

# ORALIDAD Y POESÍA CARIBEÑA

Por Emilio Jorge Rodríguez

**E**l propósito de estas notas es analizar una peculiaridad de las relaciones entre tradición oral y literatura en el espacio cultural contemporáneo de la región caribeña, como contribución a fijar aspectos de lo que suele denominarse identidad cultural.

En las bases de la formación de un conjunto de expresiones literarias caribeñas se encuentran las poderosas raíces de la tradición oral de los africanos, los indios orientales y los amerindios. El largo proceso de transculturación ha dado lugar a modalidades contemporáneas que abarcan la presencia de los *performing poets* y el *jazz poem* en el área de lengua inglesa; la proyección crítica del texto calypsonero; la interacción social del Movimiento de la Nueva Trova en Cuba; la tendencia autorrepresentativa del teatro que rescata tanto el acervo del cuentero como las expresiones rituales, y que en Cuba específicamente se ha expandido con el teatro de comunidades en los sectores campesinos y obreros; la fuerza de la literatura *creole* en Haití y su prestigio ascendente en los territorios dependientes de Francia; y muchos otros ejemplos.

A partir de estas particularidades, es posible señalar una vía de enlace entre el arte popular tradicional (1) y la literatura "cultura" en la región. Son manifestaciones de un sistema

literario que no puede ser aislado para su análisis textual, sin abordar los contextos socioculturales que los han originado.

Partamos de una premisa: la caribeñidad no es sólo una herencia, sino una pertenencia. La tradición oral en nuestra región no es únicamente el recipiente que contiene la cultura conservada mediante recopilaciones, sino los varios flujos que se trasvasan en la historia, se diluyen en otros flujos, ocupan nuevos recipientes y se transforman en imágenes de la identidad; no siendo esta última un pasado para evocar u objeto museable, sino búsqueda vital, así como la suma de encuentros sucesivos a lo largo del tiempo.

La propuesta, por tanto, abarca considerar en sentido dinámico el "sistema sociocultural" caribeño, con sus "signos y símbolos transmitidos a través de las tradiciones orales". (2) En la mayoría de los casos, la incorporación e integración de dichos ingredientes en la literatura "cultura" obtuvieron repulsa, fueron sofocados y vilipendiados, y la historia posterior les ha reconocido su lugar, con la debida distancia.

## LENGUAJE

Para el creador en el Caribe, una de las preocupaciones primigenias ha sido qué lenguaje utilizar. Atrapado entre la lengua metropolitana "de prestigio" y las distintas "linguas francas" —dialecto, West Indian Standard English, *nation language*, (3) *creole*, *papiamentu*, *sranan tongo*, etcétera— el escritor se ha visto obligado a seleccionar su instrumento, y

1. "En el pasado remoto, todos los productos del arte de la palabra nacían y existían como manifestaciones orales. Algunos han pervivido hasta hoy en cuentos y canciones populares: los designamos todos con el término genérico de literatura oral (popular, folklórica). Las obras de arte de ese tipo se propagaban por comunicación oral (aproximadamente como hoy las anécdotas) y su percepción se realizaba por audición. Con la invención de la escritura surgieron obras literarias escritas, que se divulgaban primero en copias, más tarde en ejemplares impresos". (F. Vodicka, O. Belic: *El mundo de las letras*, Chile, Ed. Universitaria, p. 45)

2. Cf. Mario Sambarino: *Identidad, tradición, autenticidad (Tres problemas de América Latina)*, Caracas, Col. Enrique Bernardo Núñez, Centro de Estudios Latinoamericanos, 1980.

3. Denominación utilizada por Edward Kamau Brathwaite, en "History of the Voice", *Roots*, La Habana, Casa de las Américas, premio, 1986, p. 259-304.

en no pocas ocasiones, ha tenido dos y hasta tres voces. De esa forma, a través del tiempo, han ido apareciendo rendijas por las que el *habla* se introduce en la *ciudad letrada* — para utilizar un término de Angel Rama. (4)

Esto ha obedecido a distintos impulsos, motivaciones e intereses, y así de contrastantes resultarán los recipientes. Si bien es cierto, según afirma el sicólogo Rom Harré, que “la persona que somos es en función del lenguaje que hablamos”, (5) no podemos tomar este hecho aislado como programático en lo que se refiere a la identidad cultural, pues de allí surgen estrecheces de diverso género al abordar la producción literaria, *i.e.* “creolofobia” vs. “creolofilia”.

