

# Escrituras topográficas de la dislocación en la poesía del Caribe anglófono

La construcción de la mirada  
paisajística en la obra de Grace  
Nichols y Dionne Brand

Autor:

Galettini, Azucena

Tutor:

Quintana, Isabel

2017

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras.

Posgrado

**Escrituras topográficas de la dislocación en la  
poesía del Caribe anglófono: la construcción de la  
mirada paisajística en la obra de Grace Nichols y  
Dionne Brand**

Tesis de Doctorado

Secretaría de Posgrado - Área de Literatura  
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires

**Doctoranda**

Azucena Galettini

**Directora**

Isabel Quintana

**Codirectora**

Carolina Sancholuz

## Agradecimientos

A Isabel Quintana y Carolina Sancholuz, por abrirme las puertas de mundos inesperados.

A Florencia Perduca, porque haber elegido su cátedra, hace ya tantos años, fue un punto de inflexión que me reconfiguró para siempre.

A Marina Rios, por nuestras “tardes de escritura” y su compañía constante en el largo, penoso y gozoso proceso de escribir esta tesis.

A todos los colegas de los distintos grupos de investigación, compañeros de ruta y de pensamiento. Cada uno me aportó siempre algo y sin duda esta investigación se enriqueció por ello.

A todos los que llevaron en valijas, bolsos y carteras libros desde los más diversos puntos geográficos para permitirme armar el corpus de esta tesis, bajo la vaga promesa de que algún día estarían en estos agradecimientos: Carlos Galettini, Roni Bandini, Nazarena Smit, Nora Kim y familia, Alicia Miti, Alejandra Josiowicz, Cecilia Lipovsek y familia.

A Irene, mi madre, eterna confidente, porque no hay área de mi vida donde no encuentre la palabra justa.

A Jerónimo, que sabe convivir tan amorosamente con esta montaña rusa de emociones que me habita.

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>6</b>
BREVE PRESENTACIÓN	7
DIONNE BRAND Y GRACE NICHOLS, DOS REPRESENTANTES DE LA “GENERACIÓN DEL OCHENTA” DE LA POESÍA DE LAS ANTILLAS DE HABLA INGLESA	8
EL PAISAJE COMO ARTEALIZACIÓN: MIRADA PAISAJÍSTICA/MIRADA POÉTICA	22
LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE EN LA HISTORIA DE LA POESÍA DEL CARIBE ANGLÓFONO	29
ESCRITURA TOPOGRÁFICA DE LA DISLOCACIÓN	36
<b>PRIMERA PARTE GRACE NICHOLS: UNA MIRADA DESBORDADA DEL PAISAJE</b>	<b>46</b>
CAPÍTULO I <i>FUSIONES CON EL PAISAJE, ESTÉTICA DEL DESBORDE Y METAPOÉTICA EROTIZADA EN LA ESCRITURA TOPOGRÁFICA: I IS A LONG-MEMORIED WOMAN, THE FAT BLACK WOMAN'S POEMS Y LAZY THOUGHTS OF A LAZY WOMAN</i>	47
1.1 <i>Caminar raíces y hablar palabras. Alianzas y develamientos del paisaje en I is a Long-Memoried Woman</i>	47
1.1.1 <i>Implosionar la mirada paisajística</i>	50
1.1.2 <i>Hacia la implosión de la mirada paisajística: naturaleza y sujeto lírico</i>	54
1.1.3 <i>Apropiaciones paisajísticas y contradicciones</i>	60
1.2 <i>Estética del desborde y metapoética erotizada en la escritura topográfica: The Fat Black Woman's Poems y Lazy Thoughts of a Lazy Woman</i>	75
1.2.1 <i>Las trampas de la Negra Gorda</i>	83
1.2.2 <i>El cuerpo de la Negra Gorda, ¿un arma de doble filo?</i>	88
1.2.3 <i>El desborde de la Negra Gorda</i>	106
1.2.4 <i>Una estética del desborde erotizada</i>	111
1.2.5 <i>Desborde, dislocación y escritura topográfica</i>	131
CAPÍTULO II <i>LA TRADICIÓN COMO APERTURA CONSTANTE Y PENSAR DESDE EL PAISAJE: SUNRIS Y STARTLING THE FLYING FISH</i>	150
2.1 <i>La apertura de lo paratextual</i>	153
2.3 <i>Poesía en ritmo de calipso</i>	177
2.4 <i>Lo pictórico y el poeta que registra</i>	188
2.5 <i>Pensar desde el paisaje</i>	198
1.3 <i>Cierres y aperturas</i>	206

<b>SEGUNDA PARTE DIONNE BRAND: UNA MIRADA FRAGMENTADA DEL PAISAJE</b>	<b>208</b>
CAPÍTULO I <i>CERCANÍAS Y DISTANCIAS: MIRADA MICROSCÓPICA Y LA ARTEALIZACIÓN POLÍTICA DEL PAISAJE EN PRIMITIVE OFFENSIVE Y CHRONICLES OF THE HOSTILE SUN</i>	209
1.1 <i>Tan cerca que desaparece: mirada microscópica y dispersión en Primitive Offensive</i>	210
1.1.1 <i>Orígenes, linaje y escritura topográfica</i>	214
1.1.2 <i>Mirada microscópica y fusión con el paisaje</i>	220
1.1.3 <i>Más allá de los orígenes</i>	238
1.2 <i>Chronicles of the Hostile Sun: construcciones poéticas y políticas</i>	256
1.2.1 <i>Artealización política del paisaje</i>	257
1.2.2 <i>Ars poética de la política de localización</i>	270
1.2.2.1 <i>Cercanía y distancia entre vivir y registrar, y la poesía como ofrenda</i>	270
1.2.2.2 <i>La función de la poesía y el sentido patético</i>	275
1.2.3 <i>Marcos visuales, parallax y pathos en Chronicles of the Hostile Sun</i>	284
1.3 <i>Condensaciones y cruces</i>	285
CAPÍTULO II <i>PAISAJES DESANCLADOS Y POLÍTICA DE LOCALIZACIÓN: NO LANGUAGE IS NEUTRAL Y LAND TO LIGHT ON</i>	288
2.1 <i>No Language is Neutral: un lenguaje dislocado para Ningún Lugar</i>	294
2.1.1 <i>Anclajes y retornos: vínculos paradójicos con el paisaje</i>	295
2.1.2 <i>Deixis desanclada: el paisaje como fuga</i>	306
2.1.3 <i>El aquí canadiense: los peligros de “un lugar”</i>	316
2.1.4 <i>Pliegues, reencuentros y anclajes subjetivos</i>	329
2.2 <i>Land to Light On: (des)habitar el lenguaje</i>	333
2.2.1 <i>Renunciar al país</i>	334
2.2.2 <i>(Des)componer una tierra</i>	338
2.2.3 <i>Acostumbrarse al “daño”</i>	344
2.2.4 <i>El desamparo del lenguaje</i>	349
2.3 <i>Contrastes y condensaciones</i>	357
<b>PALABRAS FINALES</b>	<b>359</b>
CRUCES Y CIERRES	360
APERTURAS	365
<b>APÉNDICES</b>	<b>369</b>
APÉNDICE 1: SELECCIÓN DE POEMAS REFERENCIADOS DE GRACE NICHOLS Y DIONNE BRAND	370
APÉNDICE 2: TRADUCCIONES DE LOS POEMAS ANALIZADOS	405

APÉNDICE 3: POEMAS REFERENCIADOS DE OTROS AUTORES CARIBEÑOS _____	433
<b>BIBLIOGRAFÍA _____</b>	<b>450</b>
BIBLIOGRAFÍA SOBRE LAS AUTORAS _____	450
BIBLIOGRAFÍA SOBRE CARIBE _____	454
MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL _____	457

# **INTRODUCCIÓN**

## Breve presentación

Un mar de aguas transparentes y cálidas, arena casi blanca que no quema los pies, palmeras que ofrecen gustosas su sombra y sus frutos. Esa imagen idealizada que surge ante la mera evocación de la palabra “Caribe” es un fantasma que acecha a la literatura de la región, en especial la de habla inglesa, en la que nos centraremos en esta tesis. La presente investigación surge del interés por explorar el planteo que se halla en la poesía actual del Caribe anglófono sobre los diferentes modos en que se constituye el paisaje desde la materialidad misma de la escritura lírica. ¿Es posible pensar la producción poética contemporánea de las Antillas de habla inglesa en términos de “generación”? Al advertir que gran parte de la literatura de la región se publica por fuera del Caribe mismo ¿cómo operan en los textos la territorialidad y el paisaje antillanos? Esos interrogantes se plantean en esta introducción y orientan algunos de los problemas que se procuran abordar en el desarrollo de la tesis.

Uno de los propósitos centrales que atraviesan la presente investigación es explorar y analizar cómo se construye una mirada paisajística en tanto mirada poética. Para ello elegimos la obra de dos autoras, Dionne Brand y Grace Nichols, cuyas obras resultan representativas del vínculo entre paisaje y poesía, con el fin de identificar y caracterizar los diversos procedimientos poéticos a través de los cuales el paisaje pasa a inscribirse como un acto de lenguaje. A partir de relevar la función que han cumplido las visiones de paisaje en la historia de la poesía del Caribe de habla inglesa, se busca definir en qué sentido la mirada paisajística que construyen estas autoras plantea una continuidad, ruptura o superación respecto a esta tradición.

Sostengo que en la poesía de ambas se observa una *escritura topográfica* en la que el paisaje deja de ser objeto del poema o fuente de inspiración para volverse un “material”, mediante una serie de procedimientos formales y estéticos en los que la mirada poética y la mirada paisajística se funden. En ambas poetas se halla presente una apuesta constante por la dislocación, desde la cual conciben el acto poético en sí y exploraran de modo personal y novedoso el perpetuo estado dislocado del sujeto migrante y del *ser caribeño*.

Para comprender más cabalmente la relevancia de estas dos poetas y su papel dentro de lo que denominaré “la Generación del Ochenta” es importante detenernos en la

trayectoria de cada una, detallada de modo sucinto a continuación, además de dar cuenta de algunas precisiones de nuestro marco conceptual y analítico.

## **Dionne Brand y Grace Nichols, dos representantes de la “Generación del Ochenta” de la poesía de las Antillas de habla inglesa**

**Grace Nichols** nació en 1950 en Georgetown, Guyana, pero vivió sus primeros ocho años en Stanleyville, en sus propias palabras “un pueblito de la costa este de Guyana” (Nichols, 1989: 296). Hija de un director de escuela que estimuló su amor por los libros, Nichols y su familia se trasladaron a la capital en 1958. En parte la necesidad de ajustarse a lo que parecía una nueva vida se ve reflejada en su novela *Whole of a Morning Sky*, su única obra narrativa, en la que la pequeña Gem Walcott sufre al tener que adaptarse a la ciudad luego de abandonar su pueblo natal.

Nichols estudió comunicaciones en la Universidad de Guyana y trabajó como docente de escuela primaria y como periodista del diario local *Chronicle*. En 1977 emigra al Reino Unido con John Agard, quien se convertirá luego en su esposo.<sup>1</sup>

Publica su primer poemario *I is a Long-Memoried Woman* en 1983 en el que retrata el infortunio de una esclava africana desde que es secuestrada hasta su vida de trabajos forzados en el Caribe. Esta obra, en la que se evita caer en cualquier victimización simplista, le valió el Commonwealth Poetry Prize y la posicionó como una de las nuevas voces del Caribe en la diáspora. Al año siguiente publica *The Fat Black Woman's Poems*, su libro más trabajado por la crítica. Como se verá en el primer capítulo de la presente tesis, si en *I is...* primaba un tono sombrío, cargado de dolor, aunque nunca de victimización, el desparpajo y humor de la “negra gorda” implicó una ruptura que no fue del todo bien recibida por aquellos que esperaban temas “más serios” en la línea del primer libro. No obstante, los “poemas de la negra gorda” propiamente dichos son tan sólo una serie dentro de la totalidad del libro y las otras presentan no sólo diversos tópicos,

1 John Agard (1949) es un reconocido poeta y ha sido galardonado con, entre otras distinciones, la Medalla de Oro de la Reina (2012), el premio Casa de las Américas en 1982 por *Man to Pan* y el Cholmondeley Award en 2004. *We Brits* (2006) fue finalista en el Premio al Poeta del Año Decibel.

sino también tonos más variados y, de hecho, una sección dentro del poemario es una selección de poemas del libro anterior *I is a Long-Memored Woman*. Más allá de cierta apuesta editorial por que el prestigio y el éxito del primer libro “apadrine” el segundo, observaremos cómo los poemas elegidos dicen mucho sobre lo que se busca generar con *The Fat Black Woman’s Poems*.

En 1989, Grace Nichols recibe un subsidio del Arts Council del Reino Unido para trabajar en un nuevo ciclo de poemas y en 1989 ve la luz *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*. Ya desde el título mismo podemos observar que este nuevo poemario se encuentra en clara sintonía con el segundo. Y de hecho, el hiato temporal de 1984 a 1989 que pareciera indicar cierto período de inactividad no es tal, pues en 1986 publicó su única novela hasta la fecha *Whole of a Morning Sky*, libro que Nichols comenzó a escribir en Guyana mientras se dedicaba al periodismo.<sup>2</sup> En él, Nichols se inspira en un verso del poema “Black Friday, 1962” de su compatriota Martin Carter sobre los disturbios ocurridos en Georgetown en 1962. El “Viernes Negro” fue una jornada de saqueos, incendios y asesinatos en la que las luchas entre los distintos grupos étnicos en Guyana (afrodescendientes, indodescendientes, mestizos) transformaron a la ciudad en un verdadero campo de batalla. Nichols hace un cruce entre las experiencias personales de la familia Walcott y las luchas políticas y sociales de la época. Pese a que ya se había establecido como una poeta de renombre, la novela no recibió demasiada atención de parte de la crítica.

