

**“Lo que parece ser inglés estándar
muchas veces no lo es”: una
conversación sobre lengua y literatura
caribeña con el poeta jamaicano
Mervyn Morris**

Thomas Rothe

Doctor (c) en Literatura, becario CONICYT/Universidad de Chile, Chile
tcrothe@gmail.com

Nacido en Kingston en 1937, Mervyn Morris es uno de los poetas y ensayistas más reconocidos de Jamaica. Fue testigo del *boom* literario que sucedió en el Caribe anglófono alrededor de los años cincuenta y de los cambios sociales que trajo el proceso de independencia jamaicano logrado en 1962. Beneficiario de la prestigiosa Beca Rhodes en 1958, Morris estudió por tres años en Oxford, Inglaterra, para luego volver a Jamaica, donde se dedicó a la carrera docente. Entre 1970 y 2002, fue profesor de literatura caribeña en la Universidad de las Indias Occidentales (UWI) en Mona, Jamaica, donde también impartió talleres de escritura creativa. Por sus labores intelectuales recibió, en 1976, la Medalla Musgrave de Plata y, en 2009, el Orden de Mérito, una de las más alta condecoraciones del gobierno jamaicano, y en 2014 fue designado el Poeta Laureado de Jamaica, el primero desde la independencia, título que ocupó hasta el 2017.

Su poesía evidencia una preocupación social en la Jamaica poscolonial de los años sesenta, en la que, sin hacer explícita la denuncia política,

desarrolla una poética que examina críticamente el *statu quo* a través de diversos recursos literarios, como el lenguaje vernáculo y la ironía. Además de sus publicaciones en varias revistas literarias a lo largo del Caribe, entre sus libros de poesía se cuentan *The Pond* (1973), *On Holy Week* (1976), *Shadowboxing* (1979), *Examination Centre* (1992), *I Been There, Sort of: New and Selected Poems* (2006) y *Peelin Orange* (2017). En su obra crítica ha escrito sobre la literatura escrita y oral, incluyendo la llamada poesía *dub*, además de reivindicar la obra de Louise Bennett, una célebre poeta y actriz que incidió en el imaginario popular jamaicano a través de sus programas de radio y televisión. Estos trabajos se han recopilado en los siguientes volúmenes de ensayos: “*Is English We Speaking*” and *Other Essays* (1999), *Making West Indian Literature* (2005) y *Miss Lou: Louise Bennett and Jamaican Culture* (2014). Es también editor de varias antologías de poesía, cuento y crítica, las que incluyen *Seven Jamaican Poets* (1971), *The Faber Book of Contemporary Caribbean Short Stories* (1990), *Voiceprint: An Anthology of Oral and Related Poetry from the Caribbean* (1990, con Stewart Brown y Gordon Rohlehr), *Lunch Time Medley: Writings on West Indian Cricket* (2008), *Writing Life: Reflections by West Indian Writers* (2008) y *In This Breadfruit Kingdom: An Anthology of Jamaican Poetry* (2017). Pese a haber viajado a varias partes de América Latina, incluyendo Cuba y Venezuela, su obra se encuentra escasamente traducida al castellano. No obstante, algunos de sus poemas en español han sido incluidos en la antología *Poetas del Caribe anglófono* (2011), publicada por Casa de las Américas en Cuba.

Mi conversación con Morris se realizó en Kingston, Jamaica, el 13 de diciembre del 2017 en el Departamento de Literaturas en Inglés de la Universidad de las Indias Occidentales, ubicado en el campus de Mona. La entrevista que se presenta es parte de un debate de larga data que cruza las esferas lingüísticas, políticas y culturales y que se extiende al resto del Caribe anglófono, si bien con sus particularidades en cada contexto nacional. Se entiende que el creol del Caribe surgió del contacto entre los esclavos africanos o de origen africano y los esclavistas europeos en las plantaciones a partir del siglo xvi y, en algunos casos, con una fuerte influencia asiática debido a las migraciones de trabajadores chinos e indios a finales del xix y comienzos del xx. Históricamente, el creol jamaicano (muchas veces llamado *patois* o *patwa*) ha sido despreciado como una versión vulgar o “rota” del inglés estándar, siendo fuertemente estigmatizado como propio de las clases bajas y no educadas, aunque casi todos los jamaicanos entienden el