La oralidad, en ocasiones, ha sido vehículo para el color local, el costumbrismo, el “doudouísmo”: son momentos de la evolución y fijación lingüística y de la historia literaria, simultáneamente.

Para no agobiar con un amplio listado de ejemplos que albergan en sus entrañas el habla caribeña, mencionaremos solamente tres casos de sendas áreas lingüísticas que muestran la antigüedad de este procedimiento.

El libro liminal de las letras puertorriqueñas, *El jíbaro* (1849) de Manuel A. Alonso, cuyo autor se proponía “pintar la sociedad tal cual existía en el año 1842”, (6) está compuesto por “escenas” (en verso y prosa) donde abunda el esquema culto del habla dialectal isleña. En Haití, el poeta romántico Oswald Durand publica en 1886 *Rires et pleurs*, que incluye el poema amoroso “Choucouné” escrito en *creole*. (7) Por último, en Barbados se imprime en 1903 el volumen de versos dialectales *Overhear* (8) de Edward A. Cordle — anticipándose a los poemarios jamaicanos de 1912 escritos por Claude McKay, que hoy pueden ser considerados clásicos del género.

4. *Angel Rama: La ciudad letrada*, Montevideo, Comisión Uruguaya Pro Fundación Internacional Angel Rama, 1984.

5. Rom Harré: *Personal Being*, Harvard University Press, 1984. Cit. por Fernando Aínsa: *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1986, p. 87.

6. Manuel A. Alonso: “Advertencia a los lectores” [2da. ed., 1883], *El jíbaro*, Río Piedras, Ed. Cultural, 1949, p.29.

7. Hay, por supuesto, ejemplos previos del uso del creole en el área francófona del Caribe, para otros géneros. También en la poesía encontramos anteriormente al creole en “Lisette”, texto escrito en la década del 50 del siglo XVIII, por Duvivier de la Mahautiere, consejero de la Corte en Port-au-Prince. Se pueden observar apreciaciones divergentes sobre “Choucouné” en Maximilien Laroche: “La literatura en haitiano”, *Anales del Caribe*, La Habana, Centro de Estudios del Caribe, Casa de las Américas, vol. 1., 1981, p. 269-81, y Ulrich Fleischmann: “El ambiguo amor por Choucouné”, *Anales del Caribe*, vol. 7-8, 1987-88, p. 240-57.

8. El volumen *Overhear* (Bridgetown, 1903) fue el producto de una recopilación — realizada por C. F. Cole — de los textos publicados previamente por su autor en el *Weekly Recorder*, popularmente conocidos como “Lizzie and Joe”. Cuatro muestras de ellos aparecieron en la revista *Bim*, vol. 16, n. 62, Dec. 1977, p. 88-91.

## EMISOR-RECEPTOR

Es pertinente, también, dilucidar otro asunto: las relaciones existentes entre folklore (literario, musical), música popular y literatura, (9) según la modalidad que presenta una considerable parte de la poesía que se viene produciendo en los territorios del Caribe, así como en las comunidades de la diáspora en los Estados Unidos e Inglaterra; sin la más mínima pretensión de confundir los significados de esos términos, ni una desviación de vulgar sociologismo que coloque en un estanco el folklore literario como expresión ideológica (liberadora) del explotado. (10)

Un rasgo distintivo para una sección de la producción literaria regional está dado por la forma de vincularse al folklore literario. Conexión que difiere de lo que Augusto Raúl Cortázar denomina “trasplante” y “proyecciones”, (11) aplicable a países como Argentina y Brasil, pero de caduca operatividad cuando se trata: a) de territorios pequeños, sin grandes centros urbanos que “contribuyan a despersonalizar a los individuos”, una composición clasista estructurada por una amplia base y una cúspide minúscula; b) de zonas apartadas de los núcleos poblacionales de las grandes ciudades en un determinado país; c) de las condiciones de marginalidad en que se encuentran algunas minorías nacionales o étnicas en ciudades metropolitanas. Dichas (diversas) características demográficas y sociales permiten un trasvasamiento de mayor dinamismo. En esas situaciones encontramos una realimentación cultural, la distancia entre la supuesta “proyección” y la fuente del objeto folklórico se reduce al mínimo, mientras que el público