Paralelamente a su reconocimiento como poeta, Nichols fue forjando fama como autora para niños y como compiladora. Su primer poemario infantil se publicó el mismo año que *I is...* Desde 1989 a 1996, se abocó principalmente al área infantil.<sup>3</sup> Es por ello que su tercer poemario para adultos *Sunris* aparece siete años después que *Lazy Thoughts...* Ese nuevo libro tiene un formato distinto a los dos anteriores. Como se abordará en el Capítulo II, presenta un fuerte aparato paratextual: introducción de autora, glosario final (abocado a ofrecer explicaciones más culturales que léxicas), dedicatorias y notas epigráficas. Inspirado en parte en la figura de su madre, cuyo nombre “Iris” resuena en *Sunris*, presenta cuatro partes: “Against the Planet”, “Lips of History”,

2 Comunicación personal con la autora.

3 En esos siete años se publicaron dos antologías a su cargo *Jump up: an Anthology of Black Poetry* y *Buy a Slice of Sky?: Poems from Black, Asian and Amerindian Cultures*.

“Sunris” y “Wings”. La sección que da nombre al libro es el único poema seriado de la obra. En él, se da cuenta de un carnaval en Guyana, en el que, en palabras de la misma Nichols “...a woman makes a journey towards self-discovery and self-naming, through carnival.” (1996: 4). En este poemario, por el cual recibió el Guyana Poetry Prize, se observa la mixtura de tradiciones, como se analiza en el Capítulo II, y también se profundiza una búsqueda que ya se observaba en libros anteriores: la de personas poéticas en post del autoconocimiento. En *Sunris*, por primera vez, uno de esos sujetos líricos se nombra a sí misma, pues ni la esclava ni las protagonistas de *The Fat... y Lazy...* tenían o se daban nombres, más allá de la caracterización como “negra gorda” o “vaga”.

Algo similar ocurrirá con la Cariwoma de *Startling the Flying Fish*. Éste, su quinto poemario, se publica en 2005, ocho años después de *Sunris*. Pese a la distancia entre uno y otro, es posible percibir cierta continuidad entre ambos: por un lado, se observa la presencia paratextual, aunque en el poemario de 2005 el glosario apunta más a lo lingüístico que a lo cultural; por el otro en ambos se pone en escena la apertura de las tradiciones de las que Nichols se nutre. Sin embargo, *Startling...* es más experimental en tono, tiene algo de onírico, y el personaje que Nichols crea, Cariwoma, (Caribbean + Woman) es, sin duda, el que más visos míticos tiene de todos sus libros.

Entre 1999 y 2000 Nichols fue la artista residente de la Tate Gallery. Si bien el objeto de esa residencia era que trabajara con niños y de la experiencia vio la luz su *Paint me a Poem*, dirigido al público infantil, su siguiente libro para adultos *Picasso I Want my Face Back* (2009) presenta claramente la marca de esa experiencia, no sólo por el poema seriado “Weeping Woman” inspirado por el cuadro homónimo de Pablo Picasso, sino por el fuerte enlace entre poesía y artes plásticas que se observa en el poemario en su totalidad. Ese cruce permitió otro, al generar una adaptación al teatro titulada “Dora vs Picasso” una producción multimedia que se estrenó en 2015 en el Crosspath Theatre.

Como se observa por lo hasta aquí relatado, Grace Nichols es una autora de reconocida trayectoria en el mundo cultural británico. De hecho, varios de sus poemas son material de lectura obligatoria para el examen de acreditación de la escuela secundaria en el Reino Unido (General Certificate of Secondary Education o GCSE), aunque bajo el título de “otras culturas”. A su vez, *Sunris* y *Picasso...* fueron publicados con el apoyo del Arts Council of England, y tanto ella como su esposo han viajado por el mundo, invitados por el British Council.

Por su parte, **Dionne Brand** forma parte del canon canadiense, como lo demuestra la publicación de sus textos en una de las editoriales más importantes del país, McClelland

& Stewart, uno de los sellos de Random House, y especialmente por su reconocimiento como Poet Laureate de Toronto en el período 2009-2012.<sup>4</sup> Por su última novela, Brand incluso llegó a competir con Margaret Atwood (eterna candidata al premio Nobel hasta que el galardón fue otorgado a su compatriota Alice Munro) por el prestigioso Trillium Award de Ontario, aunque ambas fueron derrotadas por la joven Kate Cayley.

Dionne Brand nació en 1953 en un pequeño pueblo costero de Trinidad y Tobago, Guayaguayare, la población más al sur de la isla. Allí fue criada por su abuela Amelia Virginia Brand, figura que se ve representada en algunos de los cuentos de *Sans Souci and Other Stories* y que reaparece constantemente en su poesía. Con apenas diecisiete años, en 1970, Brand emigró a Canadá y se instaló en Toronto, ciudad que es centro de varias de sus novelas. Allí asistió a la Universidad de Toronto donde obtuvo una licenciatura en Filosofía y en Letras y más tarde el título de magíster en Filosofía de la Educación. Inició formación doctoral, pero según relata su ensayo “Dualities” a poco andar no encontró una sola razón para obtener el título de doctora, convencida de que no era un deseo propio sino otra forma de dejar de ser quien era y convertirse en alguien más. Sin embargo, no se ha desvinculado del ámbito universitario, pues se desempeña como docente de literatura, escritura creativa y de estudios de género en varias universidades de Canadá y los Estados Unidos.

Durante la revolución de Granada (1979-1983) fue parte del gobierno y padeció el bombardeo estadounidense que implicaría el fin de la presidencia de Maurice Bishop, hecho que se ve reflejado en su desgarrado poemario *Chronicles of the Hostile Sun* (1984) y en el cuento “I Used to Love the Dallas Cowboys”, en el que se relata la experiencia de la narradora, tirada en el pasillo de la casa en que habita, oyendo cómo las bombas caen. Luego de esa vivencia traumática, Brand retorna a Toronto, donde permanece hasta la actualidad. Ha escrito cuatro novelas –*In Another Place Not Here* (1996), *At the Full Change of the Moon* (1999), *What We All Long For* (2005) y la más reciente *Love Enough* (2014)–, así como el libro de cuentos *Sans Souci* (1989), pero es principalmente

4 Brand ha recibido otros importantes galardones. Entre ellos podemos mencionar: el Governor General's Award para Poesía y el Trillium Book Award por *Land to Light On* (1997) el Pat Lowther Award por *Thirsty* (2002), el premio al Libro del Año de la Ciudad de Toronto, por la novela *What We All Long For* (2005) el Harbourfront Festival Prize en reconocimiento por su contribución a las letras, en 2006; mismo año en que recibe una beca de la Academia de las Artes, Humanidades y las Ciencias de Canadá. En 2009 fue nombrada Poet Laureate de Toronto y en 2011 recibió el prestigiosísimo Griffin Poetry Prize por *Ossuaries*.

reconocida como poeta y ha publicado hasta el presente nueve libros de poesía.<sup>5</sup>

De pequeña, Brand enviaba poemas a los periódicos de Trinidad bajo el seudónimo Xavier Simone en homenaje a la cantante Nina Simone, a quien escuchaba de madrugada en la radio. Publica su primer libro a los veinticinco años, *'Fore Day Morning* (1978) y dos años después *Earth Magic*, una colección para niños. Discontinuado, hasta la fecha *'Fore Day...* no ha sido reeditado y a la hora de volver publicar sus primeras obras en el volumen *Chronicles. Early Works* (2011), que reúne sus tres poemarios: *Primitive Offensive*, *Winter Epigrams and Epigrams to Ernesto Cardenal in Defense of Claudia* (1983) y *Chronicles of the Hostile Sun* (1984), Brand no lo incluye. Por ello, consideraré aquí a *Primitive...* como su primer poemario, pues es posible leer en esa exclusión el gesto autoral de fundar el comienzo de su obra con ese libro, como profundizaré más adelante. Su segunda obra, entonces, *Winter Epigrams*, dedicado al invierno canadiense, recibió la valoración del propio Kamau Brathwaite, uno de los más emblemáticos poetas del Caribe anglófono, que dijo de ella: “Es nuestra mejor poeta en el exilio” (Brathwaite, 1985).

Su quinto poemario *No Language is Neutral* verá la luz en 1990 y la posicionará ante los ojos de la crítica: fue finalista del Governor-General's Award, uno de los más prestigiosos de Canadá. El premio lo obtendrá con su siguiente libro *Land to Light On* (1997), en el que además de trazar un desanclaje constante entre el Caribe y Canadá, da voz a su desesperanza por la derrota generalizada de los sueños socialistas y las revoluciones latinoamericanas. En ese libro explora un territorio vedado para una autora inmigrante: el *wilderness* canadiense (Casteel, 2007), como desarrollaremos en el Capítulo II de la sección dedicada a Brand.

Su séptimo poemario, *Thirsty*, fue publicado en 2002. Es posible pensarlo como un largo poema narrativo de estructura compleja en el que Toronto es uno de los protagonistas. La presencia de la ciudad puede leerse en sintonía con una de sus novelas más reconocidas *What We All Long For* (2005). Una afirmación suya en una entrevista sobre ésta bien puede aplicarse a *Thirsty*: “I’ve ‘read’ New York and London and Paris. And I thought this city [Toronto] needs to be written like that, too” (Brand, citada por Teper, 2007). Estructurado en poemas seriados, las secciones más descriptivas, marcadas

5 Esto es, considerando *'Fore Day Morning* (1978), libro que la propia Brand parece descartar de su obra, como se mencionará más adelante; y excluyendo *Earth Magic* (1980), destinado al público infantil.

por la referencia a una primera persona del singular, se intercalan con los poemas más narrativos que relatan la historia de Alan y su familia. La muerte de este hombre estructura todo el poemario, pues su último grito, “thirsty”, no será sólo el título del libro sino un *leitmotiv* que amalgamará todos los fragmentos. Cabe destacar que, como señalan varios críticos (Garvey, 2011 y Mason, 2006 entre ellos) la muerte de Alan parece estar inspirada en el asesinato de Albert Johnson, jamaiquino/canadiense, muerto a manos de la policía en la entrada de su vivienda en Toronto, caso que impulsó la creación de un comité contra la brutalidad policíaca en 1979 y una larga serie de protestas contra el racismo. De hecho, los problemas sociales han sido siempre una preocupación de Brand: militante por los derechos humanos, en particular en temas de género y raza, ha escrito los libros de ensayo *No Burden to Carry* (su investigación sobre historia oral de las mujeres negras de Ontario); *Bread Out Of Stone* (una recopilación de ensayos breves), y *A Map to the Door of No Return* un libro híbrido entre el ensayo y la autobiografía. A su vez, ha realizado cuatro documentales para la National Film Board de Canadá.

En 2006 publicó *Inventory*, un feroz recuento de la muerte y el horror en el mundo, estructurado como postales de distintas ciudades. También es posible ver una continuidad entre éste y el poemario anterior, *Thirsty*, sólo que si en éste la ciudad era Toronto, *Inventory* se abre al mundo, estableciendo como único referente posible la brutalidad. En 2009 fue nombrada *Poet Laureate* de Toronto hecho que, como vimos, testimonia el grado de aceptación que tiene como parte del canon canadiense, así como también de su fuerte relación con la ciudad.

*Ossuaries* es su último poemario hasta la fecha y continúa en la misma línea que el anterior. Publicado en 2010, presenta un tono entre onírico y pesadillezco, y posee una estructura más bien narrativa (en la misma línea de *Thirsty*) pues cuenta la historia de Yasmine, una mujer que lleva una vida subterránea, una antigua revolucionaria en el constante movimiento al que parece condenarla la clandestinidad. Ganador del Griffin Poetry Prize, el jurado destacó el cruce entre lo narrativo y lo poético sin perder un ápice del rigor lírico, alabando su enorme valor innovador.

Si bien es posible trazar una continuidad entre cada uno de los libros de las autoras, en la presente investigación se propone un recorte de su obra poética que se centra en los libros que abordan la región antillana o la tensión entre el Caribe y los centros de recepción (Canadá y el Reino Unido).<sup>6</sup> La delimitación de la problemática a tratar surge

<sup>6</sup> En esta tesis no se abordarán los siguientes títulos: de Nichols, *Picasso I Want my Face Back*, y

de pensar la relación de estas poetas, en tanto representantes de una generación, con las precedentes que se encargaron de hacer visible la literatura caribeña. Mediante la categoría de paisaje y el uso que se hace de ella en la obra de Dionne Brand y Grace Nichols se reflexiona sobre los replanteos que estas autoras postulan a los modos de pensar la realidad del Caribe por fuera del Caribe.

La generación a la que pertenecen Dionne Brand y Grace Nichols está marcada por la experiencia diaspórica. Sin embargo, la que le precedió, denominada del “Boom Caribeño” (George Lamming, Sam Selvon, Derek Walcott, Wilson Harris, Kamau Brathwaite, entre otros) fue la primera en establecer la oposición entre el “irse” y el “quedarse”. De hecho, “Boom Caribeño” implicó el reconocimiento de la literatura del Caribe de habla inglesa en la metrópolis y configuró lo que sería el eje de análisis a la hora de pensar la “estética caribeña”, ayudando a establecer posteriormente el canon crítico que autores como Alisson Donnell (2006; Bucknor y Donnell, 2014; Donnell y Welsh, 1996) han puesto en entredicho pues tiende a obliterar aquello que no se encuentra dentro de sus parámetros.

Una de las primeras consecuencias de la migración masiva hacia el Reino Unido en cuanto a la cosmovisión de las Antillas es la posibilidad de ir más allá de los localismos, el sentimiento de ser, por sobre todo, caribeño. O al menos así lo sostienen los autores del Boom. De acuerdo con George Lamming:

Ningún barbadense, trinitense ni nativo de Santa Lucía, ningún isleño de las Indias Occidentales se ve a sí mismo como caribeño hasta que se encuentra con otro isleño en un país extranjero... En ese sentido, la mayoría de los caribeños de mi generación nacieron en Inglaterra. (1960:114, traducción propia)<sup>7</sup>

Esta última frase, como provocación, da cuenta de uno de los ejes de una generación que busca establecerse como fundacional: para volverse caribeño, es necesario alejarse del Caribe. Por ello, Braithwaite (1970: 37) sostendrá “Se puede escribir y explorar las Indias Occidentales. Pero sólo desde una visión panorámica, fuera de las Antillas”.

de Brand *Winter Epigrams and Epigrams to Ernesto Cardenal in Defense of Claudia. Thisty, Inventory y Ossuaries.*

7 A menos que se especifique, cuando la referencia bibliográfica es dada en inglés pero la cita se presenta en español, se trata de una traducción propia.