creol y pueden hablarlo. Mientras lingüistas han contribuido a comprenderlo como una de las lenguas nacionales, con un sistema lingüístico específico (un impulso que empezó a mediados del siglo xx y que se benefició del proceso de independencia en los años sesenta), la literatura, tanto escrita como oral, ha ayudado a legitimar el uso del creol, reivindicándolo como una fuente de intelectualidad propia y descolonizada. En lo que sigue, Morris habla de las tensiones entre el creol y el idioma estandarizado, la literatura escrita y escénica y cómo trata de registrar estos temas en su poesía. Agradezco enormemente a Morris por la disposición de conversar y ayudar posteriormente con el proceso de revisión de la transcripción.

Thomas Rothe (TR): Quisiera empezar hablando del lenguaje. El lenguaje es la materia prima de la poesía y un tema sensible en la sociedad jamaicana, relacionado con la clase y la raza. ¿Cree usted que la sociedad jamaicana ha aceptado su lengua creol o persisten tensiones? ¿Cómo han contribuido a este debate los escritores e intelectuales?

Mervyn Morris (MM): Creo que la mayoría de los jamaicanos ya aceptan que parte de nuestra escritura será en el creol jamaicano. Uno de los pioneros fue Claude McKay, quien publicó dos colecciones de poesía de dialecto en 1912. Pero la persona a quien la mayoría de nosotros consideramos crucialmente importante fue Louise Bennett, a menudo conocida como Miss Lou, quien empezó a publicar en creol en los primeros años de la década de 1940 y que había estado realizando puestas en escena antes de eso. Como Ted Chamberlin señala en *Come Back to Me My Language*, “más que cualquier otro escritor, Louise Bennett trajo el lenguaje local al primer plano de la vida cultural caribeña” (95-96). Aunque parte del diálogo en varias novelas se representa en creol, las primeras novelas en que el lenguaje de narración no es inglés estándar fueron *New Day* (1949) de Vic Reid y *The Lonely Londoners* (1956) de Sam Selvon. Por supuesto, el inglés es una de nuestras lenguas, un punto que George Lamming destacó con fuerza en *Los placeres del exilio* (1960). Los lingüistas suelen hablar de un continuum entre una versión del inglés estándar y el creol más profundo, creol que no es muy accesible al hablante estándar. Pero parte del regocijo en la literatura caribeña, creo, es reconocer que se juega mucho en alguna parte en medio de eso, de manera que hay gente que escribe cosas que parecen inglés estándar, pero una oreja caribeña puede reconocer claramente las inflexiones creoles. Eso es algo que me interesa mucho.

TR: En su libro de ensayos *Is English We Speaking*, usted empezó con una cita de Sam Selvon para ilustrar el problema de las entonaciones del creol perdidas en textos impresos.

MM: Tal cual, es inglés nosotros hablando...¹

TR: ¿Puede explayarse sobre este tema y cómo esas entonaciones no necesariamente llegan a un lector de inglés estándar?

MM: Probablemente no lo entenderían si no tuvieran alguna experiencia con el habla caribeño. De hecho, cuando presenté ese texto como un discurso por primera vez en Londres, hasta la persona que me introdujo no tenía ninguna idea de esa diferencia hasta que lo hablé. Tienen a pensar en la frase como una interrogación: ¿es inglés nosotros hablando? (risas). Usé esa cita para destacar que hay muchos tipos de inglés y que Galahad² está hablando uno de ellos.

TR: Antes mencionó la noción de poesía de dialecto. Hay muchos debates sobre los nombres para géneros que emplean el lenguaje vernáculo, como dialecto o “lenguaje-nación” de Kamau Brathwaite, un término al que usted no adhiere completamente.