9. *Las preocupaciones sobre este asunto han salido a relucir en diversos debates de las últimas dos décadas. Una de las discusiones más enriquecedoras se encuentra en la ponencia de Roberto Márquez “Towards a Theory of Caribbean Culture and a Holistic View of the Antilles” y el consiguiente comentario de Maximilien Laroche, en la Conferencia celebrada el 18 de noviembre de 1978 en la Universidad de Minnesota; ambos documentos se encuentran en Process of Unity Caribbean Society: Ideologies an Literature, Ileana Rodríguez y Marc Zimmerman eds., Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1983, p. 96-131.*

10. *Para corroborar las contradictorias expresiones conceptuales (ideológicas) que trasmite el folklore de diversos pueblos de América Latina y el Caribe, véase, a guisa de ejemplo, el volumen del investigador brasileño Paulo de Carvalho-Neto, titulado El folklore de las luchas sociales; un ensayo de folklore y marxismo, México, D.F., Siglo XXI, 1973, 217 p.*

11. *Augusto Raúl Cortázar: Folklore y literatura, Buenos Aires, EÚDEBA, 1964, passim.*



Bluefields.

FOTO: MARIA JOSE ALVAREZ

recibe la experiencia literaria reelaborada con escasa adulteración, a pesar del ocasional disfrute turístico. (12)

En el "análisis pragmático del proceso de comunicación" (A. Kloskowska) de la poesía caribeña, es indispensable hacer hincapié en el ámbito de referencias sonoras que se tejen alrededor del emisor y el receptor, que abarca tanto las trayectorias de la música folklórica y popular como el folklore literario. Un ejemplo paradigmático regional lo constituye la conexión *rastafari-reggae-poesía* en Jamaica durante las dos últimas décadas.

La secta *rastafari*, religión que no posee locales destinados al culto (13) y promulga la vida en contacto con la naturaleza y la tolerancia racial; que rechaza las iglesias cristianas existentes y los cultos sincréticos, pero se apoya en la lectura e interpretación cotidiana (individual) de la Biblia, sin líderes y opuesta a la decadente civilización occidental (que llama Babilonia) así como a las instituciones que la identifican; proclamadora, además, del amor, la justicia y la libertad, encontró un medio apropiado para transmitir muchas de sus concepciones en las canciones *reggae*. De hecho, se ha producido una influencia recíproca entre los compositores de música *reggae* y la secta *rastafari*. A partir de la conexión *reggae-rastafari*, comienza una mayor interacción que se expande hacia otras esferas de la cultura. (14)

Existen innumerables muestras de ese proceso. Desde la coreografía "Desperate Silencies" (1972) de Rex Nettleford, que muestra la violencia urbana, hasta una extensa gama de pintura primitiva que utiliza materiales de desechos en muchas ocasiones.

12. En estos últimos aspectos, no debe despreciarse un proceso de signo contrario, y es válido mencionar el caso trinitario, isla donde se han manifestado protestas (principalmente en la última etapa del gobierno liderado por Eric Williams) por la adulteración y comercialización de ciertas expresiones vernáculas. Para tener una idea de los contradictorios puntos de vista que se han expuesto a debate sobre este asunto, véanse los trabajos siguientes "The History of Carnival" (específicamente, p. 36), y Lislle Slater: "The Music of Carnival" (passim); ambos incluidos en The Social and Economic Impact of Carnival, St. Augustine, Institute of Social and Economic Research, University of the West Indies, 1984. Como ejemplo de elaboración del tema en el plano de la ficción, véase la novela de Eearl Lovelace: The Dragon Can't Dance, London, André Deutsch, 1979.

13. En 1968 se funda la organización Twelve Tribes of Israel en Trench Town, Kingston, pero sus características distan mucho de la concepción occidental de la iglesia cristiana.

14. Una panorámica de los efectos socioculturales e históricos de estos fenómenos se encuentra en Stephen Davis, Peter Simon: Reggae internacional, New York, R. and R., 1982, 191 P.

Un ámbito de la creación artística al que los *rastas* han aportado en mayor cuantía, es la literatura. Al hacer una revisión de los poemarios publicados en Jamaica durante la década del 60, encontramos que aproximadamente 22 de ellos (en un total de 93) muestran un lenguaje, una cosmovisión o una inclinación hacia las ideas de los *rastafaris*.