La migración masiva que se experimenta hasta 1962<sup>8</sup> implicó un debate sobre lo que puede ser considerado “literatura caribeña”: la poesía de este período explora críticamente la idea de lo que significa ser “caribeño” y expresa la difícil elección entre el “allí” y el “aquí” (Baugh, 2001: 264). Surgieron, entonces, importantes cuestionamientos sobre la viabilidad y/o deseabilidad de que existiera una literatura caribeña producida y consumida principalmente en Europa, así como también el efecto a largo plazo del éxodo de tantos de los autores más prometedores (Donnell y Welsh, 1996: 106). Cabe destacar, no obstante, que en las décadas del cincuenta y sesenta la recepción de las obras de autores como Brathwaite, Sevon, incluso del mismo V. S. Naipaul no se caracterizó por ser halagüeña, sino más bien por la tendencia a encasillarlos en estereotipos (véase Welsh, 1991 en Donnell y Welsh, 1996: 261-268; y Allis [1982]). De todas formas, resulta innegable la preocupación por que la literatura caribeña terminara siendo, como afirmó el poeta inglés John Lehman (1957:9), una rama más dentro del frondoso árbol que es la literatura inglesa. Aunque como bien sostiene Welsh, (1996 [1991]: 267), más que una rama se trató de un profunda y dolorosa uña encarnada. No obstante, en el Caribe existía el temor real de verse anexados al canon inglés, lo cual fomentó el compromiso de establecer una crítica regional, como corolario fundamental de una literatura propia (Allis, 1982: 1). En esa línea, la actividad de las revistas literarias que comenzó en la década precedente cobró mayor importancia en los años cincuenta, pues dio lugar a un paulatino debate sobre la función e importancia de los críticos. Y aunque la mayoría de esos emprendimientos no sobrevivió la disolución de la West Indian Federation,<sup>9</sup> como sostienen Donnell y Welsh (1996:213) es importante no limitar la

8 Año en que comenzó a regir la Commonwealth Immigrants Bill que ponía fin a la libertad de circulación de la British Nationality Act (1948), y establecía que sólo se aceptaría a aquellos con un permiso de trabajo emitido por el gobierno o familiares directos de quienes ya estaban establecidos en las islas británicas.

9 La West Indies Federation se estableció el 3 de enero de 1958 e implicó que cada isla se transformara en una provincia de la Federación. Estuvo conformada por Antigua y Barbuda, Barbados, Dominica, Granada, Jamaica (incluyendo las Islas Caimán, y las Islas Turcas y Caicos), Montserrat, Trinidad y Tobago, San Cristóbal y Nieves (incluyendo Anguila), Santa Lucía, San Vicente y las Granadinas. La Federación significó un primer paso hacia la independencia, en franco contraste con lo que había sido hasta entonces la política británica de atentar contra cualquier tipo de frente unido entre las islas para evitar que, como tal, se enfrentaran al Imperio. De hecho, se desalentó el comercio directo entre las islas, forzándolas a interactuar directamente con la metrópolis (hecho que puede explicar la imposibilidad, aún actual, de viajar directamente de una isla a otra). La idea de la Federación surgió inicialmente luego de la Primera Guerra Mundial, pues los mismos comerciantes caribeños buscaban algún tipo de seguridad para las islas en el caso de que cayeran drásticamente los precios internacionales de los productos que ofrecían, como el azúcar o las bananas. La Unión era vista como una suerte de protección contra los peligros

evaluación de las revistas literarias del Caribe al marco nacionalista.<sup>10</sup> Si bien el exilio ayudó a inscribir a los autores del Caribe en el mercado británico, lo cierto es que el aparente vacío intelectual y desinterés del público en las Antillas no era tal, a pesar de la frase de Brathwaite (1970: 37) “Ningún escritor podía vivir en esa atmósfera asfixiante del materialismo y filisteísmo de clase media”. De hecho, Derek Walcott fue una excepción a la norma, al igual que el enorme poeta guyanés A. J Seymour, editor de una de las revistas más influyentes de la región, *Kuk-over-al* (1945-1961), que publicó varias antologías de poesía de las Antillas y de Guyana en particular. Otro de los grandes poetas de Guyana que permaneció en el Caribe y se mantuvo activo fue Martin Carter, que se inserta dentro de la tradición de protesta en la literatura del Caribe. Asimismo, Eric Roach, de Tobago, a quien el propio Brathwaite denominó “la voz más espléndida del Renacimiento Caribeño (1948-1972)”, jamás dejó las islas y de hecho le reclamaba a Lamming su regreso.<sup>11</sup>

La crítica a la imagen predominante del autor caribeño como un artista en exilio se ve claramente presentada en los dichos de Margaret Blundell, desde la mítica revista *The Beacon*:

¿Es posible lograr una literatura real si sólo se produce para exportar? (...) La sociedad le puede dar a sus autores la materia prima para su arte, pero el producto final ¿puede ser válido cuando quien lo consume es un público extranjero? (...) Después de diez años de exilio, al escribir sobre el Caribe de hace diez años, el autor corre el peligro de crear un equivalente del irlandés teatral, una suerte de expansivo hombre-calipso, una ficción diseñada para entretener a los callados ingleses en su niebla londinense. (Blundell, 1966:164)

económicos del monocultivo (Figueredo y Argote-Freyre, 2008: 202). Durante la década de 1930. Gran Bretaña llegó a la conclusión de que las islas:

... tenían suficiente extensión, población y riqueza para crear una economía viable. Algún tipo de unión entre varias islas tendería a evitar que se duplicaran oficinas administrativas y servicios y (...) crearía un gobierno más fuerte y centralizado (Hurwitz, 1971: 209).

La disolución ocurrió en 1962 con la independencia de Jamaica y Trinidad.

10 Para mayor información sobre la función de las revistas literarias en la construcción y evolución de la literatura caribeña, véase Donnell y Welsh, 1996: 213-214; Edwards, 2014.

11 Uno de sus bellísimos poemas es, por ejemplo “Letter to Lamming”. Véase, además, su crítica al número ¾ de *Savacou* ‘Tribe Boys vs Afro-Saxons’, publicado en el *Trinidad Guardian* (14 de julio, 1971) y la respuesta de Gordon Rohlehr (en Donnell y Welsh, 1996: 316-326).

Lamming, a pesar de ser uno de esos escritores en el exilio, plantea esa contradicción de manera muy gráfica, comparando la literatura con la caña de azúcar, que se planta en el Caribe y se extrae para ser “refinada” en el exterior y luego reinsertada como producto final en las Antillas (Lamming, 1971: 9).

En ese sentido, el icónico programa radial de la BBC *Caribbean Voices*, que fue una plataforma para muchos autores caribeños entre 1945 y 1951 y que era escuchado también en las Antillas, privilegió a los autores que se encontraban en la metrópolis, exacerbando la creencia que la literatura caribeña estaba siempre fuera de la región.

En los años posteriores a la paulatina independencia de la mayor parte de las islas (de 1962 a 1979) se observa que tanto autores como críticos adoptan una mirada introspectiva, que apunta a recentrar la actividad crítica y cultural *en* el Caribe, en lugar de poner el eje en la migración y el exilio (Donnell y Welsh, 1996: 283). Así se observa la renuncia a temas denominados “universalistas” para una mayor apreciación de la cultura regional y de los diversos contextos políticos (Donnell y Welsh, 1996: 289).

Sin embargo, los temas y tópicos que la crítica establecerá como un canon ya quedarán configurados, excluyendo autores y temáticas que no se condigan con aquello que se espera encontrar en la literatura de autores caribeños. Ese listado incluía la novela autobiográfica o novela de infancia, la experimentación estilística y lingüística con el *creole*, un distanciamiento del narrador monológico, la apropiación del campesino o del folklore como tema literario por parte del artista educado (de clase de media), así como también la tensión ejercida por África y Europa como tradiciones posibles en las que abreviar (Donnell y Welsh: 1996: 218).

Se observa, pues, que es en la generación anterior a Brand y Nichols que se instala la tensión entre “aquí” y “allí”, entre suelo natal y tierra de acogida. En la de ellas, que denomino “Generación del ochenta” pues es en esa década que autores en su mayoría nacidos entre 1940 y 1950 comenzaron a publicar (o publicaron obras que se volvieron significativas) y a recibir reconocimiento, estas tensiones se encuentran aún presentes, pero los autores ya no parecen cuestionarse sobre si publicar en Europa y Norteamérica implica que no son realmente caribeños, o si se han vuelto una nueva mercadería a ser consumida e intercambiada como “producto refinado” que vuelve a las Antillas, de donde salió su materia prima. Asimismo, cabe destacar que, si bien las décadas del cincuenta y sesenta fueron los años del boom de publicación de ficción de origen caribeño, el caso no fue el mismo para la poesía (de hecho, muchos de los poetas se volcaron a la narrativa al llegar a Londres, para ampliar sus posibilidades de ser publicados. Tal fue el caso del

guyanés Wilson Harris, el trinitense Sam Selvon y del barbadense George Lamming). Los poetas caribeños y los británicos negros rara vez resultaban incluidos en las antologías de nuevos escritores en el Reino Unido y era inusual que las grandes editoriales de los centros metropolitanos los publicaran durante esas décadas. Será recién a partir de 1980 que acontezca un cambio (Donnell y Welsh, 1996: 364). Esta década resultará particularmente significativa pues se observará la consagración de los “grandes nombres” que comenzarán a ver publicadas sus obras reunidas (tal es el caso de Derek Walcott, Kamau Brathwaite y Martin Carter); la inclusión en antologías de autores caribeños y afrodescendientes en números antes nunca vistos; el surgimiento de la escritura de mujeres como un nuevo referente de la literatura caribeña anglófona (hecho que se consolidará en la década de 1990 y 2000); y un incremento general de la publicación de autores caribeños y afrodescendientes en los centros metropolitanos (Donnell y Welsh, 1996: 373). Otra característica generacional será el aumento de escritos en *creole* (asociado con la evolución literaria que se dio a finales de los años setenta) y la conciencia de estar embarcados en el proyecto de revisitar y revigorizar una literatura que, habiendo encontrado ya cierta solidez, también adquirió sus propias ortodoxias (Donnell y Welsh, 1996: 373). En ese sentido, es posible afirmar que el hecho de que la mayor parte de la literatura del Caribe de habla inglesa se publique por fuera del territorio antillano en esta generación se encuentra instalado como una verdad que ya no se cuestiona. Sin embargo, la experiencia del desajuste interno que implica la migración, ese ser entre dos patrias, dos territorios, dos lealtades, reaparece constantemente en su obra. Es por ello que tradicionalmente se los ha leído a partir del concepto de “frontera”, pensado como espacio de contacto, de relaciones de poder enormemente asimétricas, en que las culturas se encuentran y colisionan (Pratt 1992: 6). Se la considera un espacio liminal, según lo define Homi Bhabha (2002: 20), como un “entre-medio” de las designaciones de identidad, un proceso de interacción simbólica que evita identificaciones; o en otras palabras, como un tercer espacio que desafía los límites del yo al abarcar lo liminal de la representación cultural de otros pueblos (Bhabha, 2013: 87). Se considera, pues, a estos autores como “transfronterizos” en cuya obra la crítica observa la consciencia de que se es todas las culturas, todos los países al mismo tiempo (Anzaldúa, 1999).

Pues bien, si durante la década de 1990 en los estudios caribeñistas de habla inglesa cobró preeminencia el modelo del “Atlántico Negro” (Gilroy, 1993) entendido como una formación intercultural y transnacional que permitió pensar a las poblaciones y movimientos culturales de los afrodescendientes por fuera de las naciones en las que

habían nacido o migrado, poniendo el eje en el pasado compartido, no sólo en tanto las experiencias de opresión, sino también en una raíz cultural común; al poner el foco en la diáspora de los descendientes de esclavos, como característica común, se favoreció la formación de un nuevo canon en el que primaron las escrituras diaspóricas en detrimento de aquellos autores y obras que articulaban una visión localizada y local (Donnell, 2014: 126-127), se privilegió lo cosmopolita por sobre lo local, al viajero por sobre el habitante, la movilidad por sobre la localización y el “otra parte” por sobre el *aquí*.

El poeta y crítico Edward Baugh (2001: 272) es una clara muestra de ese punto de vista, pues al detenerse en el momento actual de la poesía de las Antillas de habla inglesa, sostiene que el Caribe sólo puede ser visto como un punto de fuga: incluso si se vuelve a él, será sólo en tanto una parada en el camino (*way-station*). En consonancia con la crítica de Donnell, Casteel (2007:3), sostiene que una de las consecuencias del giro espacial en la crítica literaria ha sido la tendencia a poner un acento exagerado sobre el desplazamiento, la dislocación y el movimiento en detrimento del lugar. De este modo, términos como “terreno”, “paisaje” o “fronteras” se vuelven metáforas y pierden especificidad espacial. Casteel reconoce la importancia que han tenido “los estudios de la diáspora” para desarmar mitos de origen, pero considera que este enfoque se ha extendido a todas las formas de locación. Se establece así una dicotomía entre el fijismo y la movilidad (Donnell 2006; 2014), pese a que, como ya sostenía Benítez Rojo (1998: 350) “Y, sin embargo, todo caribeño sabe, al menos intuitivamente, que el Caribe es mucho más que un sistema de oposiciones binarias”.

