

La poética del paisaje en Derek

Dominique Aurélie
Université des Antilles
Pôle Martinique

Dominique.aurelie@martinique.univ-ag.fr

¿Cómo hablar del paisaje cuando no es decoración, sino memoria fragmentada? ¿Cómo resistir a toda tentación de exotismo cuando se es un poeta caribeño?

Examinamos a través de este artículo los procedimientos practicados por Derek Walcott para conjugar la relación entre paisaje e historia.

Según Walcott, el paisaje construye memoria, lee la memoria del presente y los sonidos de los múltiples lenguajes de los pueblos que vivieron allí. Al proceder a una deconstrucción irónica de las categorías estáticas de la binariedad, en una explosión de códigos lingüísticos, Walcott describe una re-habitación de sus lugares y una re-nominación de un mundo que él preferirá adánico, efectuando una ruptura epistemológica con la búsqueda de la identidad nativa, para crear una poética a partir de la disonancia de su Paraíso «con los agrios frutos de la experiencia».

Me resultará difícil dar cuenta de una obra constituida por más de veinte poemarios, una docena de obras de teatro y varios ensayos sin arriesgarme a caer en la simplificación o colmarla de ironía, en la crítica a un autor que escapa a todas las categorizaciones binarias y que celebra la opacidad de la hibridez. Por lo tanto, me contentaré con estudiar algunos poemas extraídos de libros significativos para ilustrar mi propósito: *In A Green Night* (1962), *The Castaway* (1965) *The Gulf* (1969) *Another Life* (1973), *The Star-Apple Kingdom* (1980), *Collected Poems* (1986).

Derek Walcott pertenece a la generación de escritores del Caribe anglófono que en la década de 1950, habiendo «parido» la literatura en sus países, se vieron obligados al exilio (George Lamming, Samuel Selvon, VS. Naipaul), renunciando a vivir en sociedades que, demasiado preocupadas por hacerse un lugar en el mundo, ignoraban que la palabra de sus escritores podía inscribirlas en el mundo.

Habría que distinguir también en la obra poética de Walcott una fase que corresponde al período de turbulencia política que agitaba en estos tiempos al Caribe anglófono: el período febril de la independencia (Trinidad, Barbados y Jamaica accedieron a la independencia en 1962) caracterizado por una tensión entre la realización y la resistencia de las utopías; el fracaso de la Federación de las Indias Occidentales que afectará, entre otros escritores, a Derek Walcott. Este período también estuvo marcado por una búsqueda más intensa de una estética caribeña en el plano literario.

Tres libros publicados cuando vivió en Trinidad y dirigía el taller de Trinidad Theatre Workshop, *In A Green Night* (1962) *The Castaway* (1965) *The Gulf* (1969) revelan la relación con sus islas: en su poema «Crusoe's Journal» (1965) describe un Caribe como «mundo verde sin metáforas», el paisaje que evoca es el de la negación, de la imposibilidad de la metáfora, porque el mundo que lo rodea está paralizado en metáforas prestadas, convertidas en ilegibles por la denominación/renombración del colonizador.

El paisaje que describe Walcott es el de la aniquilación, el que escupe a sus hijos en los vagabundeos de la alienación, del exilio, del vacío y de la ausencia, un paisaje que absorbe toda la creación.

Así, el poema “The Swamp”¹ (Walcott, 1965) es un condensado casi orgánico de esta expresión de disolución que atormenta a Walcott durante este período: mediante un juego de correspondencias y de metáforas, el poeta intenta escapar de la absorción de todas las formas orgánicas a través de la «boca negra» que es el manglar; una proliferación de todas las formas de vida degeneradas y deformadas, una oscuridad que atestigua la ausencia de historia, un burbujeo obscuro de sangre y sexo que lejos de dar a luz una energía creativa, no genera sino una situación de congestión: «it begins nothing» (Walcott, 1965) recordando a A.J. Froude, el historiador británico que en el siglo XIX decretó estas islas inacabadas (J.A.Froude, 1888). Una «nothing» replicado, un siglo después, por Naipaul en su ahora famosa frase: «History is built around achievement and crea-

¹. El pantano, el remanzo.

tion and nothing has been created in the West-Indies”² (Naipaul, 1962). Pero de manera muy paradójica, el tema de la disolución y de la negación contrasta con la energía y la resistencia desplegadas en las últimas líneas del poema: « like chaos, like the road/ ahead».

