño no existe si no hay otras islas” (1987: 220)¹⁷.

Más aún, el caso de Martinica y de todo el Caribe sometido al proceso de la criollización nos conciencia, según Glissant, sobre la situación global de las sociedades contemporáneas:

Estos microclimas culturales y lingüísticos que genera la criollización en las Américas son decisivos porque representan los signos mismos de lo que ocurre verdaderamente en el mundo. Y lo que pasa realmente en el mundo es que se crean micro y macroclimas de interpenetración cultural y lingüística. (2002a: 21)

Este proceso de ningún modo implica el relativismo, la homogeneización o superación de toda diferencia, sino, al contrario, el intercambio de experiencias singulares, la movilidad y el dinamismo del mundo actual, y, sobre todo, la resistencia a la hegemonía de unas culturas sobre otras.

El discurso poético de *Fastes*, colección de poemas publicada en 1991, pone en escena la utopía glissantiana del “todo mundo”. En ella la memoria del poeta recorre una multitud de lugares que refieren experiencias múltiples de vida: desde los manglares de Lamentine y “un mulo encabritado [que] arrastra al tío que no tiene nombre” (2002b: 56) por los caminos de Bezaudin, donde naciera el propio Glissant, hasta Teotihuacán en México y Chavín en Perú; desde la recurva de un canal en Terre Sainville, el barrio popular de la capital martiniqueña, donde “una niña enloquece” (60) hasta “Rowan Oak” en el *deep south* faulkneriano; desde el desierto de Efourd donde una “roca tierna llueve polvo” (53) hasta un iglú donde alguien “sacude su mano en el talud helado de las entrañas, de las pieles” (59); desde el encuentro de las míticas tribus *creebek* e *inuit* en Grande Rivière, en Canadá, hasta los retazos de historias contadas por los *djobeurs*, vendedores ambulantes y dicharacheros de las ciudades antillanas.

¹⁷ “Un pays d’île ne se trouve pas, s’il n’a pas d’autres îles”.

La intención de Glissant, evidentemente, no es “versificar toda la redondez del planeta”, ni tampoco buscar detrás de las manifestaciones particulares del existir una transparencia universal, como acostumbra las prácticas epistemológicas occidentales. Al contrario, la escritura del poeta martiniqueño le hace frontera a la razón hegemónica y sus apetencias de universalismo y totalidad, desplegando alabanzas tan sólo de la factura de la corteza de un árbol, del color de un río, de la textura de una piel, de la flexión de una voz. Pues “lo posible de un paisaje” –y entiéndase éste no únicamente como los *mornes*, las llanuras, los vastos mares, los desiertos o las profundidades submarinas, sino también como las minucias de la vida cotidiana y todos los tiempos que se escalonan bajo las apariencias de las formas naturales y creadas– “es eso que nos lleva a oponernos a la generalización, lo que me permite extraviarme sin perderme” (Glissant 2005: 296).

De ahí que *Fastes* nos invite a elogiar –seguimos la presentación del tomo– “una geografía subterránea de donde no se borren las rupturas” (2002b: 49), una geografía variada de sitios que muestran las condiciones diaspóricas de las culturas, que en la relación con el mundo proclaman el deseo de desdibujar la peligrosa totalidad. Sitios de una “belleza tan extraordinaria, como escondida”, al decir de Nancy Morejón (82), capaces de quebrar el mundo unívoco de la luz y de la voz, cuando la escritura, como nos promete Glissant, guarda “correspondencia de lenguaje y de oscuridad, por donde perdure, en un todo, lo imprevisto de la palabra” (49).

De hecho, el poeta martiniqueño sigue siendo fiel a su poética de resistencia frente a las imágenes “reveladoras” de la realidad, elaborada en los primeros poemarios, una poética de la huida en la polisemia, en la opacidad, en la densidad, en la intertextualidad, en fin, una poética de la relación, que implica la interdependencia de otros, la pluralidad de subsistemas, la puesta en circulación de una multiplicidad de sentidos. Una poética que corresponde plenamente al concepto de identidad rizomática de Martinica, de las Antillas y del “todo mundo”.