En ese sentido, Dionne Brand y Grace Nichols son representantes ejemplares de la Generación del Ochenta. Por un lado, dan cuenta del traslado a dos de los tres centros receptores principales de la migración de la diáspora del Caribe de habla inglesa: Canadá y el Reino Unido, que al decir de Baugh (2011: 271): “Con el tiempo, la poesía se apropió de dos centros principales por fuera del Caribe, tanto en lo que respecta a la creación como a la recepción: el Reino Unido y Canadá”. Asimismo, son una muestra de la explosión de la escritura de mujeres como el nuevo paradigma imperante de la literatura caribeña en inglés, proceso que surgió inicialmente en la década del setenta y comenzó a cobrar fuerza en las siguientes (Donnell y Welsh, 1996: 368). Por el otro, dada la presencia y puesta en crisis constante de la noción de pertenencia de su obra, son nombres prácticamente obligados de las listas de autores analizados desde la noción de desplazamiento, lo transfronterizo y la mentalidad cosmopolita. Así, por ejemplo, Welsh (2007:12) piensa la obra de Nichols como una muestra de un perpetuo cruce de fronteras

en que el *continuum* de culturas, épocas, espacios psíquicos y territoriales son explorados de manera creativa, asociándola con la escritura de mujeres afrodescendientes pues ésta debe ser leída como una serie de cruce de límites y no como una escritura atada a categorías geográficas, étnicas y nacionales fijas (Boyce Davies, 1994: 4). La prominencia del paradigma del Atlántico Negro a la hora de analizar su obra se vuelve notoria, pues en su poesía se hace siempre hincapié en su condición diaspórica y su reflexión sobre el trauma de la esclavitud (Escudero, 2000; Scanlon, 1998; Papaleonida, 1997; Webhofer, 1996; Easton, 1994; Griffin, 1993). Con Brand sucede otro tanto. Vemos, por ejemplo, que Krakovsky (2007) lee en *No Language is Neutral* una ambivalencia de pertenencia que se traduce en un tratamiento ambivalente de lugar y lengua en tanto que Fraser (2005) ve en ese poemario y en *Land to Light On* el uso del lenguaje como agencia y fuente de empoderamiento. El cruce entre lo espacial y lo identitario, y las claras posturas políticas son el eje que siguen varios críticos (Chancy, 1997; Forster, 2002, Krakovsky, 2007), así como también la reflexión de Brand sobre la conciencia racial (McKittrick, 2006; Chancy, 1997). Sin embargo, aunque lo espacial esté presente, ese eje de análisis funciona más bien como representación de un *tema* que como un modo de reflexionar sobre los recursos poéticos de los que Brand se vale. A su vez, es necesario destacar que la mayoría de los críticos se centran en la obra narrativa de Brand y en mucha menor medida en su poesía. Los tópicos recurrentes son la migración y el exilio (Huebener, 2007; Garvey, 2003, Ruta, 1998), el sentido de pertenencia (Freiwald, 2000), las nociones de trauma (Visvis, 2010; Grandison, 2010; Johnson, 2004), lo geográfico, pero en tanto representación (Tavares, Bosseau, 2013) y en otros casos, más interesantes, se exploran elementos paisajísticos como el mar en tanto enlace con la tradición caribeña (Evans, 2009; Laramée, 2008). Otro de los ejes es la articulación entre lo canadiense y los migrantes que conlleva la exploración del concepto *ciudadanía* cruzado por discriminaciones de género y raza (Frew, 2013; Buma, 2009, Brydon, 2007, Smyth, 1999). Por otra parte, se utiliza como clave para leer la obra de Brand su libro de ensayo *The Door of No Return* (Goldman, 2004; Mason, 2006), en el que la imagen de la puerta presenta una paradoja: es el sitio del horror del Pasaje del Atlántico [*Middle Passage*] de los esclavos africanos, en el que origen e historia fueron olvidados y, al mismo tiempo, el sitio en el que el olvido engendra posibilidades creativas para sus descendientes en la diáspora.

Los estudios críticos que se han hecho de Dionne Brand y Grace Nichols suelen remarcar determinados tópicos: su condición de afrodescendientes, su trabajo y militancia

en cuestiones de género (como mujeres negras y en el caso de Brand también como lesbiana) y el papel que le asignan al cuerpo femenino en su poesía (Johnson, 2004; McCallum, Olbey 1999; Freiwald, 1998; Escudero, 2000; Scanlon, 1998; Webhofer, 1996; Easton, 1994; Griffin, 1993). Aunque los aportes citados son un punto de partida fundamental, en esta investigación se pretende reagrupar esas temáticas desde otra perspectiva. Si bien esos tópicos son troncales a la obra de las poetisas, debe tenerse en cuenta que corresponden a un determinado momento histórico, a una búsqueda de reivindicación como afrodescendientes, así como a un momento puntual en los estudios feministas en el que se cuestionó un reduccionismo que dejaba afuera a las mujeres de color y a las lesbianas. A su vez, la crítica suele situar a las poetisas en un mero rol de denuncia que, sacado del contexto histórico de producción, resulta simplificador y olvida dar cuenta de los giros presentes en los nuevos trabajos de las autoras.

Por consiguiente, hemos visto que en Brand y Nichols han sido analizadas desde la dicotomía de *aquí* versus *allí*, desde una visión que piensa a la Generación del Ochenta en tanto reclama su derecho de estar donde se encuentran, pues no se sienten plenamente aceptados allí, y al mismo tiempo mantienen un profundo sentimiento de conexión con sus orígenes caribeños (Baugh 2001: 272). La presente investigación plantea retomar la noción de paisaje para ir más allá de esa visión binaria.

Una posibilidad de escapar a esa polaridad es optar por una *poética de locación* que tienda a conceptualizar las identidades fijas y relacionales como dialécticas. La cualidad multivalente de *topoi* asociados con la construcción de un paisaje en la escritura caribeña actual y en Nichols y Brand como exponentes de ella, expresa esta comprensión de modelos enraizados y nomádicos de identidad como adyacentes en lugar de mutuamente excluyentes, una mentalidad radicante (Bourriaud, 2009), de raíces móviles, capaz de trasladarse creando raíces secundarias que crecen al avanzar, pero que no implica privilegiar la movilidad por sobre la localización, sino enfatizar el carácter transitorio de toda localización, dar cuenta que todo paisaje es una configuración y como tal, al depender de una mirada, es efímero. En ese sentido, se busca apuntar hacia la compleja dialéctica que se establece en el Caribe, donde el paisaje no es forzosamente un anclaje espacial, ni esa renuncia a la fijación implica una apuesta constante a un *otra parte*, sino que es muestra de una conciencia que se resiste a ser apresada por binarismos y que rechaza la comercialización de la que ha sido objeto el Caribe.

Por otro lado, como ya se ha mencionado, buena parte de la crítica lee a Brand y Nichols en búsqueda de determinados tópicos (indiscutiblemente presentes en su poesía),

pero lo espacial rara vez es analizado más allá que como representación y eje temático, por ello la presente investigación se centra en los usos particulares del lenguaje de cada una a la hora de construir espacialidad en su poesía.

## **El paisaje como artealización: mirada paisajística/mirada poética**

Las nociones de espacio y de paisaje han sido ampliamente estudiadas a lo largo del siglo XX por diferentes disciplinas, pero han adquirido una relevancia especial para el campo literario cuando, a partir del “giro geográfico”, estas nociones se han puesto en crisis. Específicamente, se cuestionaron las ideas fijistas desarrolladas por la corriente empirista y ambientalista (Duncan y Ley 1997, Kaplan 1996, Miller 1995, Pile 1996). Por un lado, este cuestionamiento trajo repercusiones en el seno de los estudios culturales (Hall 2001, Mignolo 1995, 1996, entre otros). Por otro, desde cierta vertiente crítica de la antropología, la economía y la arquitectura se discutieron conceptos afines como los de lugar, espacio, diseño urbano, así como los procesos de flujos económicos y poblacionales, y de la reproducción de las relaciones sociales de producción, entre otros. (Augé 2008, Soja, 2006, Lefebvre 1991). El espacio deja de ser una categoría fija y puramente material, y pasa a ser pensado también como una dimensión simbólica, cultural, sobre la cual los grupos sociales ejercen un “control simbólico” (Haesbaert, 2004), es tanto un espacio vivido como un sistema percibido (Rolnik; Guattari, 2006).

Ahora bien, para pensar la articulación entre espacialidad y literatura, la categoría “paisaje” resulta especialmente productiva, pues permite articular espacio y estética, dado que éste opera, en términos de Alain Roger (2007:21-25) como “artealización” del espacio, y esa estetización surge a partir de la estructuración de la mirada que “...está saturada de una profusión de modelos, latentes, arraigados y, por ende insospechados (...) que actúan en silencio para en cada momento moldear nuestra experiencia, perceptiva o no” (Roger, 2007: 20).

La visión de Roger sobre el paisaje sigue la tradición de la “nueva geografía cultural” que surgió a finales de la década de 1980, que retoma de la geografía humanista el enfoque hermenéutico en que el paisaje presenta un valor simbólico y puede ser leído en tanto texto, por lo que predomina la interpretación de la experiencia de los sujetos que lo habitan o de los observadores externos (Souto, 2011: 138). El geógrafo inglés Denis Cosgrove, perteneciente a la corriente de la geografía cultural, enfatiza la importancia de

no perder de vista el plano material del paisaje, por lo que traza su devenir histórico desde una perspectiva crítica y materialista. Según este pensador (2002: 68), el espectador ejerce un poder imaginativo al convertir el espacio material en paisaje. Notoriamente influenciado por John Berger (2000 [1972]), Cosgrove (1984) considera que el paisaje se constituye como un “modo de ver” burgués durante los siglos XV y XVI, como una operación asociada con la apropiación y mercantilización de la tierra. Así en la ciudad renacentista italiana, mientras el paisaje se presentaba como representación de la naturaleza, permitía sostener la ilusión de que no implicaba una mercantilización de la tierra, sino que era muestra de un mundo en el que la vida estaba en armonía con la naturaleza. En esa línea también Cosgrove analiza la estetización de los paisajes de la campiña inglesa: como representación velada de la propiedad, la complacencia del patricio que retrata (o mejor dicho, manda a retratar) su posesión (2004: 61).

Cosgrove (2002: 68) define al paisaje como un área de tierra visible para el ojo humano desde una posición estratégica, por lo que se establece una relación de dominio entre espectador y objeto de visión. Sin embargo, esta concepción se encuentra empapada del régimen escópico renacentista, dominado por lo que Martin Jay (1988: 6-7) denomina “perspectivismo cartesiano”, en el que prima una noción tridimensional y racional del espacio y se lo considera traducible a la bidimensionalidad del cuadro mediante las técnicas de la perspectiva que miran al paisaje como si estuviera siendo observado por un único ojo desde una mirilla, un ojo estático y fijo que no pestañea. Es decir, los postulados de Cosgrove se encuentran permeados por una determinada construcción estética. La relación de poder que el geógrafo plantea en tanto espectador y paisaje es propio de esa cosmovisión, así como la de la función social que cumplía ese tipo de arte en los momentos históricos que Cosgrove estudia. Jay sostiene que la mirada que se establece en el uso de la perspectiva es fría: el pintor se sustrae del vínculo emocional con los objetos retratados en el espacio “geometricalizado”, pues el ojo de la perspectiva se encuentra desencarnado, es un ojo absoluto. Según Jay (1988: 9) este modo de mirar resulta funcional a la cosmovisión científicista que requería del ojo desapasionado del investigador. La dimensión carnal del ojo retorna a la noción de mirada con el surgimiento de la fisiología en el siglo XIX, cuando se estudia el proceso que ocurre en el nervio óptico para que exista la visión (Crary, 1988). Ese “dominio de la retina y de la luz”, como lo define Norman Bryson (1988: 106) deja de ser la episteme dominante cuando se pone en evidencia que el campo visual que habitamos está permeado de discursos verbales y visuales, de signos que son una construcción social. Se vuelve, entonces, necesario

pensar que ese enfoque estético, ese modo de mirar, no es forzosamente trasladable a cualquier momento histórico. Sin embargo, cuando veamos ciertas representaciones del paisaje en el Caribe, veremos que el “perspectivismo cartesiano”, con la cuota de control que conlleva, es de vital importancia.

Ahora bien, si todo paisaje puede ser pensado en términos de “artealización”, Cosgrove (2004:68) sostiene que esa estetización le otorga al paisaje la capacidad de funcionar como un velo que esconde relaciones sociales históricamente específicas bajo el parejo y estético manto de “naturaleza”, ocultando la mano de obra que lo produce y mantiene, situando lo histórico más allá de toda reflexión crítica (Cosgrove, 2002: 79-80). Es posible leer allí los ecos de Raymond Williams y su *El campo y la ciudad* (1973 [2001]), donde sostiene que el paisaje implica siempre separación y observación (163); se establece así una distancia social, en que la construcción paisajística borra el valor productivo presente en ese terreno que se decide recortar como un paisaje.

A su vez, Stephen Daniels (1989: 206) sostiene que existe una tensión entre el paisaje como una “manera de mirar” elitista (e ilusoria) y el paisaje como una “forma de vida” vernácula (y realista). Esa dualidad entre lo vivido y lo percibido o retratado resulta útil para pensar en la idea de “topografía” según la plantea J. Hillis Miller (1995), para quien el término se ha transformado en el nombre que designa aquello que es representado en el mapa (entendiendo a “mapa” como representación cartográfica), pero sin ninguna referencia a la escritura u otro medio de representación. Dado que originalmente la topografía significaba la creación de un equivalente del paisaje en palabras, Miller recupera ese significado original para plantear que en “topografía” confluye tanto el acto de “revelar” (describir el espacio vivido) como el de “crear” (el sistema percibido). Se observa, por ende, que topografía y paisaje se encuentran intrínsecamente ligados y es lo que nos permite hablar de una *escritura topográfica* (véase apartado “[Escritura topográfica de la dislocación](#)”)

Sin duda, el paisaje es uno de los lugares privilegiados para verificar y medir el poder estético que el arte ejerce sobre la mirada (Roger, 2007: 20), que trae consigo sus modelos y prejuicios, es decir, que en él se observa siempre “un punto de vista y un espectador” (Aliata y Silvestri, 2001:10). En la presente investigación, el concepto de paisaje tendrá un origen humano y artístico en el que el arte opera como mediador, “el meta de la metafísica paisajística” (Roger, 2007: 14), no obstante, estará siempre en relación con el espacio físico, material; es decir, las categorías espaciales no serán metafóricas ni enunciativas, se trabajará siempre con la articulación entre la espacialidad

en la que los individuos negocian y luchan, y la *artefalización* entendida no como una estetización que recubra esas tensiones sino que construya los espacios con todas ellas en mente.