Si esta poética imita a la naturaleza, es ante todo por su enunciación rizomática que está en la imagen de la vegetación tropical del manglar, así descrita en “The Swamp”. Habría sin duda que leer el texto de Derek Walcott teniendo en cuenta el modelo rizomático, propuesto por Deleuze y Guattari en *Mille Plateaux* (Deleuze y Guattari, 1980), que describe un texto sin jerarquía, sin centro y sin autor soberano.

Otro elemento del paisaje que, en esta fase de duda, simboliza también la memoria de la amnesia, el borrado de la historia, es el bosque. En el libro *The Gulf* (1969), el poema titulado “Air” describe el bosque como una fuerza que absorbe y consume todas las demás energías, emitiendo un aire malsano, símbolo de aniquilación. Es la representación de una naturaleza indómita, que devora cualquier inclinación humana con sus mandíbulas, la de la derrota de los amerindios y luego la de los esclavos africanos:

Long, long before us
Those hot jaws, like an oven
Steaming, were open
To genocide; they devoured
Two minor yellow races, and
Half of a black³

El exterminio de una raza que no ha dejado ningún rastro, deshojada como una flor de oro, pétalo tras pétalo, arrastrada por el mar vago, sin ningún rastro. Una vez más, el poeta concluye: “There is too much nothing here”⁴.

Después de estas representaciones de un paraíso infernal (Garden of Hell, para traducir a Naipaul), un uso paradójico de la noción de amnesia se va a operar en *Another Life* (1973). Durante este período (1970), la isla de Trinidad pasó por una crisis política aguda marcada por el surgimiento del Poder Negro Afrocentrista, que exacerbó las tensiones con el componente hindú de la población.

En lugar de lamentarse por las tribus perdidas, el poeta propone entonces recurrir a los resortes de la imaginación, la única capaz de poblar la memoria vacía. El « nothing » de los poemas anteriores va a tener una existencia física, va a vibrar, como un territorio para criollizar; una reterritorialización.

Como explican los autores de *The Postcolonial Studies Reader*, el espacio funciona como una especie de palimpsesto, “un pergamino en el que las sucesivas generaciones han inscrito y reinscriben el proceso de la historia”⁵ (392).

Así, el poeta genera una verdadera metamorfosis a través del proceso de abandonar las “dead metaphors”⁶ y la elaboración de metáforas vívidas. Derek Walcott ilustra de esta manera su noción de metáfora, cuando la aplica a una región que tiene necesidad de una contrapoética, es decir, de una poética que excluya cualquier exotismo tal como la practican los autores occidentales e imitados por los poetas “criollos”, los que, según Glissant, se agruparon alrededor del tema de la fuente y del prado (Glissant, 1981). La contrapoética de Walcott tiene su origen en la “opacidad irreductible” (Glissant, 1990) del paisaje, en la intranquilidad de la fuente donde se inscribe y ata la tragedia de la dominación colonial.

En su discurso de recepción del Premio Nobel de 1992: *The Antilles : fragments of Epic Memory*, vuelve a esta idea de una nominación metafórica, vinculándola a la necesidad imperiosa de los pueblos del Caribe de inventar metáforas vívidas: “ el lenguaje original se disuelve en el agotamiento de la distancia, como la niebla en su paso del océano, pero este proceso de

². La historia está hecha de realizaciones y de creación y nada ha sido creado en Las Antillas.

³. Longtemps, bien longtemps avant nous
Ces mâchoires chaudes comme un four fumant
S’ouvrirent au génocide
Dévorèrent deux races jaunes et la moitié d’une noire
(Traducción de la autora)

Durante mucho tiempo, mucho antes de nosotros,
Estas mandíbulas calientes como un horno humeante
Se abrió al genocidio
Devorando dos razas amarillas y la mitad de una negra

⁴. Il ya trop de rien ici (traducción de la autora).

No hay nada aquí .

⁵. A kind of parchment on which successive generations have inscribed and reinscribed the process of history

⁶. Metáforas muertas

cambio de nombre, de búsqueda de metáforas vivas es el mismo que el poeta logra cada mañana ⁷ (What The Twilight Says : New York : Farrar, Strauss and Giroux, 1998:70).