A MODO DE CONCLUSIÓN: REVISIÓN DE TRAYECTORIAS “VEGETALES” DE GUILLÉN Y GLISSANT

Todavía a la altura de los noventa subrayaba René Ménéil la importancia y la vigencia de la “filosofía de las raíces” como modo de pensar la vida de la comunidad antillana, su realidad, su sentido, sus perspectivas, su destino. La búsqueda de las raíces, aduce el coterráneo de Glissant, sigue siendo el mayor imperativo moral, político y estético, una condición sine qua non para poder pensarse, conocerse, identificarse (2005: 301). Sin embargo, observa, las raíces no son una realidad que “está ahí”, un axioma evidente, ni tampoco deberían verse como el fin último (*telos*) del existir, “un tope más allá del cual sólo estarían el vacío y la nada” (306). De ello eran conscientes Nicolás Guillén y Édouard Glissant que procedieron a relativizar este “pensamiento vegetalista” de acuerdo a sus propias perspectivas históricas y, por ende, desde posicionamientos ideológicos distintos.

El debut literario de Guillén corresponde al auge del negrismo, que en la Cuba enajenada por la situación neocolonial, vivida en las primeras décadas del s. XX, viene a ser una respuesta cultural a la imagen de una nación pretendidamente blanca, construida sobre los cimientos de la cultura hispánica. El autor de *Motivos de son* rompe con este sueño homogeneizador de las élites cubanas al afirmar, no sin malicia, que “todos somos un poco níspero”, al insistir en la profunda “inyección africana en esta tierra” (1974 I: 176) y al revalorizar los elementos culturales negros, hasta entonces injuriosamente despreciados. Guillén sabe, sin embargo, que la vindicación de la raíz africana no puede ser tomada como punto de llegada, cuando apenas es el punto de partida del largo y complejo proceso de fraguación de la cubanidad, el cual conduce, ha conducido ya, a un fecundo mestizaje: “se cruzan y entrecruzan en nuestra hidrografía social tantas corrientes capilares, que sería trabajo de miniaturistas desenredar el jeroglífico” (176).

Esta metáfora de las raíces, que aparece en el conocidísimo prólogo a *Sóngoro Cosongo*, demuestra desde luego el anhelo de una identidad y el deseo de pertenencia, pero Guillén no pretende integrarse en el mundo cubano por medio del mito del retorno a la tierra madre africana, como tampoco la mulatez, esta “vasta, caudalosa, irresistible transculturación afrohispana” (1975 III: 289), que en definitiva ha gestado la nacionalidad isleña y de la que él es “vocero fundamental –o fundamentador–” (Duno Gottberg 2003: 154), constituye su puerto de amarre. Pues Guillén, como lo pidiera José Martí, es un poeta no sólo con “la raíz en la tierra”, sino también con “base de hecho real” y la realidad es que “desde el punto de vista social y económico siempre existió [en Cuba] una insalvable diferenciación entre negros y blancos” (1975 III: 289). Por ello, en sus primeros poemarios, no puede ver ni elogiar la especificidad de la negritud cubana sino bajo el paradigma marxista. Por ello, en lugar de abandonarse al pensamiento mítico, a la búsqueda del génesis vestida de dulces metáforas de follajes y retoños, procede a la implacable denuncia del drama de los cubanos negros, pero también blancos, chinos y mulatos, es decir, de todas las “ramas de un mismo árbol de miseria” (1974 I: 207). Rebosante, sin embargo, de optimismo histórico, fervoroso creyente de la utopía socialista –supuestamente hecha realidad con la llegada de la revolución–, Guillén prevé y a partir de 1959 celebra una nueva fase integrativa de la nacionalidad cubana, que trasciende no sólo lo blanco y lo negro, sino aún lo mestizo: una sociedad de “hombres nuevos” que definitivamente supera los antagonismos raciales junto con las desigualdades sociales y económicas, donde la pluralidad étnica se sintetiza en la unicidad nacional del “color cubano”.

Lo cierto es que el Guillén-apologeta de la revolución da por hecho lo que aun está por cumplirse (cf. Branche 2003: 7-16). Y no es menos cierto que su poética de la mulatez, fundamentada en la dialéctica marxista –como todo discurso del mestizaje, independientemente de la fuente ideológica en que bebe–, implica necesariamente la disolución (superación) de la diferencia (cf. Pratt 1995: 21-27).