Es desde esta perspectiva que resulta productiva la noción de tercer espacio de Edward Soja (1996), que permite presentar la visión tripartita de la de espacialidad que Soja retoma de Henri Lefebvre (1991). Es decir, que resulta imposible pensar el espacio sin la historia y sin la interacción social. La productividad del concepto de tercer espacio para esta investigación es que, desde éste, es posible analizar simultáneamente raza, clase y género sin privilegiar el uno sobre el otro (Soja, 1996).<sup>12</sup> En ese sentido puede emparentarse el tercer espacio de Soja con el de Homi Bhabha (2002 [1994]) que es un *in-between* en el que surge la hibridez. La crítica que Soja hace a Bhabha es que el tercer espacio del autor indio pierde su aspecto físico, queda desanclado y se vuelve una metáfora flotante en la que la temporalidad prima por sobre la espacialidad (Soja, 1996). El “tercer espacio” de Bhabha es claramente enunciativo, y queda, por ende, anclado en el acto de enunciación, de allí la crítica de Soja, pues se utiliza “espacio” en tanto metáfora, perdiendo materialidad, pues es el sitio que se abre en el migrante entre la cultura propia y la de recepción, y es siempre discursivo, irrepresentable (Bhabha, 2002 [1994]: 58), desafía los límites del yo al abarcar lo liminal de la representación cultural de otros pueblos (Bhabha, 2013: 87). Por consiguiente, en lugar del utilizar el “tercer espacio” de Bhabha en tanto sitio enunciativo, se preferirá la “política de localización” de la geógrafa feminista Gillian Rose (1993), concepto que toma de la poeta y pensadora Adrienne Rich. La “política de localización” permite definir dónde se localiza cualquier sujeto dentro de las matrices de poder discursivas y materiales (Rose, 1993: 139). Asimismo, resultará productivo para articular ciertas nociones de género, pues Rose retoma la idea de paradoja de Theresa De Lauretis (1987), quien plantea que el sujeto del feminismo está en dos lugares al mismo tiempo: el de los discursos hegemónicos masculinistas y el de la resistencia a esos discursos, y a la vez se abre a la posibilidad de un *otra parte*. Así, establece que el género es la representación que se hace de él, pero también su *exceso*, todo lo que desborda a esa representación que, como tal, como desborde, no se opone, sino que ambos coexisten contradiciéndose, sin integrarse ni

<sup>12</sup> Por ende no me focalizaré en el “tercer espacio” como interacción de elementos materiales y simbólicos, el espacio “real” (primer lugar) y el “imaginario” (segundo), en el cual está presente, simultáneamente, lo real y la representación imaginada de la espacialidad (Soja, 1996: 31).

fundirse y, sobre todo, sin poder borrar al otro (De Lauretis, 1987: 26). A partir de esas ideas, Rose acuñará el término “espacio paradójico”, que implica estar en dos sitios de forma al mismo tiempo, el centro y el margen, adentro y afuera, se está separado y conectado, y a su vez existe la imagen de un “otra parte” de posibilidad, más allá de esas tensiones (Rose, 1993, 153). Estos conceptos nos permitirán trazar enlaces y relaciones entre mirada paisajística y cuestiones de género.

Por otra parte, como es imposible pensar la existencia de un paisaje sin la de una mirada, es necesario destacar que ésta siempre conlleva un doble juego entre aquello que se mira y lo que lo mirado nos devuelve, lo que Didi-Huberman (2010) denomina “lo que nos mira en lo que vemos”. Los sujetos líricos que Brand y Nichols construyen ensamblan paisajes pero, al mismo tiempo, intentan leer en él. En ese sentido, en su poesía se halla presente el juego entre aquello que se mira y lo que lo mirado nos devuelve, esa escisión del ver que Didi-Huberman (2010) retoma de Jacques Lacan, para sugestivamente plantear que es posible, frente a un volumen visual, centrarse exclusivamente en uno u otro lado de la escisión del ver, representado en la fantasía de creencia o de la tautología. Estas conllevan dos posturas diametralmente opuestas frente a esa escisión: la de la creencia, que implica ver siempre un más allá de lo que se ve, y la de la tautología, que estipula que *lo que se ve es lo que se ve*. Ese “más allá” de lo que se ve halla uno de sus correlatos en la pulsión de ver freudiana que establece que se percibe no sólo lo que está ofrecido a la vista sino también “lo que falta”. Los ojos perciben el mundo exterior pero también “aquellas cualidades de los objetos elevados a la categoría de elección erótica, es decir, sus encantos” (Freud, 1988: 1633). Por ello Didi-Huberman (2010: 17) sostiene que ver es perder, pues “ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente”. De todas formas, cabe destacar que excede a los objetivos de la presente investigación explorar el concepto de mirada desde la perspectiva psicoanalítica, sino señalar que en la construcción que hacen Brand y Nichols, al *interpelar* al paisaje, buscan una devolución, encontrar en él claves desde las que descifrar el pasado y el presente caribeño. No implica necesariamente plantear que siempre hay algo *más allá* de lo que los ojos ven, en el sentido de la “fantasía de creencia”, sino que se trata de una mirada que está en tensión constante con ese “más allá”, una mirada cuya fuerza constitutiva la desborda (Barthes, 1986: 305-310), pues se busca traspasar los límites, excediendo categorías, trascendiendo fronteras físicas y simbólicas.

La mirada paisajística que Brand y Nichols construyen supera la mera creación de un paisaje. Buscar leerlo como un texto no implica intentar *interpretarlo*, sino que las

claves, las rupturas y continuidades que se persiguen como devolución a su mirada ponen en evidencia, a su vez, que el paisaje es un texto, en tanto construcción poética pero también como un armado ceñido a los velos de la tradición (Breiner, 1998). Estos son parte de lo que la mirada trae consigo, lo que Hal Foster, reinterpretando la “pantalla-tamiz” de Lacan, concibe como la reserva cultural de la que cada imagen es un ejemplo, entendiendo imagen como aquello que se conforma luego de *domar* la mirada. La “pantalla-tamiz” puede ser, entonces, las convenciones del arte, los esquemas de representación, los códigos de la cultura visual (Foster, 2001: 143). Brand y Nichols construyen su mirada paisajística poniendo en escena esos velos, señalando siempre esos códigos y prejuicios constitutivos. No se trata de una mirada ingenua que cree poder dar una descripción mimética ni que el lenguaje puede ser un medio transparente de representación, sino, “el proyecto estético para abrir forma y lengua” (Masiello, 2013: 99).

En ese sentido, se vuelve vital pensar la mirada paisajística como la constitución de una mirada poética ya que todo “enunciado poético es un ojo en suspenso” (Monteleone, 1995:6), pues el poema mira a su objeto y a la vez lo propone como un modo de mirar (Monteleone, 2004:33). Esto no implica por fuerza una preeminencia de recursos e imágenes netamente visuales, sino que establece un punto de vista, ya no como emplazamiento desde el cual mirar, sino el punto desde el cual el sujeto lírico se sitúa, física y simbólicamente para dar cuenta de su poesía. El paisaje no es, entonces, un velo que recubre estéticamente la mercantilización del espacio, como establece Cosgrove, sino que las autoras construyen su mirada poética sobre eso que parece estar sustraído de la mirada (Rancière, 2002), sobre esas tensiones en las que el espacio se vuelve sitio de lucha y continua negociación (Soja, 1996).

Otro eje en el que se cruza la construcción de una mirada paisajística y una mirada poética es la noción de distancia. Vital para la existencia de un paisaje, es, por otra parte, fundamental en todo ver. A su vez, las distancias entre sujeto lírico y objeto, en la poesía, se vuelven vitales para analizar cómo se compone la mirada poética. En Brand y Nichols observaremos juegos constantes entre cercanías y distancias, que muchas veces implican un cuestionamiento sobre la capacidad misma de *ver*, en particular en el caso de la trinitense, pues la mirada microscópica que construye en algunas de sus obras conlleva un acercamiento tal que se anula la posibilidad de ver.

Asimismo, la construcción de una mirada poética conlleva una política de localización, un situarse discursivo, filosófico, político. No obstante, limitar el análisis

poético a un estudio de la misma implicaría perder buena parte de lo que la poesía propone. En esa línea, si bien en la presente investigación se seguirán ciertos postulados de los estudios poscoloniales, pues dado que uno de los factores comunes más fuerte en las Antillas de habla inglesa es la experiencia del colonialismo (Donnell y Welsh, 1996) y resultaría imposible pensar la literatura caribeña actual sin recurrir a los términos que plantea el pensamiento poscolonial, se prestará particular atención al peligro de utilizar el adjetivo poscolonial como moneda de cambio en la que se deja de dar cuenta la propuesta real de los autores caribeños para simplemente catalogarlos y estudiarlos desde un serie de preconceptos sobre lo que se da por sentado que deben proponer. El riesgo es convertir al poscolonialismo en una maquinaria metodológica que busca ver plasmadas sus preocupaciones en la obra de narradores y poetas, en lugar de ver qué significado nuevo crean ellos de las categorías sobre las que reflexiona la crítica poscolonial, utilizar la literatura caribeña como “materia prima” a la que se le aporta el “valor agregado” del poscolonialismo (Ashcroft et al 1995:2). No obstante, los mismos autores poscoloniales son conscientes de que a nivel académico el “boom” del poscolonialismo significó también una banalización que es necesario evitar (Ashcroft et al, 1995:2; Ashcroft et al, 2005:193-219). Resulta indudable, sin embargo, que la crítica del poscolonialismo a la noción esencialista de la identidad, fundada en la persistente oposición contra un Otro que resulta eliminado y silenciado, está en plena sintonía con pensar “lo caribeño” como constante apertura (Hall, 2010; Glissant, 2006; 1981 Bourriaud, 2009) en tanto la crítica poscolonial se plantea como “una particular filosofía del sujeto y por consiguiente propone un cierto tipo de reflexión sobre las identidades singulares y colectivas” (Mellino, 2008: 114).

Por otro lado, si como ya se ha mencionado buena parte de la crítica lee a Brand y Nichols en búsqueda de determinados tópicos, que están presentes indiscutiblemente en su poesía, pero rara vez se va más allá de cuestiones temáticas, la presente investigación se centra en los usos particulares del lenguaje de cada una. En ese sentido es que se adoptará el término *escritura topográfica* para dar cuenta de la construcción de su mirada paisajística (véase apartado “[Escritura topográfica de la dislocación](#)”).

## **La construcción del paisaje en la historia de la poesía del Caribe anglófono**

Las nociones espaciales resultan vitales para pensar el Caribe, pues ha marcado las cosmovisiones filosóficas con respecto a la región. Tradicionalmente se la ha otorgado un valor simbólico a la dispersión geográfica de las islas caribeñas: Antonio Pedreira (1942 [1934]) consideraba que el mar aislaba, dejando a las islas indefensas e incomunicadas. Benítez Rojo (1989) se reapropió de la idea de mar, para verlo como la unión de todas las islas. El autor cubano ve al Caribe como una misma isla mítica que se repite, estructurada sobre la opresión del sistema de la plantación, una identidad en constante desplazamiento, impredecible. Y precisamente esa imprevisibilidad será uno de los factores rescatados por Glissant (1981, 2006 [1997]), quien verá en el mar caribeño una representación del “genio refractante” que define a la región (Braithwaite y Glissant, 2010). Lo que signa al Caribe es la heterogeneidad: esta región se ha visto configurada por las distintas dominaciones (española, inglesa, francesa, holandesa) la mezcla de aborígenes, colonizadores y africanos, y de idiomas. La idea misma de ésta como una única región y su existencia real actual se constituye en movilidades de diverso tipo: flujo de personas, de materias primas, de textos, imágenes, capitales y conocimientos (Sheller, 2003). Si inicialmente el Caribe fue receptor de esas movilidades, ahora es el centro a partir del cual su población se desplaza hacia otros puntos. Y en esa reconstrucción que hace el Caribe de sí mismo en sus migraciones contemporáneas, ha contribuido a convalidar nuevamente la categoría de nomadismo y de diáspora (Díaz Quiñones, 2006). Es por ello que Benítez Rojo plantea que el Caribe se extiende más allá de sí mismo, como un meta-archipiélago que desborda sus límites, y que Ana Pizarro (2002) postula que en la diáspora, el archipiélago caribeño extiende sus fronteras hacia el exterior.