Debemos explicar por qué decimos "un lenguaje" *rastafari*. Los *rastafaris* han sobrepuesto al dialecto una terminología propia, que ha enriquecido el habla cotidiana. Muchas palabras del vocabulario *rasta* sustituyen ideas generales, como *Babylon*. Otras tienen una significación especial para la comunidad *rasta*, diferentes a la definición en un diccionario usual. Hay originalidad y también irreverencia con respecto al idioma estandarizado. Tienen esos vocablos y expresiones la particularidad de no circunscribirse al ámbito de la comunidad *rasta*, ni se trata de un lenguaje litúrgico, como sucede con religiones o hermandades de origen africano en el nuevo mundo. Por tanto, si el *rasta* está gestando y fijando día a día una modalidad que difiere del dialecto jamaicano, esta creatividad puede ser asimilada, y lo ha sido, por buena parte de la poesía.

En esos poemarios de los 70 —y de los 80—, se observa una elaboración mayor del dialecto, atendiendo a la fonética, la utilización del vocabulario y las formas gramaticales del *rastafari*, así como, en muchas ocasiones, la referencia a elementos de la cultura africana, el juego entre el significante y el significado a través de la rima, todo lo cual hace poco probable que logremos una lectura lineal e inocente.

El autor que se mueve en esa dirección, se apropia y logra sintetizar dos fuentes: la que le llega por la vía de la tradición oral, y las líneas de experimentación con el lenguaje que proviene de la vanguardia literaria. (15) La confluencia mayor, y a la que queríamos arribar, se ha producido en un grupo de poetas nacidos alrededor de la década del 50, que al acopio de los elementos anteriores han sumado la experiencia musical del *reggae*, en diversa medida.

En 1979, uno de ellos, Oku Onuora, calificó como poesía *dub* (16) a lo que él y otros jóvenes venían presentando en recitales de la Escuela de Teatro de Jamaica. Al definir el término, explicaba que no se trataba de un texto al que se

añadía música *reggae*, sino de un poema que se "construía en ritmo *reggae*", (17) es decir, incluía el ritmo interior y la forma en que era declamado, hecho que lo relaciona con experiencias previas en la región, como por ejemplo, la obra de Nicolás Guillén.

Entre los iniciadores de ese movimiento se encuentran también Mutabaruka, Linton Kwesi Johnson y Michael Smith, quien fuera asesinado en 1983 por razones políticas. La poesía de esos autores no ha sido concebida para ser disfrutada pasivamente a través de la lectura. El lenguaje, su sonoridad, su ritmo, la fuerza del impacto que puedan lograr con él, resulta vital. Es decir, la violencia con que —medianamente formas provenientes del pregón, el encuentro, etcétera— manejan la distorsión del instrumento bucal hasta convertirlo en gritos, ruidos, sonidos o trágicos silencios (trágicas ausencias de la banda sonora, como en "New Craas Massacrah", de Linton Kwesi Johnson) es capaz de despertar a la comunidad, al guetto, y mostrar la trascendencia de un hecho social o una idea. Se convierten en transmisores de la voz colectiva, por medio de una realimentación acústica que nos la devuelve como un chillido. Así lo expresa Orlando Wong [Oku Onuora]:

NoPoet  
I am no poet  
no poet  
I am just a voice  
I echo de people's  
though  
laughter  
cry  
sigh...  
I am no poet  
I am just a voice... (18)  
[No soy un poeta  
no lo soy  
Soy solamente una voz  
Soy el eco del pueblo  
su pensamiento  
su risa  
su llanto  
su que jido  
No soy un poeta  
soy solamente una voz...]

En la poesía *dub*, la representación es diferente en cada caso; incluso, de uno a otro poema puede variar la experiencia. Cada texto reclama un determinado estilo. El disfrute estético de la declamación lo integran una multiplicidad de hechos de índole sonora, rítmica.

Las búsquedas para transmitir el ritmo interno a través de la "puesta en escena", con la eventual apropiación de la sonoridad de la música popular, tiene también otros antecedentes de considerable importancia en la poesía anglo-afrocaribeña, como son las obras de la jamaicana Louise Bennett, los barbadenses Edward Kamau Brathwaite y Bruce St.

17. Cit. por Mervyn Morris: "People Speech; Some Dub Poets", *The Race Today Review*, v. 4, n. 5, 1983, p. 5-7.

18. Orlando Wong: *Echo*, Kingston, Sangster Book Stores Ltd., 1977, p. 43.

15.- Cf. Gordon Rohlehr: "The Problem of the Problem of Form. The Idea of an Aesthetic Continuum and Aesthetic code-switching in West Indian Literature", *Anales del Caribe*, vol. 6, 1986, p. 218-77.