He aquí la encrucijada de la identidad múltiple, de la que pretende salir Édouard Glissant: “¿cómo ser uno mismo sin sofocar al otro, y cómo abrirse al otro sin ahogarse uno mismo?” (2002a: 25). Según el autor martiniqueño, la dialéctica del mestizaje –múltiples raíces y búsqueda eterna de unidad– no es precisamente la mejor respuesta a aquellos otros tipos de “pensamiento vegetal” que crecieron con fuerza en las Antillas francófonas: la ideología del asimilacionismo a la cultura francesa y la que fue una fuerte reacción

a ella, la poética de la negritud. Los dos representan lo que Glissant, siguiendo a Deleuze y Guattari, denomina estructura totalizadora del árbol, fundadora de la “identidad raíz” de una filiación inflexible y aferrada a un mito de creación, a una Génesis (Glissant 1990: 157). Pues, el mito de la *mère patrie* como modelo cultural, social y político, que para las élites antillanas debería permitir la recuperación y la afirmación de la identidad de los que han sido históricamente oprimidos por la metrópoli, para Glissant no es sino “una de las formas más perniciosas de la colonización” (2005: 19), la que impulsa el mimetismo ante la supuesta “carencia creadora colectiva” (65). En cuanto a la poética de la negritud de Aimé Césaire y Léon-Gontran Damas, reconoce su importante labor –así como la del Renacimiento de Harlem y del indigenismo haitiano– de revalorización del legado africano (2002a: 20). Sin embargo, la negritud no deja de ser para él una réplica a la mitología asimilacionista, una réplica también mitológica, puesto que fundada en el mito del paraíso perdido de la otra madre patria, la africana, que satisface la necesidad de los intelectuales antillanos de buscar, una vez más, una esencia, una verdad primordial, de “volver a encontrar, por referencia a una raíz común, la unidad (el equilibrio) más allá de la dispersión” (2005: 20).

Los dos mitos genasíacos, al impulsar a los antillanos a echar raíces en un “allá”, no les permiten encajar con “su” realidad, enraizarse plenamente en el mundo caribeño. Por eso, Glissant rechaza todo pensamiento mítico, pero, a diferencia de Guillén, no lo sustituye por la utopía del mestizaje que, sintetizando las diferencias, en definitiva conduce a la homogeneización. A esta antepone el concepto de criollización, el interminable e impredecible proceso de construcción de la identidad antillana rizomática que se encuentra entretejida, ya no con el mito de la creación, sino con “lo consciente y contradictoriamente vivido de los contactos de culturas” (1990: 158). Concebir lo antillano como un rizoma, o sea como una raíz en busca de otras raíces, es un acto de resistencia a ser borrado o asimilado, pero también un acto de renuncia a atrincherarse en una supuesta identidad primigenia que asume y ostenta su propia extranjería; y es, ante todo, una apuesta por lo diverso entendido como “punto de encuentro de las diferencias que, al ajustarse, oponerse, amoldarse, desencadenan lo imprevisible” (2002a: 98). Precisamente, apostando por la impredecibilidad del proceso de criollización, Glissant rehúye el determinismo de la dialéctica del mestizaje y salta a la esfera de lo posible, o, como dice él mismo, “est[á] en consonancia con el presente, con el presente en que [...] vive de una forma distinta, no empírica ni sistemática, sino poética” (2002a: 90).

Cabe repetir, finalmente, que cada una de estas visiones de la identidad antillana – más insular y nacional en el caso de Guillén, más pancaribeña en el caso de Glissant– entabla un diálogo con la “filosofía de las raíces” desde su propio momento histórico, siendo interpelada por ideologías distintas. Y si la voluntad de síntesis cultural que permea el discurso del mestizaje de Guillén tiene todos los visos de una utopía moderna, la criollización que se expresa en la poética de la relación y de lo diverso de Glissant es, desde luego, un intento de aprehender la posmodernidad desde la perspectiva de un espacio (pos)colonial. Por ello, no ha sido mi intención valorar, sobreestimando o minimando, una visión frente a la otra, sino tan sólo descubrir en las obras de los dos poetas antillanos los momentos en que lo poético, lo teórico y lo político se entrecruzan e interceptan para responder a las inquietudes y contradicciones de su comunidad.

Agradecimientos

A Stanley Désir por la lectura en común de la poesía de Glissant y por todas las inspiraciones antillanas.