En el plano simbólico, el Caribe ha sido considerado un lugar de promisoría potencialidad, ya sea por la posibilidad de ganancias materiales o de placer turístico (Sheller, 2003). En el plano teórico, se lo ha ubicado a la vanguardia de la globalización, dado que mucho de lo que se ha definido como tal –el flujo de capital y comercio transnacional, migraciones masivas, mezcla de muchos grupos étnicos, lingüísticos y culturales– ha estado presente hace tiempo en el Caribe (Sheller, 2003). De esta manera, se considera a la región como un caso ejemplar del orden global (Mardorossian, 2005) y, desde los estudios poscoloniales se lo ha visto casi como una utopía de la poscolonialidad: un modelo ético en el cual la diferencia es vista como múltiple, positiva y creativa

(Donnell y Lawson Welsh, 1996). Así, el Caribe pasó de una virtual invisibilidad desde una concepción de la modernidad occidental, a tener una posición privilegiada (Sheller, 2003). De hecho, Bourriaud (2009) define al Caribe actual como una maqueta original del mundo contemporáneo, por el cruce cultural artificial, puramente circunstancial pero que produce singularidades, presente en la región. El autor francés opone a la estandarización cultural la idea de *creolité* (Chamoiseau, Confiant, Bernabé, 2008 [1989]), representada en el *migan*, plato *creole* compuesto de una heterogeneidad de elementos que, sin embargo, mantiene una verdadera especificidad.<sup>13</sup> De esta forma, el Caribe es una fuente de pensamiento capaz de armar una matriz que permite resistir la homogenización generalizada con la consecuente pérdida de especificidad cultural. Y aunque esta idea esté emparentada con la defensa de Glissant de la opacidad (1981, 2006 [1997]; Braithwaite, Glissant, 2010), concepto que opone al cientificismo reduccionista que intenta poder definir, y por lo ende encasillar, una suerte de “esencia caribeña, la “poética de la creolización” del autor martiniqueño marca que no se busca una colonización inversa, en la que el Caribe “exporte” al mundo sus características, dado que éstas son indefinibles. De esta forma se separa de Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant y Jean Bernabé (2008 [1989]), y su idea de la *creolité*, en tanto considera que al mirar el Caribe es necesario pensar en términos de proceso (de ahí la idea de *creolización*) y no de estado (*creolité*), porque se trata siempre de un estar *siendo* que se difracta (Braithwaite y Glissant, 2010). A su vez, ese “lugar privilegiado” que se le otorga al Caribe implica muchas veces una reapropiación exterior que, aun cuando sea para asignarle un valor positivo a la región, busca imponerle (a la región y a su literatura) una determinada concepción sobre lo que el Caribe es o debe ser, obviando especificidades y, en el caso de la literatura, analizando sólo aquello que se anticipa encontrar: lo diaspórico, la reflexión y crítica sobre el pasado colonial y la esclavitud.

Así como la geografía es el punto de partida de los pensadores caribeños para construir cosmovisiones, también lo es en poesía, como estipula Kamau Braithwaite al confesar que necesitó contar los orígenes de la situación geofísica natural en la que se encontraba para poder dar origen a su propia poesía (Braithwaite, Glissant, 2010). De esta forma, se marca el vínculo entre paisaje y poesía, no como fuente de inspiración sino

<sup>13</sup> La metáfora culinaria como representación de sincretismo es una imagen muy transitada por el área cultural caribeña, véase sino la relación entre *cubanidad* y el guiso de ajiaco que traza Fernando Ortiz en su ensayo “Factores humanos de la cubanidad” (1939).

como eje fundamental a partir del cual escribir. De hecho la relación entre ambos en el Caribe anglófono resulta insoslayable.

Como sostiene Mimi Sheller (2003) la representación de la naturaleza en el Caribe ha producido en diferentes períodos diversos tipos de iconicidad. Durante los siglos XVI y XVII prima la recolección de información botánica: la detección de plantas especialmente útiles para aislarlas de su entorno y apropiarse del conocimiento indígena para beneficio de Europa. Se trataba de listas, catálogos, enciclopedias de conocimiento botánico que les permitían a los europeos dar cuenta de la variedad pero también de los límites cognoscibles de la naturaleza (Sheller, 2003: 65), hecho que, por supuesto, no se limita sólo al Caribe sino que fue práctica usual de los exploradores científicos. En el siglo XVIII se observa una mirada racional, en la que el régimen visual que prima es el de la vista panorámica, la representación de una mirada “divina”, que sitúa al observador en una posición de dominio, lo cual nos recuerda el régimen escópico que nace en el Renacimiento. Sheller (2003: 66) sostiene que esa escena operaba como una alegoría del progreso y la productividad del colonialismo, que permitía dominar la naturaleza para producir riqueza. Si en el período anterior, la mirada sobre el Caribe lo reducía a un catálogo botánico, en éste la imagen representativa es la plantación, en tanto terreno cultivado, lógicamente delimitado y controlado.

En cuanto a la poesía del período, si bien posee más un interés histórico que estético, se observan, como sostiene Baugh, dos tipos de composición poética. Por un lado, los poemas escritos por la clase señorial blanca, cuyo imperativo era glorificar la aventura en el Caribe para el público que se encontraba en las Islas Británicas. Así, alababan e idealizaban la belleza natural del archipiélago.<sup>14</sup> El segundo tipo de composición es la de autoría anónima, expresiones simples de los esclavos: canciones folclóricas, baladas, cantos y canciones de trabajo, que daban cuenta de la experiencia

14 A modo de ejemplo, unos versos del poeta James Montgomery (1771-1854) de su *The West Indies, and Other Poems* [1810], libro publicado en honor a la abolición de la esclavitud: “Where first his drooping sails / Columbus furl’d / And sweetlyrested in another world, / Amidst the heaven reflecting ocean, smiles / A constellation of elysian isles; / Fair as Orion when he mounts on high, / Sparkling with midnight splendour from the sky: /.../ Earth from her lap perennial verdure pours, / Ambrosial fruits, and amaranthine flowers; / Nature in all the pomp of beautyreigns...” (Montgomery, 1810: 11 en Baugh, 2001: 227) (“Donde por primera vez / Colón izó sus velas/ y dulcemente descansó en otro mundo / entre el océano que refleja el cielo sonrío / Una constelación de islas elíseas / Bellas como Orión cuando se eleva/ Resplandeciente con el brillo del cielo de medianoche [...] / La tierra de su regazo verdor perenne vierte/ frutas como ambrosía y flores eternas / La naturaleza en toda la pompa de la belleza, reina).

diaria de la esclavitud. Ciertamente, poco podría interesarle a un esclavo idealizar el paisaje, sin embargo, si se mantienen registros de esas primeras producciones (como la antología de Paula Burnett para la editorial Pinguin permite advertir) es debido a que miembros de clase dominante –viajeros e historiadores– los consideraron pintorescos o relevantes. La poesía de este período, deudora de las tradiciones británicas, celebra la “grandeza de los trópicos”, pero como una manera de celebrar la grandeza del colonialismo británico en el Caribe. En muchos casos, estos poemas funcionan como confirmación y enaltecimiento del sistema sociopolítico basado en la esclavitud, representado en la plantación (Baugh: 1998, 227-228).

El tercer cambio ocurre durante el imperialismo romántico de finales del siglo XIX, en el que la vegetación tropical y la playa desierta se vuelven símbolos de un Caribe “renaturalizado”, sitio de aventura y romance. Pues, como sostienen los geógrafos culturales James Duncan y Derek Gregory (1999: 6), lo que primaba en la imaginación romántica a la hora de viajar era el apasionamiento por el costado salvaje de la naturaleza, la diferencia cultural y el deseo de verse inmerso en el color local, ya que la reestructuración del espacio del post-iluminismo glorificó el impulso desmedido, la expresión individual y el espíritu creativo.

Curiosamente, o no tanto, la playa desierta, con su arena blanca y su mar casi transparente, propia de la postal caribeña, que surgió como respuesta a la búsqueda del imperialismo romántico, resulta aún hoy mítica.

A su vez, la apuesta por una literatura nacional conlleva siempre una pregunta por el territorio, hace nacer una mirada que busca en el paisaje aquello que caracteriza a un país, o una región. En el caso de la poesía del Caribe anglófono, si bien el anclaje en un paisaje específico durante el surgimiento del nacionalismo en las décadas de 1930 y 1940 significó abandonar ciertos tópicos ridículos, como las odas a la nieve, la mentalidad seguía presentando una marcada ingenuidad pues, en palabras de Donnell y Welsh (1996: 114) “Se esperaba que mediante gestos en apariencia simples, como escribirle sonetos al hibisco en lugar de a la rosa, se alcanzaría colectivamente la nacionalización de la consciencia”.

De hecho, como afirma el crítico estadounidense Laurence Breiner (1998: 109), el nacionalismo de comienzos de siglo en las Antillas de habla inglesa estaba asociado con el Imperio, y la poesía de sesgo nacionalista cantaba las loas de la “madre patria” e imitaba el orgullo que la poesía inglesa mostraba ante su naturaleza. Es interesante, sin embargo, la explicación que da Breiner (1998: 106-107) de ese acto imitativo, pues

sostiene que ese gesto implica dar muestra de las propias capacidades, demostrar que se maneja con pericia la misma técnica en boga en la metrópolis, la obra maestra que asegura la entrada del supuesto aprendiz al gremio de los artistas. Los contextos coloniales refuerzan esa inseguridad de quien debe demostrarse apto. Y aunque Breiner rescate la poesía de ese período en tanto gesto más que por su calidad artística, resalta un hecho especialmente productivo: esta generación es la primera en sentir la incomodidad que genera la inadecuación de la tradición poética metropolitana al contexto caribeño, aun cuando esta sea interpretada como un problema “técnico”, de dominio del oficio; es decir, los poetas, inmersos en ese ambiente colonial, estaban condicionados para dudar si su propia habilidad o su materia poética (el Caribe) estaban a la altura de la tradición a la que deseaban ingresar. De esa incomodidad surgen poemas en los que prima una “retórica defensiva” (Breiner, 1998: 123), en los que se observa en las primeras líneas adversativos como “pero”, “sin embargo”, “incluso si”, como la marca de la diferencia entre el Caribe e Inglaterra, como muestra de esa inadecuación entre el modelo y la experiencia real que se vivencia en las Antillas. Por ejemplo los versos de Wynn Ratty: “Pero hay que amarla/ mi islita rodeada de mar” (“But you must love her/ my little sea-girt isle”, citado por Breiner, 1998:244-245)

La educación colonial había generado que el poeta sintiera su propio entorno caribeño como exótico, sin embargo, en este período se va cobrando conciencia de que el medio (la tradición poética inglesa, en gran medida la romántica) los predispone a describir su territorio como si fuera “un condado de Inglaterra de clima inusualmente cálido” (Breiner, 1998: 107). La confianza en las propias habilidades como poetas y la creencia de que el Caribe era un material poético digno comenzarán a surgir durante la Segunda Guerra Mundial, en parte debido al clima de autosuficiencia económica que la guerra les impuso a las colonias británicas (Breiner, 1998:120). Es durante ese período, entonces, que comienza a surgir una visión que permite pensar que tal vez la tradición misma es la inadecuada.

Luego de la Segunda Guerra Mundial, la necesidad de reconstruir una Inglaterra devastada por la guerra y la carencia de mano de obra propulsaron la British Nationality Act (1948), que estipulaba que todo ciudadano de la Commonwealth era considerado británico, por lo cual podía ingresar en las islas del Reino Unido sin ningún tipo de restricción. El proceso de migración masiva que se inició a partir de entonces generará un cambio radical en la poesía de las Antillas. Por un lado, porque buena parte de los intelectuales parten en búsqueda de mejores oportunidades. Por otro, porque una vez

instalados en la metrópolis muchos dejaron de escribir poesía para volcarse a la narrativa, que les brindaba mejores posibilidades de publicación, como ya se mencionó. Los marcados procesos migratorios implicaron un debate sobre lo que podía ser considerado “literatura caribeña”. La poesía de este período exploró críticamente la idea de lo que significa ser “caribeño” y da cuenta de la difícil elección entre el “allí” y el “aquí” (Baugh, 2001: 264). Será durante las décadas de 1950 a 1970 que surja el llamado “boom”, es decir, que empiece a circular la literatura del Caribe anglófono en Londres y se establezca lo que aún hoy se considera el “canon” para la región, con la publicación de autores como V. S. Naipaul, George Lamming, Sam Selvon, Wilson Harris, Derek Walcott y Kamau Brathwaite,

La relación con el paisaje del Caribe en esta generación ya no será imitativa. El paisaje no será simplemente un telón de fondo que aporte exotismo. Incluso si parte de reducción a sus elementos: la playa, las olas, el mar, los frutos, se llega presencia del sujeto y a la exposición de una postura política: “... un recordatorio de que la urgencia de comenzar con lo más elemental suele ser una respuesta a presiones que politizan la poesía” (Breiner, 1998: 205).

Desde este punto de vista, es posible afirmar que la poesía del Boom politiza el paisaje al ser expresión de las relaciones intersubjetivas y de poder presentes en el espacio que describen. Si bien ciertas teorizaciones sobre el paisaje lo presentan como un manto estético que cubre las relaciones sociales y las luchas de poder (Cosgrove 1984, 2002, 2004; Daniels 1989), el uso del paisaje en la poesía del Caribe de habla inglesa a partir de la denominada Generación de Boom servirá para levantar ese velo con el que la estética recubre la lucha en el espacio. Pues en el Caribe la mirada desde una posición estratégica que ciertas definiciones sobre paisaje estipulan (Cosgrove, 2002; Aliata y Silvestri (2001)] se condice con la vista panorámica del espacio controlado y delimitado, asociado con la plantación, como ya se ha visto con Sheller (2003). Y si como sostiene Benítez Rojo (1989), ésta en tanto “maquinaria económica” hermana a la dispar cuenca caribeña al punto de poder pensar el archipiélago como una misma isla que se repite, resulta lógica la ruptura con una mirada sobre el paisaje que replicara la visión de quien domina el espacio, pues en el Caribe no se encuentra obliterada la consciencia de que la modificación del paisaje ocurre gracias al trabajo humano, muchas veces esclavo o semi esclavo, que éste surge de luchas y conflictos sociales. De hecho, es por ello Walcott puede sostener que el paisaje *es* historia, y en ese sentido debe ser reivindicado (como se analizará en el [“2.1 No Language is Neutral: un lenguaje dislocado para Ningún](#)

Lugar”), y Glissant (1981:199) que no debe pensarse el paisaje como un mero telón de fondo, sino como un elemento constitutivo del ser y de su historia.