Esa es, explica, la experiencia de toda una raza que renombra algo que ha sido nombrado por otra, insuflándole su verdadero poder metafórico. Aquí está el privilegio de haber salido de lo que generalmente se llama una sociedad subdesarrollada. La capacidad adánica de nombrar.

A partir de entonces, el poeta llevó a cabo una textualización del paisaje, haciéndose eco del escritor guyanés Wilson Harris, quien en su ensayo *The Music of living landscapes* explica:

Me parece que durante mucho tiempo el paisaje fue percibido como pasivo, como un mueble, un espacio para ser manipulado; cuando tiene una resonancia. El paisaje tiene su propia vida, porque lo veo como un libro abierto, un alfabeto circundante. Pero es una operación larga y difícil de comprender este alfabeto y de comprender el libro del paisaje viviente. ⁸ (Harris 1999)

Paisaje de la memoria

Walcott comparte con Glissant esta concepción del paisaje que hace memoria para aquellos cuya historia fue destrizada por la tragedia de la Travesía. Para los descendientes de esclavos, no existe el país de fondo, porque desde las profundidades del océano, donde algunos esclavos fueron ahogados, hasta las tierras de plantación, el paisaje regresa y se combina con el pasado. Guarda la memoria de sus tiempos (Glissant., 1980.) La metáfora en el sentido literal de transferencia, de transposición, irrumpirá en el paisaje para contar la historia.

Como Kerry-Jane Wallart (2005) observa en un artículo consagrado a la poesía de Walcott, la toponimia está en manos del poeta que cambia el nombre del mundo, como un nuevo Adán, al poner un pie en él. Mientras que la vieja Europa está saturada de nombres, “arboleda con títulos (“« forested with titles »), los Nuevos Mundos esperan las palabras (« wait for names », Walcott 1986) que dibujarán su mapa y trazarán su ontología.

Lo más destacado del “Homenaje a Gregorias”, segunda sección de *Other Life*, es una cita de *Partage des Eaux* (originalmente se titula en español *Los pasos perdidos. Nota del traductor*), una novela de Alejo Carpentier en la que el narrador asigna la nominación del mundo en estos términos: « Adam’s task of giving things their names »⁹ (Walcott, 1973). Derek Walcott se inspira en esta expresión y escribe que:

En un mundo virgen, cada acto de denominación incluye una denominación, un borrado de sonidos. El sonido que se proyecta sobre las cosas o las criaturas que Adán se compromete a bautizar, no es ni prosa, ni comparación, sino poesía y metáfora ¹⁰ (Walcott, 1993)

Podemos detectar en estos dos autores caribeños un eco de la poesía de Aimé Césaire, quien en su primer trabajo *Cahier d’un Retour au Pays Natal*, proclamó la primera (re) nominación: “Encontraría el secreto de las principales comunicaciones y grandes combustiones Yo diría tormenta eléctrica. Yo diría río. Yo diría hoja. Yo diría árbol”(Césaire, 1947).

El paisaje del desvío

A partir de esta situación de falta que inscribe el lugar original en una perspectiva de distancia y separación, se genera progresivamente una inscripción topológica en el interior del cual todos los otros lugares se despliegan. El poeta comprende entonces que el paisaje que consideraba vacío de significado, amnésico, remite a la memoria, como una epifanía. Redescubrimos la noción de lugares de memoria tal como la definió Pierre Nora en su obra *Los lugares de memoria*: “los lugares de memoria no viven sino de su aptitud ante la metamorfosis, en el rebote incesante de sus significados y en el zumbido imprevisible de sus ramificaciones. Todos los lugares de la memoria son objetos en el abismo (p.38-39)”. El acantilado mítico en la isla de Granada llamado Morne Sauteurs (Salto Triste), en referencia al suicidio de los amerindios, tras la llegada de los colonos blancos, de pronto se convierte en el “salto hacia la luz”, y los amerindios, flores surgidas de la sombra de la historia, desgarradas pétalo tras pétalo, se convertirán en fragmentos de una memoria épica. La metáfora “criolla” encaja en una composición mediante

7. The original language dissolves from the exhaustion of distance like fog trying to cross an ocean, but this process of renaming, of finding new metaphors is the same process that the poet faces every morning.

8. It seems to me, that for a long time, landscapes and riverscapes have been perceived as passive, as furniture as areas to be manipulated whereas, I sensed [...] that the landscape possessed resonance. The landscape possessed a life, because, the landscape, for me, is an open book, and the alphabet with which one worked was all around me. But it takes some time to really grasp what this alphabet is, and what the book of the living landscape is.