MM: Sí, estoy en una pequeña minoría. El término de “lenguaje-nación” puede ser un poco escurridizo. Cerca del comienzo de *History of the Voice* (1984), Brathwaite expresa su inconformidad con la palabra “dialecto” y quiere encontrar otro término. De manera que pareciera que “lenguaje-nación” fuera un sustituto de “dialecto”, pero, cuando termina el ensayo, es mucho más amplio: cuando Brathwaite llegue a hablar de Tony McNeil, es inglés estándar en un acento jamaicano. El término es tan amplio que no sé si tiene el tipo de precisión que pueda ser útil. Los lingüistas nos han enseñado sobre el creol, que quizá empezó como un *pidgin* con el idioma de contacto, pero que se transforma en un creol que es la primera lengua o la lengua materna de niños que crecen hablándolo. El término “lenguaje-nación” puede absorber completamente al inglés estándar.

¹ Morris repite el título del libro, que es una versión creol de la frase “It’s English that we are speaking” o “Es inglés que estamos hablando”. En el inglés caribeño, la construcción de “it is” o “it’s” muchas veces elimina el pronombre “it” para introducir un sustantivo, frase o cláusula; sirve como una forma multiuso del verbo “to be” o “ser” en el presente, según Richard Allsopp (*Dictionary of Caribbean English Usage*. Kingston, UWI Press, 1996, p. 307). La traducción trata de acercar el sentido no estándar al lector hispanico, aunque se pierde el sentido evocado entre lectores caribeños.

² Un personaje de la novela de Selvon.

TR: Creo que Brathwaite busca cuestionar las implicancias peyorativas del dialecto, como usted mencionó, y asociar el habla con una idea de identidad nacional. Pero, entonces, ¿diría usted que no desarrolló por completo la idea y que la dejó en una suerte de ambigüedad conceptual?

MM: Tal vez. La presentación oral original fue cautivadora. La dio en Jamaica en 1976 en el marco de CARIFESTA³ y ofreció grabaciones del habla y de música para ilustrar o destacar sus argumentos. Su puesta en escena es menos persuasiva cuando está impresa.

TR: Parece casi necesario que los académicos e intelectuales utilicen diferentes plataformas tecnológicas, como grabaciones de audio o video, en sus investigaciones y clases.

MM: Las usan en sus clases, sin duda, sobre todo cuando se trata de escritores que suelen hacer puestas en escena. Todo tipo de cosa se aclara al escucharlos. Hay algunas personas que también han escrito artículos académicos en creol: un intento notable en inglés ha sido el artículo de Carolyn Cooper sobre Sistren⁴, escrito predominantemente en creol. Eso fue relativamente nuevo en nuestro Departamento de Literaturas en Inglés, pero en los años setenta en este campus, sobre todo en las Ciencias Sociales, hubo profesores que a veces daban cátedra en creol. George Beckford, el economista, muchas veces daba conferencias públicas en creol como parte de un impulso político. Los profesores suelen usar un poco de creol en sus clases, aunque ya no creo que den cátedras enteras en creol.

TR: Creo que a muchos lectores e investigadores latinoamericanos les podría interesar saber un poco más sobre Louise Bennett y su papel fundamental en legitimar el creol jamaquino. ¿Puede describir brevemente su importancia en la sociedad y cultura jamaicana?

MM: Principalmente, nos cautivó con su *performance*, de lo que salía en la radio y en el escenario, y a través de *Pantomime*⁵. Pero siempre publicaba también. Su primer libro se publicó en 1942, aunque no fue tomada en serio por mucho tiempo. La gente que escribía sobre literatura solía disfrutar

³ Caribbean Festival of Arts: un evento internacional periódico que reúne a artistas e intelectuales de todo el Caribe. Se celebró la primera versión en Guyana en 1972.

⁴ “Writing Oral History: SISTREN Theatre Collective’s *Lionheart Gal*”. *Kunapipi* 11.1, 1989, pp. 49-57.

⁵ Una producción teatral fundada por el Little Theatre Movement en 1941 que se monta el día después de la Navidad.