Ahora bien, resulta innegable, a su vez, la preocupación de la generación de la década de 1950 por darle visibilidad a la poesía de la región antillana que, aún sumida en las relaciones coloniales, debía demostrar no sólo la existencia de una literatura propia, sino también que esta era de calidad suficiente para ser considerada válida en las metrópolis. En contrapartida, la Generación del Ochenta se centró en dar espacio a aquello que había quedado por fuera de los grandes temas abordados por la “generación fundacional”.<sup>15</sup> Desde esta perspectiva, es posible pensar que si los escritores que se hicieron un nombre en las décadas del cincuenta al setenta buscaban en algún punto aglutinarse, presentarse como “definitivamente caribeños”, las generaciones posteriores apostarán por la diferenciación, por un cuestionamiento de aquello que anteriormente fue difundido como “típicamente caribeño”. Por consiguiente, la mencionada dicotomía entre “fijismo” versus “movilidad”, que plantean Donnell (2006, 2014) y Casteel (2007, 2014), es parte de lo que consolidó el canon caribeño que se estableció a partir de la década de 1950. Para trascender esa dicotomía entre la representación de un paisaje caribeño como muestra de una mirada local y localizada y el trabajo con el cosmopolitismo como muestra de la experiencia diaspórica, en la presente investigación se propone ver cómo el paisaje se inscribe en la poesía de estas autoras en tanto hecho del lenguaje.

En referencia al premio Nobel trinitense V. S. Naipaul,<sup>16</sup> Dionne Brand sostiene:

Those vast tracts which will never become familiar are not merely description of a physical landscape but discourse on ancestral estrangement and filial longing (...) No one in India remembers him or the experience he represents. Yet he carries within him this particularly accursed ancestral memory and this crushing dislocation of the self which the landscape does not solve. (Brand, 2001: 60-61)

15 Alison Donnell (2014) estipula este planteo en relación con los críticos literarios caribeñistas, pero lo considero extrapolable al ámbito estrictamente poético:

En otras palabras, si la generación fundacional de crítico que lucharon para identificar y valorar al sujeto caribeño frente a la deshumanización y el borramiento colonial, luego la generación cuestionadora buscó diferenciar al sujeto caribeño... (125).

La salvedad necesaria es que, en el ámbito de la ficción y la poesía, la generación del cincuenta es falsamente fundacional, como la misma Donnell (2006; Donnell y Welsh, 1996) demuestra, pues la literatura del Caribe de habla inglesa ya existía antes del Boom.

16 Denomino a Naipaul trinitense adrede pese a que él reniegue de sus orígenes caribeños y se considere un inglés de origen indio.

Me interesa particularmente ese punto de vista porque Brand establece la relación entre escritura y paisaje, trascendiendo lo meramente descriptivo: el paisaje *se vuelve discurso*.

Hemos visto que la importancia de la naturaleza y el paisaje en la poesía romántica inglesa y su relación con la imaginación y la posibilidad de un conocimiento profundo del mundo están latentes en la poesía del Caribe de habla inglesa, sin embargo, su relación con el espacio geográfico circundante será completamente distinta. Si como afirmaba Paul de Man en su canónico *The Rhetoric of Romanticism* (1984: 125), el paisaje muchas veces reemplaza a la idea de “musa” en la poesía caribeña a partir del Boom ya no se tratará de la naturaleza como fuente de inspiración ni como puerta para acceder a la creación o una verdad más profunda, más allá de la vida cotidiana. Nichols (2000:211) afirma:

The poetry I feel closest to has always been the kind that also keeps an eye on the landscape [...] Although poetry is first and foremost an act of language it seems to me that rhythm is affected by the broader rhythm of the living landscape.

En esta cita, así como en la de Brand, se observa que lenguaje y espacio se encuentran intrínsecamente ligados; el paisaje no reemplaza a la musa ni es una fuente de “caribeñidad” que vuelva aceptable la poesía para ser consumida *for export*, será un eje fundamental a partir del cual escribir, uno que *configura* a la escritura misma.

Aquí se observan los ecos de Wilson Harris y su noción del *paisaje vivo*, pues para el novelista guyanés, el paisaje tiene una resonancia, existe un lenguaje similar a la música que se entrelaza en el tiempo y el espacio y, como autor, busca aprender a leer ese alfabeto, a ver el libro abierto que es el paisaje.

## **Escritura topográfica de la dislocación**

Es desde esta perspectiva que se adopta el término *escritura topográfica* para dar cuenta de la construcción de su mirada paisajística. Dada la definición que ya se ha dado de topografía como la creación de un equivalente metafórico en palabras de un paisaje puede parecer redundante hablar de *escritura topográfica*, pero no se establece con ese término una mera descripción del paisaje. La dimensión espacial trasciende el rol de “escenario” o de fuente inspiradora. Es en sí mismo un “material”, entendido éste en los

términos adornianos, todo aquello que se le ofrece al artista para la creación, pero no en tanto contenido, sino que las formas mismas pueden ser material (Adorno, 2004 [1970]: 251). El espacio, entonces, en tanto material, no pasa a ser algo externo a la escritura, es tan intrínseco a la creación poética de estas autoras como la noción de ritmo. La escritura topográfica implica que el espacio se inscribe en el acto poético en sí. No hay escenario, puesta en escena, telón de fondo: la poesía es el espacio en el que el paisaje se describe, revela, funda y reinventa. Y es por ello que hablamos de *topografía* pues se observa la alternancia entre “crear” y “revelar” (Miller, 1995: 6). La escritura topográfica es el medio por el cual se construye una mirada paisajística, que es también una mirada poética. Como ya se dijo, nada tiene que ver con la ingenuidad de buscar representaciones miméticas, “el proyecto estético para abrir forma y lengua” (Masiello 2013: 99) y es precisamente esa apertura en la que nos detendremos valiéndonos de otro concepto, el de *dislocación*.

Este término resulta productivo para pensar la noción de “diáspora”. Como hemos visto, la literatura del Caribe anglófono se publica principalmente fuera del territorio antillano, en los tres grandes focos receptores de inmigración: el Reino Unido, Estados Unidos y Canadá, pero el Caribe por fuera del Caribe es un fenómeno de toda la región, más allá de adscripciones lingüísticas, por eso se habla de un “archipiélago de fronteras externas” o un “meta archipiélago”. La literatura de los autores en la diáspora vuelve obsesivamente sobre esa dislocación subjetiva, ese conflictivo sistema de alianzas y rechazos en el que viven entre un “aquí” y “allí” mutable y nunca fijo, que es expresión de una mentalidad radicante (Bourriaud, 2009). Este concepto resulta particularmente productivo pues permite pensar una identidad dinámica que se define en la errancia misma del sujeto y que se va definiendo en tanto recorrido o trazado de un mapa, que es una representación retrospectiva del lugar que se ha habitado y, por ende, del sujeto que se ha sido (Braidotti, 2000). Estas nociones resultan muy útiles para pensar al Caribe, pues como región se construye en tanto cruce de redes multifacéticas de movilidad, formadas por los viajes simbólicos y materiales de personas y objetos, y también por esos sujetos y objetos que no se trasladan (Sheller, 2003).

Ahora bien, “dislocar” tiene tres acepciones. Por un lado, significa *sacar algo de lugar, torcer*; noción que estaría asociada con la idea de diáspora: los sujetos fuera de su tierra natal. Asimismo, *sacar algo de lugar, torcer*, implica que ese lugar es *su* lugar, es decir hay una pertenencia que ha sido torcida, se está donde no se pertenece, por eso hay una dislocación. Esta visión es la que está puesta en constante tela de juicio en la poesía del Caribe anglófono actual. La generación que comienza su actividad profesional a partir

de la década del ochenta se apropia de ese estado “dislocado” y aquí entran en juego otras dos acepciones, reunidas bajo la noción de quiebre. En física la dislocación marca la discontinuidad (en la estructura de los cristales) y en la gramática la dislocación es la alteración del orden natural de palabras de una lengua, con finalidad expresiva. Toda poesía es una apuesta por la desviación,<sup>17</sup> pero en la obra de estas autoras la noción es principalmente productiva porque el quiebre está dado con cualquier noción de anclaje: anclaje espacial-enunciativo en tanto representación del *yo*, *aquí*, *ahora*, anclaje semántico con respecto a las múltiples acepciones, el anclaje de determinadas categorías como raza y género. Todo aquello que pretenda delimitar, clasificar, es dislocado. Sin duda ese uso de la dislocación está en consonancia con la noción de opacidad de Glissant, que evita cualquier esencialismo reduccionista, pero si el poeta martiniqueño apuntaba hacia la indefinición sobre lo que es “lo caribeño”, estas autoras operan sobre aquellos conceptos que ya se han vuelto lugares comunes de la crítica caribeñista y, en tanto poetas, ponen en entredicho la expresividad del lenguaje para definir, es decir, atacan cualquier tipo de univocidad.

Para comprender cabalmente esta última afirmación se vuelve fundamental retomar ciertas nociones clásicas sobre poesía para comprender en qué sentido hablamos de “dislocación”.

Los formalistas rusos intentaron sistematizar el análisis poético centrándose en su “literaturidad” que derivaría de los procedimientos formales que constituyen al poema. Si bien el Formalismo surge como reacción al psicologismo imperante en el análisis literario de la época, es posible sostener con Ana Porrúa (2011) que en él no se observa una verdadera renuncia a leer la historia pues la forma, como el propio Tinianov admite, es indisoluble del movimiento constructivo. Se trata, entonces, de “leer la forma, leer *en* las formas” (Porrúa, 2011: 52), es decir, ir más allá de la construcción de un repertorio lingüístico, gramatical y retórico-poético aislado, que, comparto con Porrúa, es lo que el estructuralismo tomó del formalismo, llevándolo a un desierto. Pues, de hecho, los propios Tinianov y Jakobson en “Problemas de los estudios literarios y lingüísticos” (1999 [1929]: 103) sostienen la necesidad de apartarse del eclecticismo académico del “formalismo” escolástico” que reemplaza el análisis por la enumeración de la

<sup>17</sup> Lo que Jean Cohen (1974) denomina el principio de negatividad, en tanto el lenguaje poético es un anticódigo, como desarrollaré más adelante.

terminología, por la elaboración de catálogos de fenómenos.

Para Tinianov, el ritmo es la dominante que permite definir el verso, es su factor constructivo. Eagleton (2007) critica esa visión pues considera que la abstracción que el formalismo busca para definir la poesía se sustenta en un solo tipo de poesía, la que encumbra el significante por sobre el significado, observando que existen otras corrientes y escuelas en las que el uso más prosaico del lenguaje no implica ausencia de poesía. No obstante, Tinianov (1975 [1923]:20) no niega ese hecho pues sostiene que se observa cierta pendularidad en el que en determinados períodos prima “el momento acústico” en el verso, y en otros ese dato acústico pasa a segunda línea, privilegiándose otros componentes del mismo verso. Y aunque sostiene que “la eliminación del ritmo y subordinante lleva a la destrucción de la especificidad del verso” (23), también manifiesta que “algunos hechos esenciales de la poesía no se agotan en la manifestación acústica del verso” (20), como es el caso de los equivalentes del texto (elementos extraverbales que sustituyen al texto, como los tres renglones y medio de puntos en la versión de 1824 del poema “Al mar” de Pushkin).

Así, como sostiene Panesi (2010: 6), Tinianov le otorga relevancia al aspecto visual, gráfico, en la conformación del ritmo, escapando de esta forma del esencialismo del primer tramo del Formalismo, que veía la poesía sólo en su carácter oral, acústico.

Dionne Brand y Grace Nichols no son autoras en las que la sonoridad esté por encima de la construcción de sentido, o mejor dicho, en la que la sonoridad sea el eje principal en la construcción de sentido. Sin embargo, resulta fundamental tomar de Tinianov ciertas cuestiones básicas. En primer lugar, la noción de “material” no como algo ajeno a la obra, pues es “formal en sí mismo” (12) y no es extraño a la construcción, eso que en palabras de Panesi le permite a Tinianov poner fin a la dicotomía entre forma y contenido, pues éste estaría asociado con la noción de “material”. Sin embargo, si unimos esa idea con la de Adorno, que puntualmente sostiene que “El material no es lo mismo que el contenido [...] el material es aquello con lo que los artistas juegan: las palabras, los colores y los sonidos que se les ofrecen” (Adorno, 2004 [1970]: 251), también las formas para él pueden ser material. Esto no implica caer en lo que Terry Eagleton (2008:59) denomina “falacia de la encarnación” [*Incarnation Fallacy*], según la cual forma y contenido se hermanan, volviéndose una. Así, el lenguaje poético “encarnaría” aquello que es su objeto, es decir que el poema “por algún misterioso sentido” en palabras de Eagleton, se transforma en aquellas cosas que son su objeto.

Es por ello que en la presente investigación el análisis sobre las autoras se centrará

en leer *en* las formas (sus recursos lingüísticos, sonoros, sus figuras, la construcción que hacen de cada poema como totalidad) la conformación de una mirada poética que construye paisaje mediante la estetización (por medio del lenguaje) del espacio o su “artealización”, estetización que no implica belleza ni exotismo, sino que marca una mirada atenta a cómo el paisaje ha desempeñado siempre un papel fundamental en la poesía del Caribe anglófono.

Por otra parte, para evitar caer en el cataloguismo retórico de meros recursos, para lograr, en palabras de Porrúa, no sólo leer las formas sino poder leer *en* ellas, resulta fundamental la idea de Tinianov de principio constructivo, es decir, de ver el verso como construcción en la que todos los elementos subsisten en mutua relación (9); el ritmo funciona, por ende, como sistema. Así, es de gran utilidad la visión de Henri Meschonnic (2007) en ese sentido, pues el poeta francés considera que el ritmo rompe la dualidad del signo, demostrando que parte del proceso de significación se da por fuera de esa relación en lo que él denomina el carácter “metafísico” del signo. Según Meschonnic el ritmo es constructivo de sentido, no como mera “forma” (que para él indicaría que se trata de un elemento a ser adicionado) sino como revelador de la naturaleza de la palabra poética pues la poesía es una “alegoría del lenguaje” (2007:129). Para el poeta francés, el cuestionamiento al signo está incluido dentro de él, es por ello que critica al estructuralismo, por confundir lo arbitrario con convención, por tomar “lo lúdico por una subversión, una subversión del signo mientras que esta compensación está incluida ahí” (147). De este modo, la lengua poética viene a ser no el *desvío* del lenguaje entendido en los términos del giro lingüístico, la excepción necesaria a la regla, sino a dar cuenta de aquello que ha quedado excluido, relegado, de la lógica del lenguaje pero que, sin embargo, le pertenece. Se rompe también con la oposición entre lenguaje comunicativo y lenguaje poético que el propio Tinianov ya había establecido como falaz (Panesi, 2006: 4). La poesía no es el desvío de la lengua corriente, pues como sostiene Eagleton no toda poesía puede ser pensada en esos términos. Sin embargo, hay algo del orden de la “dislocación” en el lenguaje poético que es lo que se explorará en la presente investigación.