9. La misión de Adán es dar un nombre a las cosas

10. «That given a virgin world, a paradise, any sound, any act of naming something, like Adam baptizing the creatures, [...], it projects itself by a sound onto something else, such a sound is not really prose, but poetry, is not simile but metaphor

fulguraciones visuales. El paisaje participa como “un personaje que habla”, para citar a Glissant. No para marcar una ruptura con la vieja Europa, sino porque, dice Glissant, “describir el paisaje no es suficiente. El individuo, la comunidad, el país son inseparables en el episodio constituido de su historia. El paisaje es un personaje en esta historia” (Glissant, 1981).

Además de la designación metafórica de su tierra virgen, Walcott indica que el paisaje es su propio monumento. La metáfora que ilumina su poesía es la del mar, por lo tanto está bien inscrita en la postal ideal, pero que tiene el valor aquí de la contrapoética, la del paisaje del desvío:

Como el Atlántico de sus primeros poemas que encaja como una imagen de la amnesia del cruce y la pérdida de África:

there's nothing here
this early ;
cold sand
cold churning ocean, the Atlantic,
no visible history
(*The Almond Trees*)¹¹

En el libro *The Star-Apple Kingdom* el océano es una imagen del inconsciente colectivo caribeño con sus terrores, magnificada a través del poema «The Sea is History», donde el océano deviene el *locus* de la atemporalidad, de principio y fin, la tumba y la cuna, la fuente alternativa de la historia en el paisaje:

Where are your monuments, your battles, martyrs?
Where is your tribal memory? Sirs,
in that grey vault. The sea. The sea
has locked them up. The sea is History¹² (*The Star-Apple Kingdom* 1980)

En su visión del segundo Jardín del Edén, tal como lo desarrolló en su ensayo *The Muse of History* (1972), no hay lugar para el Buen Salvaje, porque, explica, este mito es una obsesión de la vieja Europa, una búsqueda de inocencia y de la pureza que no responde a las preocupaciones de los habitantes del Nuevo Mundo.

La experiencia de los pueblos del Caribe es la de un mundo donde lo agrio y lo dulce se interpelan - tamarindos agrios, naranjas agrias, naranjas amargas, guisantes dulces, limones dulces son todos nombres de vegetales que se refieren tanto a gusto como a la variedad y “esa acidez que alimenta la energía de este mundo” (*The Muse of History*).

El mundo de Walcott es cualquier cosa menos lineal. Por lo tanto, el jardín europeo ordenado, lineal y controlado que incluye la noción de perspectiva y horizonte, de borde y línea, se opone al concepto de jardín “caribeño”, que es una representación del enredo, de la profusión, de la turbulencia, de la explosión; de todos los signos rizomáticos inscritos en la expresión literaria que no hace más que repetir, retranscribir este paisaje circundante.

¹¹. Il n'ya rien ici
Ce matin ;
sable froid
Océan froid bouillonnant, l'Atlantique,
Pas d'histoire visible (Traducción de la autora)

No hay nada aquí
Esta mañana;
El océano frío burbujeante, el Atlántico
No historia visible

¹². Où sont vos monuments, vos batailles, vos martyrs?
Où est votre mémoire tribale? Messieurs,
Dans ce gris coffre-fort. La mer. La mer
Les a enfermés. La mer est l'Histoire (Traducción de Claire Malroux, 1992)

¿Dónde están tus monumentos, tus batallas, tus mártires?
¿Dónde está tu memoria tribal? Caballeros,
En esta caja fuerte gris. El mar. El mar
los encerró. El mar es la historia

Se trata habitar su nombre, de ser su nombre. Es, como señala Kerry-Jane Wallart, “De la naturaleza misma, del susurro de los elementos, de donde dice provienen sus versos, y de los cuales afirma que no son más que transcripciones. Jugando implícitamente con la homofonía entre word y world, a Derek Walcott le gustaría transcribir el balbuceo del universo “(Wallart, 2005).