16.- La palabra *dub* proviene de la terminología musical, y tiene varias acepciones. Es, en primer lugar, y en su sentido estrictamente técnico, hacer la mezcla en el proceso de grabación de un disco. Es, de una manera más específica, según costumbre de las empresas disqueras jamaicanas de *reggae* en los años 60, las diferentes versiones de una canción que se ponen en algunos discos por la cara B, mientras por la cara A se encuentra la mezcla final del número. Es también en una acepción más moderna, un estilo particular de *reggae*, en el cual la música es desmenuzada en sus elementos esenciales, percusión y ritmo, combinada con recursos electrónicos para producir efectos ilusorios especiales.

FOTO: MARIA JOSE ALVAREZ



Walla-Gayo,  
Orinoco.

John, y los granadinos-trinitarios Paul Keens-Douglas y Abdul Malik [Delano de Coteau], para mencionar solamente unos ejemplos.

Asimismo se pudieran establecer análisis comparativos con representantes de la poesía femenina afronorteamericana (el oportuno dramatismo de la capacidad vocal de Sonia Sánchez, el distanciamiento brechtiano para entregarnos el mensaje de Jayne Cortez) (19) y algunos autores de la comunidad puertorriqueña en los Estados Unidos (Pedro Pietri, Víctor Hernández Cruz, Jesús Papoleto Meléndez, Tato Laviera). (20)

Por supuesto, el contexto de la cultura afronorteamericana, la puertorriqueña de los Estados Unidos, y la de los emigrantes antillanos en Londres, difiere de la caribeña. En buena medida, el surgimiento de características similares de apropiación del espacio sonoro tiene que ser referido directamente a las raíces ancestrales comunes, al lugar que le correspondía al *griot* en la sociedad africana, a la interculturación contemporánea, y a otros factores sociales, entre los que se encuentran la marginación en forma de comunidades que se apartan de la cultura "blanca y anglosajona", como sucede en el Harlem negro, El Barrio puertorriqueño (en Nueva York) y la zona de Brixton, en Londres.

## ORALITURA (21)

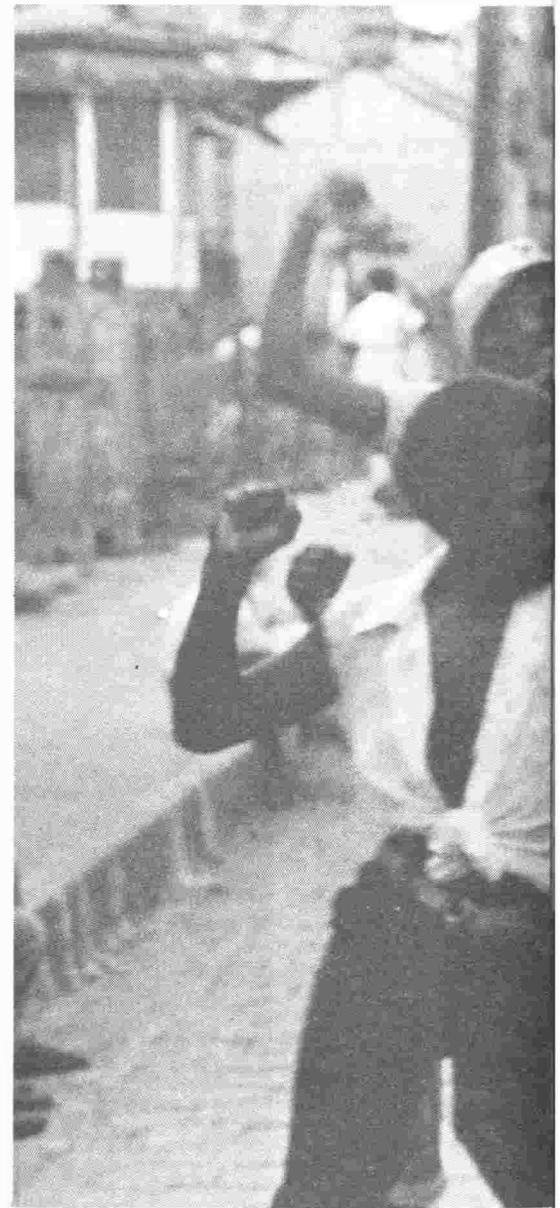
En su libro *El espacio literario*, el teórico francés Maurice Blanchot se refiere de esta manera a la relación entre el objeto literario y el receptor:

El mismo lector es básicamente anónimo, es cualquier lector, único, pero transparente. Al no agregar su nombre (tal como lo hacían nuestros padres), al borrar más bien todo nombre, el libro parece escrito al margen de todos y de todo, por la presión ligera de esa presencia sin nombre, de esa mirada modesta, pasiva, intercambiable, insignificante. (22)

Algo distinto encontramos en la vertiente de la poesía caribeña que hemos estado considerando. Se manifiesta allí una voluntad expresa del autor por concebir su texto como producto secundario, generador de la oralidad como fin inmediato o primera propuesta al receptor, además de incitar a la participación en el acto creativo mediante el aporte personal (tan antiguo como el arte del cuentero). Ilustrativas de esta poética son las recomendaciones del granadino-trinitario Paul Keens-Douglas, al presentar su libro *Tim Tim*

Trate de leerlos [los poemas] en voz alta, esa es una de las mejores maneras para compenetrarse realmente con las piezas[...] la verdadera belleza de nuestro dialecto radica en su fuerza oral [...] Por tanto, no se atemorice, escoja una pieza y léala una y otra vez hasta que se convierta en "suya". Si Ud. siente que debe añadir pequeñas alteraciones, hágalas sin la menor duda. La idea es hacer que la pieza esté "viva". (23)

Esto no apunta a un cataclismo del texto literario, pero sí contribuye a explicar la peculiaridad en que el sistema sonoro, ya sea el de la oralidad o el de la música, trasmite un paradigma de catarsis de la cultura afronorteamericana y afrocaribeña, con expresiones particulares, articuladas al específico sistema sociocultural en cada región.



Bluefields.

19. Véase, en particular, la introducción de Erlene Stetson, en su antología *Black Sister: Poetry by Black American Women, 1746-1980* (Bloomington, Indiana University Press, 1981, 312 p.). E. Stetson traza allí los vínculos de las poetisas negras con el blues y otras manifestaciones musicales, y ubica los antecedentes de la eclosión poética de los 60 al comentar una sección del poemario Annie Allen (1949) de Gwendolyn Brooks, que trasmite una volitiva intención de contrapunto entre el violín como expresión de "ideal occidental de música contemplativa y el thuggee" (un frenético ritual hindú de sacrificio del siglo XIX, en ofrenda a la diosa Kali), que "representa una tradición activa y colectiva" p. 19.

20. Cf. Félix Cortés, Angel Falcón y Juan Flores: *The Cultural Expression of Puerto Ricans in New York: A Theoretical*



FOTO: MARIA JOBE ALVAREZ.

*Perspective and Critical Review*", *Latin American Perspective*, Riverside, v. III, n. 3, Summer 1976, p. 117-52; Juan Flores, John Attinasi y Pedro Pedraza, Jr.: "La Carreta Made a U-Turn: Puerto Rican language and Culture in the United States", *Daedalus*, Spring 1981, p. 193-217; Nina Méndez: "Enclave cultural: la comunidad puertorriqueña en los Estados Unidos y su expresión poética", *Anales del Caribe*, vol. 3, 1983, p. 187-228.

21. En 1965, se funda en Haití el denominado "Mouvan Kreyòl" (Movimiento creole) para explorar diferentes campos de la cultura nacional. Uno de sus integrantes, Ernest Mirville, acuña el término *oraliture* ("oralitura") en contraposición al de "literatura oral", teniendo en consideración las peculiaridades de un conjunto de objetos que se muestran fuera del

texto y que no se pueden identificar en todas las ocasiones como folklóre literario. (Cf. la entrevista realizada por Pierre Raymundo Dumas, en *Conjunction*, n. 161-162, mar.-jun., 1984, p. 161-64.)

22. M. Blanchot: *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1969.

23. Paul Keens-Douglas: *Tim-Tim*, St. Augustine, 1976, p. [4].

Quien parece eliminar las disyuntivas o bifurcaciones en la apreciación del texto literario, el emisor y el receptor, surgidas de las citas anteriores, es el ensayista guyanés Gordon Rohlehr, cuando expresa: "en nuestras islas, la catarsis colectiva ha sido siempre tan importante como el silencio individual". (24) Será el propio Rohlehr, junto con Edward Kamau Brathwaite, uno de los adelantados en el análisis sincrónico y comparado de la expresión poética, la música popular (*calypso, reggae*) y el carnaval de Trinidad Tobago. (25)