de Louise Bennett, pero no a considerarla parte de la literatura. En 1963, cuando era profesor de la media y enseñaba a Louise Bennett, escribí un ensayo llamado “De cómo leer a Louise Bennett, seriamente”, y parece haber impactado como un texto al que había que prestar atención. Cuando Rex Nettleford editó *Jamaica Labrish* (1966), hizo referencia al texto, aunque tenía reservas sobre algunas de mis suposiciones sobre el lenguaje, y tenía razón para tenerlas. La mayoría de nosotros ahora damos por sentado que parte de nuestra literatura hará uso sustancial del creol. Hubo un momento en que el Ministerio de Educación estuvo muy en contra de incluir al creol en la malla escolar, pero esa actitud cambió, como menciono en *Making West Indian Literature*. Por supuesto, porque fue una actriz de radio muy popular, Louise Bennett llegó a ser conocida por todo el mundo en Jamaica. También trabajó en la televisión: fue persuadida a hacer un programa para niños, *Ring Ding*, por seis meses y terminó haciéndolo por doce años. Yo diría que la mayoría de la gente que habla de Louise Bennett nunca ha prestado mucha atención a lo que se incluye en *Jamaica Labrish* y *Selected Poems* (1982). Recuerdan realmente el impacto de Louise en *Ring Ding*, con su promoción y estímulo de todo tipo de cultura. *Ring Ding* principalmente promocionaba la cultura jamaicana, pero también estaba abierta a pequeños actos que podrían ser de cualquier lugar. Así, alguien podría salir tocando la flauta, otra persona podría recitar un poema muy británico, pero todo fue parte de una sola mezcla. Y esto se conecta con una tradición campesina de Jamaica llamada *tea meeting*, donde la gente se reunía a recitar algo de Shakespeare, algo de lo que fuera, algo de cantos folclóricos jamaicanos, etcétera. Creo que la reputación de Louise Bennett se ganó no solo por sus poemas humorísticos en creol, sino también por lo que hizo en *Pantomime*, *Miss Lou's Views*⁶ (que fue un programa de radio) y *Ring Ding*.

TR: Sí, Louise Bennett usó el creol de manera prolífica en su carrera de escritora y artista escénica, siempre atrayendo a un público jamaicano local, sin embargo, cuando murió en 2006 ya había alcanzado reconocimiento internacional. ¿Cómo cree usted que logró negociar entre lo local y lo universal para conectar con ambos?

MM: Mucho de eso tiene que ver con el talento de su personaje en la puesta en escena. Fue capaz de actuar en creol para gente que no conocía

⁶ Estuvo al aire en Jamaica desde 1966 a 1982. Muchos de los monólogos emitidos en este programa están recogidos en *Aunty Roachy Sey*, editado por Morris y publicado en 1993 por Sangster's Book Stores.

tanto creol. Hacía una muy breve introducción al poema en inglés estándar, y en poco tiempo la gente respondía a los ritmos de su *performance*. Después del más mínimo de notas introductorias, su personalidad conectó con el público. Era espectacular en ese sentido. Creo, a todo esto, que hay varios otros escritores-artistas escénicos muy buenos.

TR: En su libro *Making West Indian Literature*, usted dice que el término “poesía *dub*”⁷ no es completamente satisfactorio. ¿Puede explicar sus reservas y también cómo la crítica literaria ha tratado o ignorado a la poesía escénica?

MM: La poesía *dub* puede ser examinada como literatura, pero la crítica literaria no siempre da mucho peso al impacto de la puesta en escena. Y a algunos de los escritores que llamamos poetas *dub* no les gusta el término, pues encuentran que los limita. Preferirían realmente ser considerados poetas. Alguien que acoge y promociona el término es Orlando Wong, quien cambió su nombre a Oku Onuora. Linton Kwesi Johnson prefiere el término “poesía-*reggae*”. Carolyn Cooper ha dado un curso aquí en la Universidad sobre “poesía-*reggae*”. Algunos de los poetas *dub* conocidos, como Mutabaruka, Jean Binta Breeze y el mismo Oku Onuora, también escriben poemas que no usan los ritmos del *reggae* o la música *dub* de manera significativa. Hay una coincidencia entre personas que escriben letras de *reggae* y personas que escriben poemas propiamente tales, lo que amerita una atención sostenida al lenguaje. No es inusual ahora reconocer a Bob Marley como poeta.

TR: ¿Y qué sucede con el rastafarismo, que ha sido internacionalizado a través del *reggae*? ¿Cómo percibe su influencia en la literatura jamaicana?