Walcott concluye su discurso de recepción del Nobel con estas palabras:

La historia no se borra al amanecer. Está allí, presente en la geografía antillana, en la vegetación. El mar suspira con la gente ahogada en la Travesía, agoniza con la masacre de los aborígenes caribes, arawak y tainos, sangra en la flor de lo inmortal e incluso en la ola incesante sobre la arena, no puede borrar la memoria [...] ¹³ (Walcott, 1992)

El paisaje y el cruce de lenguas

Al poner en acción el cruce de lenguas, el poeta toma posesión de su paisaje en términos lingüísticos. Nombrar deviene en una forma de santificar los elementos del paisaje, sublimarlos. Este acto de nombrar primero incluye una des-nominación, un borrado de “sonidos” que será seguido por una nueva nominación. La cuestión de la lengua, el fundamento de la relación con el mundo, se plantea como la apropiación del espacio por el colono a través del poder del nombre, como lo explica Homi Bhabha en los capítulos que dedica a la poética de Walcott:

El lenguaje ordinario desarrolla una autoridad auditiva, una personalidad imperial; pero en un desempeño de reinscripción específicamente postcolonial, el interés se desplaza del nominalismo del imperialismo a la emergencia de otro signo de agente e identidad. Significa el destino de la cultura como un sitio no de simple subversión y transgresión, sino que prefigura un tipo de solidaridad entre etnicidades que se encuentran en el punto de encuentro de la historia colonial. (Traducción al francés de Françoise Bouillot 350,2007)¹⁴

El lenguaje es, según el crítico Leonard Scigaj en *Sustainable Poetry*, un instrumento que el poeta ajusta y afina sin cesar para articular su experiencia original con la naturaleza. Parafraseando el concepto de diferencia en Derrida, Scigaj propone el de referencia, para designar esta instancia característica con la que la poesía orienta al lector hacia el referente, más allá de la abstracción de lo significado. El caso de la re-habitación o “devenir- indígena” se ilustra por el hecho de que la poesía constituye el medio a través del cual se efectúa una reapropiación mental y cultural de ciertos lugares. Walcott pone en acción una práctica demiúrgica que consiste en renombrar el mundo. Varado por la historia en una isla cuya lengua “original” ha sido absorbida por un paisaje que ha devenido mudo, amnésico, el poeta intenta leer algunos rastros borrados, pero aún visibles, en el paisaje “desaparecido”, para usar el neologismo admirable de Glissant. Esta poesía parece estar buscando no una inocencia antes de la caída, sino una lengua anterior al inglés, más acorde con el verde oscuro del bosque y con el rugido del Atlántico, una poesía para la búsqueda de una lengua de fondo, como indica Kerry-Jane Wallart:

Adánica, la poética de Derek Walcott no lo es tanto porque renombra el mundo, o porque ella lo muestre y lo convoque, sino porque pone al desnudo el origen de la lengua propia para hablar de este mundo. Esta poesía es nominal, en el sentido de que participa en una nominación del mundo (Wallart, 2005).

El poeta probará la presencia del mundo. La presencia de la historia irrumpe a través de vívidas metáforas. «Nothing which is everything, the nothing out of which something can be made »¹⁵ (Baugh, 1978).

La lengua nunca ha sido un territorio conquistado en las Antillas. De abajo emergen los dialectos, los patois, los creoles, todas expresiones de la imaginación de la gente. La poesía de Walcott refleja este cruce de las lenguas: francés, fragmentos de creole de Santa Lucía, trinitense, jamaicano, inglés, español, yoruba, que en una babelización barroca e irónica, se interpelará (ejemplos: título en francés, inserciones de palabras francesas, referencias toponímicas creoles, entrelazado y tejido heterofónico del griego y el latín, ilustraciones de su “perfecta educación colonial”). Es un nuevo tropo de la diferencia, la traducción es una forma de “metáfora”, de desplazamiento, colocada en las cuatro esquinas de esta poética que está escrita en todos los idiomas de los colonizados. Se propone forjar una escritura que ya no sea una imitación, sino la irrupción de la cosa misma.

A modo de ilustración, el poema “Sainte- Lucie”, extraído de su poemario *Sea-Grapes* (1976), es un ejemplo de esta rehabilitación dialógica:

¹³ It is not that History is obliterated by this sunrise. It is there in the Antillean geography, in the vegetation itself. The sea sighs with the drowned from the middle passage, the butchery of its aborigines, Carib and Aruac and Taino, bleeds in the scarlet of the immortelle, and even the actions of surf on sand cannot erase memory.