Al estudiar el mensaje poético, Abraham Moles señala cómo "el placer estético del lenguaje escrito o hablado descansa sobre una estructura de los repertorios ya más personal, más asociada a una cultura, a resonancias históricas o sentimentales". (26) Y más adelante, al investigar el "juego de lo semántico en el mensaje sonoro poético" —refiriéndose al declamador que revierte el mensaje lingüístico—, puntualiza:

Se puede decir que la estructura constituida por el juego de los fonemas, de los ritmos y de los timbres que constituyen el aspecto semántico del mensaje, tiene un carácter universal en el interior de la lengua particular escogida[...] Pero el otro elemento del mensaje sonoro es forma personal, es decir, el modo particular en el que cada orador utiliza el campo de la libertad que se le ofrece, de una forma más o menos original, conservándose su carácter reconocible propiamente semántico [...] (p.135-36)

En el caso de la poesía que ocupa nuestro interés, la confluencia de autor y declamador en una misma persona, así como la pertenencia a la comunidad (de manera parcial, directa o indirecta) a la que el poeta se dirige, reduce considerablemente la disonancia. Ello permite aseverar que nos encontramos ante modos individuales de interpretación, aprehensión y transmisión de la identidad cultural, que pueden alcanzar una amplia resonancia social.

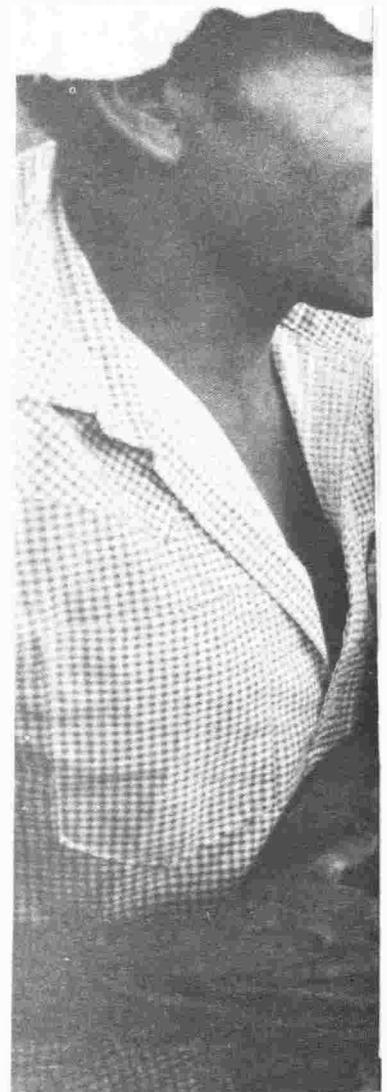
No es casual, entonces, que en buena parte de los países caribeños, el concepto de poeta nacional contemporáneo esté vinculado a una literatura para ser escuchada en voz alta, y a la imagen de un declamador capaz de reunir un auditorio que en no pocas ocasiones se ha convertido en muchedumbre: Nicolás Guillén en Cuba, Robin Dobrú en Surinam, Martin Carter en Guyana, Pedro Mir en la República Dominicana, Elis Juliana en Curazao, FelixMorisseau-Leroy en Haití, Juan Antonio Corretjer en Puerto Rico. Esto demuestra la fuerza de la oralidad en la región, y la peculiar característica de ruptura que se ha venido produciendo en este conglomerado cultural con respecto a la *ciudad letrada*.

No basta con una lectura solitaria de esos rapsodas, es necesario, para un total dominio de su arte poética, el disfrute del lenguaje gestual caribeño, las inflexiones y modulaciones de la voz, el acento, el timbre y el ritmo que ellos aportan: expertos oficiantes de un antiguo culto, que poseen los sagrados dones de la creación poética y la catarsis colectiva ●

24. G. Rohlehr: "A. Carrion Time", *Bim*, vol. 15. n. 58, June 1975, p. 105. O bien, según Edouard Glissant, en un texto de esa misma época, recogido posteriormente en *Le discours antillais* (Paris, Ed. du Seuil, 1981): "...no debemos olvidar que podemos servir a la compleja unión de la escritura y la oralidad; de ese modo aportaremos nuestra parte a la expresión de un nuevo hombre, liberado de los dogmatismo de la escritura y al acecho de una audiencia nueva de la voz" (p. 200).