MM: La influencia rastafari se ha difundido ampliamente en la sociedad jamaicana. En los años sesenta y setenta, las maneras de pensar y hablar de los rastafaris empezaron a ser ampliamente recibidas y utilizadas. Para la campaña de 1972, Michael Manley usó una frase que se asociaba mucho con los rastafaris: “La palabra es amor”. El rastafarismo fue progresivamente aceptado y, también, ciertos elementos que se creen rastas fueron adoptados por gente que no quería ser rastafari. Hay un dicho maravilloso que reza: “No todos los *dread*⁸ son rasta” (risas). Los *dreadlocks* aparecieron en parte en conexión con la influencia del *black power* en Estados Unidos, pero llevar el

⁷ Término que viene del estilo de música *dub*, un subgénero del *reggae* que interviene en ciertos componentes de canciones grabadas, como la percusión o la melodía, agregando efectos electrónicos para crear nuevas versiones.

⁸ Una manera de referirse a alguien que lleva *dreadlocks*.

pelo natural es una decisión que muchas personas tomaron sin considerarse rastafaris. Y hay un montón de sutilezas de las que no se habla mucho. Se cree que el rastafari se dedica a la marihuana, el *ganja*, la santa hierba. Pero varios rastas prominentes no fuman. Cedric Brooks, por ejemplo, no fumaba, y Mutabaruka no fuma. Pero sí, la influencia rastafari se ha difundido ampliamente en la sociedad jamaicana. Hay personajes rastafaris en nuestra literatura y muchas instancias en que se utiliza el lenguaje de los rastas.

TR: Como muchos escritores e intelectuales caribeños, usted viajó a Inglaterra para estudiar en la universidad. ¿Puede compartir algo de esa experiencia y cómo ha influido en su conciencia y escritura?

MM: En mi caso, recibí una beca y me fui por tres años. Pero, cerca del final de mis estudios, quería volver a Jamaica porque la mujer con quien me iba a casar estaba aquí.

TR: Es una buena razón...

MM: Sí, es una buena razón. Pero si ella hubiese viajado a Inglaterra, quizá me habría quedado por mucho más tiempo.

TR: ¿Enfrentó algún tipo de discriminación cuando estuvo en Londres, algunas experiencias como las que documenta Linton Kwesi Johnson⁹, por ejemplo?

MM: No tuve el tipo de experiencia que tuvo Linton. Estuve en gran medida protegido. Pero eso no significa que no experimenté algunos incidentes claramente relacionados con la raza. Por ejemplo, estuve en una fiesta con algunos compañeros del equipo de *hockey* sobre césped y le pedí a una mujer que bailáramos. Se dio vuelta, lista para bailar, pero cuando me vio reculó. Recuerdo eso muy claramente. Luego, también estuve compitiendo por un espacio en un equipo de tenis combinado de Oxford y Cambridge, que iba a viajar a Estados Unidos para jugar contra un equipo combinado de Yale y Harvard, como sucedía cada ciertos años, y me dijeron que solo jugadores ingleses podrían ser seleccionados. Me sonaba raro, porque un caribeño que había ganado el puesto previamente, Ian McDonald, me había animado a competir. Pero él es un caribeño blanco (risas). Finalmente, la decisión fue discretamente cuestionada y revisada. No fui seleccionado, pero un indio

⁹ Johnson, un reconocido poeta jamaicano, emigró a Londres en 1963 a los once años para reunirse con su madre. En la escuela experimentó hostilidades raciales de parte de sus compañeros y varios profesores, contribuyendo a su politización y trabajo antirracista, reflejados en su obra.

terminó viajando con el equipo. También recuerdo un incidente en el metro de Londres con un pequeño grupo de bulliciosos jóvenes, y uno de ellos pensó que le estaba mirando de una manera hostil. Empezó a acercarse a mí, pero uno de sus amigos lo detuvo, diciendo: “Tranquilo, hombre, es del mismo color que Louis Armstrong”. Estos incidentes son triviales en comparación con la experiencia de alguien como Linton.

TR: Pueden parecer triviales, pero esas experiencias sin duda influyeron en su conciencia y percepción de raza.