¹⁴. Ordinary language develops an auratic authority, an imperialist *persona*; but in a specifically post-colonial performance of reinscription, the focus shifts from the nominalism of imperialism to the emergence of another sign of agency and identity. It signifies the destiny of culture as a site, not simply of subversion and transgression, but one that prefigures a kind of solidarity between ethnicities that meet in the tryst of colonial history(Homi K.Bhabha, 231, 1994)

Comienza por nombrar los pueblos de su isla:

Laborie, Choiseul, Vieux fort, Dennery

La segunda estrofa es la denominación/renombración de las frutas de su jardín de Edén comenzando de manera irónica por la manzana:

Pomme-arac,
Otheite apple,
Pomme cythère,
Pomme granate,
Moubain,
z'ananas
the pineapple's
Aztec helmet,
Pomme,
I have forgotten
What pomme for
The Irish potato,
Cerise,
The cherry
z'aman,
sea-almonds) [...]
au bord de la'ouvière
Come back to me,
My language, come back
Cacao,
grigri,
solitaire,
ciseau
The scissor-bird
[]
O martinis, lucillas
I'm a wild golden apple
That will burst with love
Of you and your men
[]
Moi c'est gens St-Lucie.
C'est la moi sorti;
Is there that I born.

En un artículo titulado “Troping the Voice-print: Walcott’s Rethoric of Performance”, dedicado en parte al estudio de este mismo fragmento del poema, Marta Dvorak indica que el efecto de repetición asociado a ligeras variaciones desarrolla lo que Rushdie identifica como “los mitos eternamente contradictorios de la congestión y de la metamorfosis” (Rushdie, 1992). Dvorak demuestra cómo la presencia del significante “apple” es replicado por su contraparte francés “pomme”, se magnifica de manera simultánea con el lexema “pineapple, luego es intensificado por el verso « Aztec-helmet » que remite visualmente a la corona de la fruta, y sonoramente, a través de la repetición del sonido [z] “pineapple’s” y el creole “Z’ananas” a toda la fruta entera. Así, la voz que oscila del creole al inglés estándar y que enumera los frutos de la tierra sin un orden lógico aparente,

revela que esta lógica en las sonoridades está inscrita en las sonoridades del texto. En efecto, la sibilante s / z de *cerise, sea-almonds, sea-burts, solitaire, ciseau*”, confiere una unidad, un significado a este eclecticismo, y el sonido [k] del doble “come back” actúa de una manera casi natural, en la próxima elección de la palabra “cacao”. Esto produce un efecto de encantamiento multiplicado por el efecto visual de los monemas en la página. (Dvorak, 52-53). Luego, como un acto de enunciación al mundo, el poeta anuncia su llegada a su mundo en creole seguido de una traducción / repetición en broken English:

Moi c'est gens St-Lucie,
C'est la moi sorti
Is there that I born

Nombrando su mundo, los lugares y los objetos que la componen, Walcott hace uso de lo que Paul Ricœur llama “la vehemencia ontológica” (Ricœur1975). Homi K.Bhabha en su obra seminal *The Location of Culture* dice al respecto:

El llamado de Walcott al lenguaje cumple una función simbólica. Mientras el poema oscila entre pequeños actos de denominación de la naturaleza y el ejercicio más amplio de un lenguaje común, su ritmo registra la «extrañeza» de la memoria cultural. Olvidando el nombre propio, en cada retorno a la lengua- su «volver a mí-», la temporalidad disyuntiva de la traducción revela las diferencias íntimas que yacen entre las genealogías y las geografías. [...] (la historia) proporciona un agente de iniciación que permite recuperar —como en el movimiento del poema de Walcott— los signos de supervivencia, el terreno de otras historias, la hibridación de las culturas. [...] Y a partir de pequeños fragmentos del poema, su movimiento de ida y vuelta, surge la gran historia de las lenguas y los paisajes de la migración y la diáspora. (Bhabha, 1994, traducción del inglés al francés de Françoise Bouillot)¹⁵.