BIBLIOGRAFÍA

- AUGIER, Ángel (1974) “Introducción”. En: Nicolás Guillén, *Obra poética*. La Habana, UNEAC: 7-79.
- BELLO, Andrés (1970) “Autonomía cultural de América”. En: Carlos Ripio (ed.) *Conciencia intelectual de América. Antología del ensayo hispanoamericano (1836-1959)*. New York, Las Ameritas Publishing Company: 44-50.
- BENÍTEZ ROJO, Antonio (1989) *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover, N.H. (USA), Ediciones del Norte.
- BRANCHE, Jerome (2003) “Introducción: tener lo que se tenía que tener”. En: Jerome Branche (ed.) *Lo que teníamos que tener: raza y revolución en Nicolás Guillén*. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 7-16.
- BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques (1994) *Jacques Derrida*. Madrid, Cátedra.
- CÉSAIRE, Aimé (1969) *Cuaderno de un retorno al país natal*. México, Ediciones Era.
- CIXOUS, Hélène (1995) *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Madrid, Anthropos – Comunidad de Madrid.
- CONDÉ, Maryse (1988) “Edouard Glissant: de la pensée archipélique au Tout-Monde”. [En línea] <http://www.edouardglissant.fr/praegeer.pdf> [15.08.2012].
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2002) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, PRE-TEXTOS.
- (2008) *Kafka. Por una literatura menor*. México, Era.
- DEPESTRE, René (1996) “Saludo y despedida a la negritud”. En: Manuel Moreno Fragnals (ed.) *África en América Latina*. México, siglo xxi editores: 337-362.
- DUNO GOTTBORG, Luis (2003) “Los imaginarios sosegantes de la nacionalidad: Nicolás Guillén y la ideología del mestizaje”. En: Jerome Branche (ed.) *Lo que teníamos que tener: raza y revolución en Nicolás Guillén*. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 147-164.
- FOUCAULT, Michel (1998) “Qué es un autor”. *Litoral* (Córdoba, Argentina). 25-26: 35-71.
- GLISSANT, Édouard (1960) *Le sel noir*. Paris, Seuil.
- (1969) *Intention poétique*. Paris, Seuil.
- (1987) *Mahagony*. Paris, Gallimard.
- (1990) *Poétique de la Relation*. Paris, Gallimard.
- (2002a) *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona, Del Bronce.
- (2002b) *Fastos y otros poemas*. Traducción de Nancy Morejón. La Habana, Casa de las Américas.
- (2004) *El sol de la conciencia*. Barcelona, El Cobre.

- (2005) *El discurso antillano*. Caracas, Monte Ávila.
- (2006) *Tratado del Todo-Mundo*. Barcelona, El Cobre.
- GUILLÉN, Nicolás (1968) *Prosa de prisa*. Buenos Aires, Editorial Hernández.
- (1974) *Obra poética*. Vols. I y II. La Habana, UNEAC.
- (1975) *Prosa de prisa*. Vol. III. La Habana, Arte y Literatura.
- GUZMÁN, Almudena (1995) “Palma sola”. *ABC* (Madrid), 11.12.1995. [En línea] <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1995/12/11/020.html> [02.07.2012].
- IÑIGO-MADRIGAL, Luis (1995) “Introducción”. En: Nicolás Guillén, *Summa poética*. Madrid, Cátedra: 11-48.
- KAFKA, FRANZ (1977) “Josefina la cantora o el pueblo de los ratones”. En: Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares (eds.) *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, EDHASA-Sudamericana: 113-119.
- KWATERKO, Józef (2003) *Dialogi z Ameryką. O frankofońskiej literaturze w Québecu i na Karaibach*. Kraków, Universitas.
- MÉNIL, René (2005) *Las Antillas. Ayer y hoy. Senderos*. México, FCE.
- MOREJÓN, Nancy (2002b) “Conversación con los lectores”. En: Édouard Glissant, *Fastos y otros poemas*. La Habana, Casa de las Américas.
- ORTIZ, Fernando (s.a.) “Por la integración cubana de blancos y negros”. *Estudios Afro-cubanos* (La Habana), vv. 1945-1946: 219-220. [En línea:] www.org/integracion.html [3.07.2012].
- PAZ, Octavio (2000) “Literatura de fundación”. En: *Obras completas II*. Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores: 672-680.
- PRATT, Mary Louise (1995) “La heterogeneidad y el pánico de la teoría”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Medford, MA). 21(42): 21-27.
- TORO, Alfonso de (1999) “La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?”. En: Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.) *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Madrid – Frankfurt am Main, Vuervuert – Iberoamericana: 31-77.
- VALDÉS GARCÍA, Felix (2011) “El Caribe y su unidad submarina”. *Casa de las Américas* (La Habana). 264: 162-166.
- VITIER, Cintio (1970) *Lo cubano en la poesía*. La Habana, Instituto del Libro.

Páginas web:

<http://www.rjb.csic.es/jardinbotanico/ficheros/documentos/pdf/medios/ambientalistas-delzuliaorg260710.pdf> [16.08.2012].