MM: Claro que sí, pero también llegué a Inglaterra en un momento poco después de los motines de Notting Hill. Así que hubo una especie de alerta al tema racial. Estuve en una universidad donde la gente era bastante amable. Estuve preocupado al principio, pero se me quitó rápidamente. Cuando volví a Jamaica participé en un concurso auspiciado por el Instituto de Relaciones Raciales, que había invitado a estudiantes africanos, asiáticos y caribeños a escribir sobre sus posturas con respecto al problema de color. Mi ensayo, incluido en una colección titulada *Disappointed Guests*, trató de sugerir la complejidad de mi experiencia personal, mucho de ella positiva.

TR: Muchas personas en Jamaica dicen que la raza ya no es un tema, que Jamaica es una sociedad clasista, que tiende a ser una respuesta común en muchos países con historias de opresión racial. ¿Puede hablar un poco sobre las relaciones raciales aquí en Jamaica para así comprender mejor las sutilezas, considerando la historia de colonialismo y esclavitud, y también cómo eso se ha manifestado en la literatura?

MM: La raza es todavía un factor aquí. O colorismo, como se dice a veces. La clase importa, pero clase y raza van paralelas. El dinero puede marcar una diferencia, la educación puede marcar una diferencia. Pero de algún modo los más pobres son negros. La raza se hizo un factor más notable en los setenta, por supuesto, con el *black power* y todo. He trazado algo de eso en mis poemas de alguna manera, porque hubo un período cuando era muy probable encontrar una actitud de ser “más negro que Dios”¹⁰. Se creía que si no decías lo que se había transformado en la tendencia general, probablemente no eras suficientemente comprometido.

TR: Quisiera hablar brevemente sobre su propia poesía. En el volumen de sus poemas elegidos, *Peelin Orange*, hay muchas metáforas de mirar,

¹⁰ Un juego de palabras con el dicho inglés, “holier than thou”, usado de manera irónica para referirse a alguien que se cree moralmente superior.

alusiones, mentiras, encarcelamiento y fruta, como en el poema homónimo. ¿Puede hablar sobre estas imágenes y si son decisiones conscientes?

MM: Creo que deben ser imágenes que solo aparecen, así que por favor dime más (risas). No, pero las mentiras son bastante centrales; mentiras y luz, de eso estoy consciente. Eso no quiere decir que las planifico antes de escribir, pero estoy consciente de que están ahí siempre. Desenmascarar ciertas apariencias... pero claro, todo escritor hace eso, intenta revelar lo que es y lo que parecer ser.

TR: También alterna entre el inglés estándar y el creol jamaquino. ¿Puede explicar sus intenciones en el uso de cada lengua?

MM: Bueno, escribo algunos poemas que claramente son para ser leídos en creol y otros que no solo están en inglés estándar, sino que en un inglés estándar muy británico (risas). Esto es el rango de lo que conozco. A veces empiezo a escribir poemas en inglés estándar y luego cambio al creol. “Peelin Orange”, por ejemplo, lo empecé en inglés estándar, pero sentí que algo no quedaba bien. Uno escucha varias voces y las tiene que acomodar. Sam Selvon habló de eso en relación con *The Lonely Londoners*, que la había empezado a escribir en inglés estándar y sintió que algo no quedaba bien y se dio cuenta de que tenía que escribirla en creol. Es la voz que uno escucha para el personaje de alguna manera... La voz te guía. Pero me gusta señalar que hay muchos momentos cuando lo que parece ser inglés estándar no lo es. Por ejemplo, uno de mis poemas, “A un amigo expatriado”. En una de las estrofas, la palabra “sufferers” (sufridores) se escribe en inglés estándar, pero la métrica señala tres sílabas. Algo se siente mal si la pronuncias *subfrers*¹¹. En el contexto jamaquino, el vocablo es *subfaras*¹², lo que alude a las personas negras y pobres. La palabra “sufferers” es inglés estándar y aquí es también creol. Déjame leerte la estrofa:

And then the revolution. Black
and loud the horns of anger blew
against the long oppression; **sufferers**
cast off the precious values of the few¹³

¹¹ Versión fonética de la pronunciación británica, que solo articula dos sílabas.

¹² Versión fonética de la pronunciación caribeña, que articula tres sílabas y elimina la “r” al final.

¹³ *Peelin Orange*. Manchester, Inglaterra, Carcanet, 2017, p. 203.