25. Cf. G. Rohlehr: "Afterthoughts", *Tapia*, n. 23, 26 Dec. 1971, p. 8-13; "My Strangled City; Poetry in Trinidad 1964-75", *Caliban, Massachussets, Vol. II, n. 1, Fall-Winter 1976*; Edward Kamau Brathwaite: "The Love Axe/1 (Developing a Caribbean Aesthetics 1962-1974)", *Bim*, Vol. 15, n. 61, June 1977, p. 53-65; Vol. 16, n. 62, Dec. 1977, p. 100-06; Vol.16, n. 63, June 1978, p. 181-92.

26. Abraham Moles: "El análisis de las estructuras del mensaje poético de los diferentes niveles de sensibilidad", en *Textos y contextos, sel., trad. y prolog. de Desiderio Navarro, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1986, t. I, p. 131.*



*Grupo musical de Puerto Cabezas.*

FOTO: CLAUDIA GORDILLO



**D**ebido a las múltiples diversiones modernas que han invadido a la comunidad de Bluefields en el pasado reciente, las presentes generaciones han ido progresivamente perdiendo contacto con la rica tradición folklórica e histórica. Muchas de estas cosas prácticamente han desaparecido, existiendo sólo en la memoria de algunas personas de mayor edad.

Este trabajo es un esfuerzo para preservar algo de la historia local y, por esa vía, mantener vivo algún conocimiento de las viejas costumbres, realizaciones, pensamientos y anécdotas de nuestras pasadas generaciones.

Como fuente más valiosa están los ciudadanos de Bluefields de mayor edad, muchos de los cuales fueron incapaces de recordar fechas. Por esta razón, fue imposible registrar los hechos en un orden cronológico estricto. Pero en este caso, la cronología no es importante. Lo realmente importante es que hubo un innegable pasado rico en tradiciones, el cual nadie debe ignorar y que todos deberían entender en su luz y valores verdaderos.

El método empleado en la obtención de los relatos e informaciones consistió en entrevistas a 31 ciudadanos de avanzada edad —a algunos de ellos, más de una vez—, de quienes se sabe que poseen un verdadero conocimiento y memorias acerca del pasado de Bluefields.

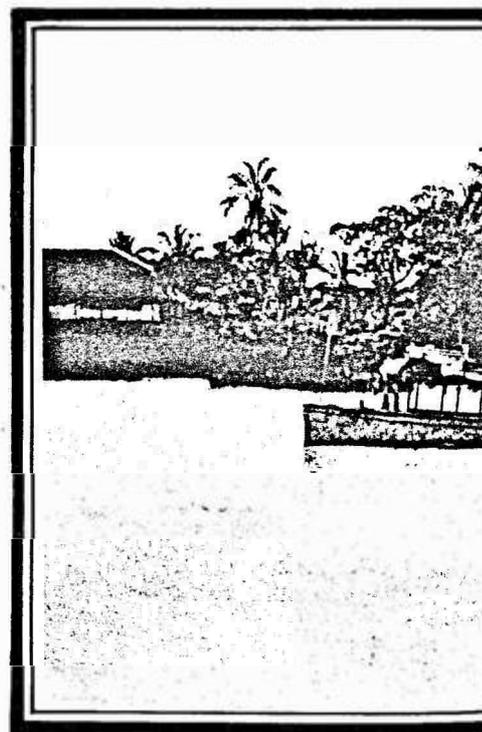
Tras un cuidadoso estudio de las entrevistas, se seleccionaron partes de aquellas que resultaron más claras y se reprodujeron literalmente, mediante citas directas para ilustrar con más fuerza ciertos aspectos.

Los temas sobre los que hubo un consenso general entre los entrevistados fueron recogidos en las formas y el sentido en que son popularmente conocidos y contados. Asimismo, algunos elementos de este trabajo son resultado de observaciones de participantes, reminiscencias personales de experiencias y de historias contadas al autor.

Uno de nuestros objetivos consiste en ofrecer no sólo una mera fracción de nuestra historia oral, sino también una fuente de información para todos cuantos puedan estar interesados en conocer mejor al pueblo de Bluefields, su comportamiento y sus visiones de la realidad.

Somos los primeros en reconocer que este trabajo es incompleto y contiene diversas inexactitudes, pero ciertos tipos de inexactitudes constituyen una de las características de la historia oral.

H. S. W.



*View of Bluefields from the Lagoon  
Vista de Bluefields desde la  
laguna.*

*Las ilustraciones fueron extraídas  
del libro: Views from the Mosquito  
Reservation Nicaragua C.A., de  
Feldball, 1893.*