La lengua que se desarrolla aquí no es la de la naturaleza, sino la del puñado de hombres instalados en la isla, náufragos de una historia atormentada, y que, rivalizando con la voz lírica, plantea la cuestión de la enunciación. Así es como se despliega una poesía fuertemente dramática, dialógica. Es una lengua que está escrita al margen de los diccionarios. La poesía de Derek Walcott está llena de estos jeroglíficos, palabras-imágenes (para usar la expresión de la antropóloga afroamericana Zora Neal Hurston que vio en estas « picture-words » una tentativa de los afroamericanos de forjar una lengua secreta bajo la lengua de los poderosos), palabras-imágenes que permiten desplazar de otro modo de significación los signos verbales, palabras-imágenes como los jeroglíficos que los amerindios no dejaron, furiosas flores rojas sombrías, agotándose pétalo tras pétalo..

Una lengua, finalmente, náufraga, magníficamente bastarda, hecha de escombros del mundo que irriga la inmortal palabra creada a partir de la disonancia de este reverso del Paraíso.

Bibliografía

- Ascroft, B., G. Griffiths et H. Tiffin, 1989, *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, London/New-York
- Bhabha Homi, K., 1994, *The Location of Culture*, Routledge, London/New York
- Baugh, E. 1978, *Derek Walcott :Memory as Vision*, Longman, London.
- Bouillot, F., 2004, *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, Payot & Rivages, Paris
- Césaire, A., [1947], 1983, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence Africaine, Paris
- Deleuze, G. et F. Guattari, 1980, *Mille Plateaux*, Minuit, Paris
- Dvorak, M., 2006, « Troping the Voice-print: Derek Walcott's Rethoric of Performance », *Commonwealth* n°2 (Vol.28)
- Froude, J.A., 1888, *The English in the West Indies; or, the Bow of Ulysses 1818-1894*. Longmans, Green, and Co, London
- Glissant, E., [1969], 1980, *L'intention poétique*, Seuil, Paris
- Glissant, E., 1981, *Le Discours Antillais*, Seuil, Paris
- Glissant, E., 1990, *Poétique de la Relation*, Gallimard, Paris
- Harris, W., 1999, *Selected Essays of Wilson Harris - The Unfinished Genesis of the Imagination*, ed.Andrew Bundy, Routledge London & New York

¹⁵. Walcott's call to language serves a symbolic function. As the poem shuttles between the small acts of nature's naming and the larger performance of a communal tongue, its rhythm registers the “foreignness” of cultural memory. In forgetting the proper name, in each return of language-its «coming back”-the disjunctive temporality of translation reveals the intimate differences that lie between genealogies and geographies. [...] It provides an agency of initiation that enables one to possess again and anew- as in the movements of Walcott's poem the signs of survival, the terrains of other's histories, the hybridity of cultures [...] And from the little pieces of the poem, its going and coming, there rises the great history of the languages and the landscapes of migration and diaspora. (Bhabha, 235, 1994)

- Hurston, Z.N, 1970, « Characteristics of Negro Expression », *Negro: An Anthology*. [1934]. Hugh Ford, ed. New York : Frederick Ungar, 24-31.
- Malroux, C., 1992, *Le Royaume du fruit-étoile*, Circé, Saulxures
- Naipaul, V. S., 1962, *Middle Passage*, Deustch, London
- Nora, P., 1984, *Les Lieux de Mémoire*, tome 1, Gallimard, Paris
- Ricoeur, P., 1975, *La Métaphore vive*, Seuil, Paris
- Rushdie, S., 1992, *Imaginary Homelands : Essays and Criticism 1981-91*, Granta/Penguin, London
- Scigaj, L., 1999, *Sustainable Poetry, Four American ecopoets*, UP of Kentucky Lexington in Joanny Moulin « l'écopoésie britannique au début du XXIème siècle », *Études Anglaises*, 3/2007 (vol60)
- Wallart, K., 2005, « La métaphore chez Derek Walcott : à la recherche d'une « arrière-langue », *Études anglaises* 4 (Tome 58)
- Walcott, D., 1974, *The Muse of History*, Coombs, New York
- Walcott, D., 1998, *What the Twilight Says*, Farrar, Strauss and Giroux, New York
- Walcott, D., 1986, *Collected Poems 1948-1984*, Faber and Faber, London

Fuente original del artículo:

Dominique Aurélia, « La poétique du paysage chez Derek Walcott », *VertigO - la revue électronique en sciences de l'environnement* [En ligne], Hors-série 14 | septembre 2012, mis en ligne le 15 septembre 2012, consulté le 27 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/vertigo/12327> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/vertigo.12327>

Traducción del francés al español: Celso Medina