[Y luego la revolución. Negras
y ruidosas sonaron las trompas
de la ira
contra la larga opresión; los **sufridores**
botaron los preciosos valores del rico].

Por otro lado, en un poema titulado “Diptych”, hay una estrofa que dice así:

when the wild guitarist
making too much noise
was thrown out by
his **wutliss** friend
he hanged himself¹⁴

[cuando el loco guitarrista
haciendo demasiada bulla
fue echado por
su amigo **patúo**
decidió colgarse].

La palabra “wutliss” (patúo¹⁵) es enfática, como en *wutliss bwoy* o *di bwoy wutliss mon* (“weón patúo” o el “weón patúo, poh”). La resonancia jamaquina trasciende “worthless” (patudo).

TR: Por curiosidad, ¿el poema del expatriado es sobre una experiencia real?

MM: Sí, fue un amigo blanco que enseñaba física en Munro College y después en la UWI en Mona. A medida que las cosas se hicieron más inciertas para los blancos, él y su esposa decidieron que quizá lo mejor era irse de la isla y así lo hicieron.

TR: En el último verso del poema, dice que él iba “cambiándose en blanco”. ¿Hubo un momento cuando se iba cambiando en negro?

¹⁴ *Peelin Orange*. Manchester, Inglaterra, Carcanet, 2017, p. 238.

¹⁵ Sin ser una traducción literal de “worthless”, que sería más bien inútil o flojo, la palabra “patudo” en el habla coloquial chilena describe a alguien que es descarado o que se aprovecha de los demás.

MM: Buena pregunta. Como gente blanca que enseñaba en Munro College, ahí arriba en los cerros de St. Elizabeth, él y su esposa estuvieron mucho más integrados a la escena local que mi esposa y yo. La gente les llevaba cosas para arreglar y él fue amigo de muchas personas. Parecía que el color de piel no les importaba a él y su esposa. Todo es muy complicado porque él fue una persona que de hecho había enseñado en Gordonstoun, donde el príncipe Carlos había estudiado (es una escuela muy de élite en Escocia): entonces no fue un inglés pueblerino (risas), pero estuvo muy cómodo con la situación en Munro. Y luego vino a Kingston y las cosas parecían menos seguras. El último verso no es solo sobre su cambio en blanco, sino que también sobre su amigo negro que ve desde una perspectiva más negra: “Nuevos poderes nos reesclavizaron a todos”. Una de las cosas de los años setenta es que todos cambiamos.

TR: Quisiera preguntarle sobre su estilo personal de escribir poemas más cortos y el uso de rimas. ¿Cómo cultivó este estilo, sobre todo pensando en que hoy rimar en la poesía a veces puede ser considerado arcaico?

MM: Solo a veces, como dices. Bueno, no rimo siempre, como sabes, pero muchas veces siento que al menos una rima ocasional puede ayudarle al poema tomar la forma de algo hecho. Creo que tiene que ver con haber disfrutado de rimas en el trabajo de algunos de los poetas que me gustan. Un poeta cuyo oficio me gusta mucho es Philip Larkin –tampoco rima siempre– y una de las cosas principales que he aprendido de él es elegir a veces un lenguaje común y contemporáneo, que le dé frescura por su ubicación en el poema.

TR: El humor parece un aspecto importante en la literatura del Caribe y he notado que la poesía que usted escribe tiende a usar la ironía. ¿Puede comentar brevemente la función de la ironía y el humor en su trabajo?

MM: El humor es un aspecto importante de la vida caribeña, a veces como un mecanismo de sobrevivencia. Suele ser provocado por la incongruencia, por supuesto, la percepción de una brecha entre lo que parecen falsedades y lo que llamamos la realidad. Crecí en una familia donde se rio mucho, mi padre era un humorista empedernido. Sé que la ironía a veces puede ser vista como una estrategia de evasión, una reticencia a elegir, pero creo que, en mi uso de ella, suelo intentar representar la complejidad, la multiplicidad de momentos particulares. Puede que también sea un residuo de mis primeros años en la universidad, cuando empecé a estudiar poetas como Donne, Herbert y Andrew Marvell. Mi interés en Louise Bennett ha reforzado mi respeto por la ironía y el humor.