Jean Cohen (1974) sostiene que el lenguaje poético es pura negatividad, más que un “supra código”, un anticódigo. El autor francés considera a la lengua poética como “desvío”, y opondrá poesía con prosa, pues “el verso es la antiprosa” (96). A su vez, asocia el lenguaje poético con la “anormalidad”, anormalidad que asegura un estilo (15). El trabajo con las figuras como desviación del lenguaje corriente asegura, por ende, el

desvío del lenguaje poético. La dislocación en el autor francés está asociada con la violencia que el verso ejerce sobre la sintaxis normal de la frase (60) pero para él, el verso no es agramatical, sino antigramatical (71). El verso se vuelve así la “antifrase” (71), destruyendo la noción de que lo dicho entre dos pausas ofrece un sentido completo. La versificación, entonces, es una función negativa: “su norma es la antinorma del lenguaje corriente (...) El fonema, que no funciona en la lengua más que como rasgo distintivo, en poesía funcionaría en un sentido exactamente inverso” (87). Por consiguiente, no se observa una búsqueda de diferenciación real, sino un juego de acercamientos mediante la sonoridad, eso que Meschonnic –aun cuando se opondría a la visión estructuralista de Cohen– sostiene como el quiebre del signo en poesía, pues Cohen afirma que el fonema deja de operar como unidad distintiva, transformándose en una unidad “confusiva” cuyo fin pareciera ser el confundir aquello que debería ser distinguido (98).

El sonido para Cohen también es signo, “Pero su significación es difícilmente perceptible porque es completamente negativa: el verso está compuesto por signos que funcionan en sentidos contradictorios” (100). Meschonnic sostendría que, en lugar de tratarse de signos contrarios, lo que se pone en evidencia es la ruptura de la linealidad, es decir, de la visión de un sentido construido a partir del procesamiento de signos contrarios. Es por ello que resulta útil retomar la noción de “diseminación” derridiana, en la que se observa un exceso en el signo, un desborde que queda por fuera de los pares binarios de la teoría del signo saussuriana. Ya en su *Gramatología* (1998 [1967]) el filósofo francés presentaba una concepción del lenguaje en la que los significantes no guardarían ningún “vínculo natural” con el significado de la realidad, sino que éste último sería producido en el juego de diferencias y ausencias que nos llevarían de unos significantes a otros sin posibilidad de encontrar nunca una identidad pura significante-significado. El lenguaje se constituiría en ese continuo movimiento sígnico. Se trata del “aplazamiento” del significado, el eterno diferir del sentido. Así, la diseminación (que lleva consigo tanto la noción de “sema” como de “semen” para Derrida (1997 [1975]), implica que el lenguaje no está compuesto por una fecunda cosecha de significados sino como una especie de pérdida y derramamiento infinitos, un movimiento siempre de un signo a otro, tras una promesa de significación que nunca se alcanza, pues es en realidad inalcanzable. Por ende, para el pensador francés, el lenguaje en sí tiene la capacidad de implosionar, la detonación del significado se observa en las esquirlas que son los fragmentos de ambigüedad, autocontradicción y chistes de doble sentido. Se observa allí la noción de exceso o desborde que en la poesía de las autoras que se trabajan en esta

investigación no ocurre tanto por un devenir de significantes, por un juego de sonoridades que ponga en evidencia el constante aplazamiento de significación e implique cuestionar cualquier intento comunicativo, sino con una discristalización mediante el lenguaje de ciertos lugares comunes con respecto al Caribe y la diáspora caribeña. En ese sentido, será vital para esta investigación la imagen del lenguaje poético en tanto exceso que, para Kristeva (1974) estará asociada con el orden semántico. Y si bien es indudable que, como sostiene la autora de *La révolution du langage poétique*, que la poesía, desde el ritmo, puede remitir a una sonoridad primigenia previa al orden simbólico y que desde allí busca mostrar las fisuras de éste, ir más allá de sus límites, considero, como lo hace Eagleton que no toda poesía funciona con los mismos mecanismos extremos del simbolismo francés. Más bien, creo que los juegos de lenguaje en Brand y Nichols, asociados con las contradicciones, con las ambigüedades estructurales, homofonía, cuasi homofonía y los juegos de palabras con los lugares comunes y dichos populares ponen de relieve el desborde, marcan una “dislocación” que se asocia también con la dislocación subjetiva en tanto experiencia diaspórica.

En consecuencia, en esta investigación la lengua poética no es el desvío del lenguaje entendido en los términos del giro lingüístico, la excepción necesaria a la regla, sino que da cuenta de aquello que ha quedado excluido, relegado, de la lógica del lenguaje que, sin embargo, le pertenece. Así, la versificación resulta una función negativa (Cohen, 1974), pues si el fonema debería operar como rasgo distintivo, en poesía funciona más bien como rasgo *confusivo*. No se observa una búsqueda de diferenciación real, sino un juego de acercamientos mediante la sonoridad, eso que Henri Meschonnic (2007) sostiene como el quiebre del signo en poesía.

Estas nociones resultan particularmente productivas para pensar los juegos sonoros y dobles sentidos que construye Nichols, así como su trabajo con la desestructuración de frases hechas y dichos, y nos permite plantar en su estética el desborde constante. En el caso de Brand, de estilo más narrativo, el ritmo agobiante que opera por acumulación y saturación también agrega una capa de significación. El trabajo con la sonoridad es también una reflexión sobre el signo, pues como sostiene Cohen, el sonido también es signo, sin embargo, éste pone en evidencia la ruptura de la linealidad, una visión sobre el sentido construido a partir del procesamiento de signos (Meschonnic, 2007).

Por consiguiente, a partir de las tres acepciones posibles de “dislocación” (como el efecto de “sacar algo de lugar, torcer”; la discontinuidad de los cristales en física, que

reenvía a la noción de “quiebre” y la alteración del orden natural de palabras de una lengua, con finalidad expresiva, para la gramática), se plantea que la Generación del Ochenta, y Grace Nichols y Dionne Brand como representantes de ella, ponen en crisis que sea posible pensar la diáspora desde esa visión, pues “sacar algo de lugar, torcer” implica que ese lugar es *su* lugar, es decir hay una pertenencia que ha sido *torcida*, se está donde no se pertenece. Dionne Brand y Grace Nichols se apropian de ese estado *dislocado* y lo ponen en acto mediante sus recursos lingüísticos y retóricos.

Por tanto, en esta tesis no se entiende “dislocación” como “desvío de la norma” (Cohen, 1974) sino en consonancia con la idea de escritura topográfica y en relación con lo central que ha resultado la consciencia diaspórica, la mentalidad radicante (Bourriaud, 2009) en la literatura del Caribe de habla inglesa. La dislocación en Brand y Nichols no está asociada con el quiebre comunicativo (la obra de las autoras parece a simple vista de una enorme llaneza), sino con una *poética de locación* (Casteel, 2014) que busca dar cuenta mediante la dislocación lingüística la conciencia de una dislocación subjetiva. De esta forma se integra la política de localización y la construcción de espacios paradójicos (Rose, 1993), así como también se trabaja con la noción de distancia: en qué medida la construcción de un sujeto lírico implica armar una mirada y cómo esta puede o no ensamblar un paisaje.

La presente investigación se propone retomar la categoría de paisaje para ir más allá de la visión binaria entre el *allí* y el *aquí* que se establece en la poesía de las Antillas de habla inglesa a partir del canon caribeñista de la Generación del Boom, y que el modelo del Atlántico Negro (Gilroy, 1993) institucionalizó.

Como ya se mencionó, una posibilidad de escapar a esa polaridad es optar por una poética de locación que tienda a conceptualizar las identidades fijas y relacionales como dialécticas (Casteel, 2014: 487). Es por ello que se busca apuntar hacia la compleja correlación que se establece en el Caribe, donde el paisaje no es forzosamente un anclaje espacial, así como esa renuncia a la fijación no implica apostar siempre hacia un *otra parte*, sino que es muestra de una conciencia que se resiste a ser apresada por binarismos y que rechaza la comercialización de la que ha sido objeto el Caribe, ya sea por la posibilidad de ganancias materiales o de placer turístico (Sheller, 2003).

Para ello, se estudia y analiza un recorte de la obra poética de las dos autoras en las que el Caribe y su paisaje resulta de vital importancia, pese a haber abandonado su tierra natal hace cuarenta años (Brand emigró en 1970 y Nichols partió de Guyana en 1977).

En cuanto a **la organización de los capítulos** que conforman la presente investigación, las dos secciones dedicadas a las autoras se definen por el tipo de mirada que construyen en su poesía. En el caso de Nichols se analiza la noción de desbordamiento desde las alianzas y hostilidades entre el sujeto lírico y el paisaje, la materialidad corporal y el ir más allá de los límites (concretos y metafóricos).

En los capítulos dedicados a Brand, se aborda la construcción de una mirada microscópica que se empeña en el detalle mínimo, en la dispersión y en los largos listados, cuestionando visiones abarcadoras y controladoras que conforman, aprisionando y controlando, el paisaje. De este modo, se pone el acento en la preeminencia que tiene en su obra el pensamiento político, único anclaje discursivo que parece aceptar.

En esas tercera y cuarta secciones se respeta el orden cronológico de los poemarios, según su año de publicación.

En el caso de Nichols, en el primer capítulo se agrupan sus tres primeros libros pues es posible pensarlos como un ciclo inicial de su obra. La relación entre *The Fat Black Woman's Poems* y *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* resulta evidente en tanto comparten recursos como el humor y la saturación de lugares comunes y estereotipos. *I is a Long-Memoried Woman*, por su parte, al estar dedicado por entero a la esclavitud, presenta un tono claramente distinto de las dos obras posteriores, mucho más sombrío y serio. Sin embargo, es posible trazar una progresión entre cómo opera la escritura topográfica frente al paisaje en este poemario y *The Fat Black Woman's...* y *Lazy Thoughts...*

*Sunris* y *Startling the Flying Fish* presentan otro tipo de especificidades. Se los agrupa, en primer lugar, porque a nivel formal ambos presentan una distinción con los anteriores: la importancia que cumple en ellos el aparato paratextual, principalmente la presencia de glosarios realizados por Nichols. Asimismo, en ellos se observa un trabajo con las tradiciones amerindias y latinoamericanas en general que sólo estaban vislumbradas en obras anteriores. Por otra parte, en ambos el paisaje se reconfigura de modo tal que se torna una suerte de categoría cognitiva a partir de la cual pensar las tradiciones.

En el caso de Brand, de sus primeras obras se consideran *Primitive Offensive* y *Chronicles of a Hostile Sun*, relegando a sólo menciones aisladas su segundo libro *Winter Epigrams & Epigrams to Ernesto Cardenal in Defense of Claudia*, dos poemarios publicados juntos. En el caso de *Epigrams to Ernesto Cardenal...*, pues no se observa una preocupación con respecto al paisaje ni una tensión entre Caribe y Canadá. En *Winter Epigrams*, si bien el paisaje canadiense es la figura central del mismo, no se observa

tensión con el Caribe, pero sobre todo, el estilo allí es completamente distinto al que define a Brand (los versos largos, de ritmo narrativo, las enumeraciones infinitas, el trabajo con el detalle, la constante preocupación por lo político y su cruce con lo estético) incluso cuando alguna de estas características puede estar sólo en tanto germen, como en el caso de *Primitive Offense*. En cambio, *No Language is Neutral* y *Land to Light On* ya muestran el estilo maduro de Brand, donde la deixis es un elemento fundamental para dar cuenta del desajuste de la diáspora. Estos poemarios son dos de los más trabajados por la crítica y los que posicionaron a Brand como nombre insoslayable de la poesía caribeña y canadiense. Pese a que entre un poemario y otro transcurrieron siete años, es posible ver en ellos cierta continuidad, un diálogo que Brand establece y parece desarrollar de un libro a otro.

Finalmente, la cuarta sección, “Palabras finales” retoma lo desarrollado en las tres precedentes para establecer continuidades y diferencias entre ambas autoras, y señalar las posibles aperturas hacia futuras investigaciones que esta tesis conlleva.

Por otra parte, dada la poca difusión de Dionne Brand y Grace Nichols en el país, pese a que en la tesis se citan en extenso los poemas analizados, incorporo una sección de **APÉNDICES**, para por un lado presentar otros poemas de las autoras que sólo son mencionados o citados en breves fragmentos, de modo tal que puedan ser considerados en su totalidad, así como también ofrecer al lector, cuando resulte vital establecer intertextualidades, poemas no muy difundidos de otros autores del Caribe de habla inglesa. Será el caso de Una Marson, Derek Walcott, Louise Bennett, Ntozake Shange, Marlen Nourbese Philip, entre otros. A su vez, otro apartado dentro de esta sección presenta mi versión en castellano de los poemas citados *in extenso*. Si bien en esta investigación no se presenta un estudio comparativo de las traducciones propuestas para el recorte de poemas de la obra de las autoras, la traducción como proceso de lectura iluminador opera como una constante en las argumentaciones, pues el proceso semasiológico (relativo al sentido, es decir a la etapa de comprensión) y onomasiológico (relativo al nombre, es decir al de creación de una versión en la lengua meta) que conlleva, obliga a un análisis semántico integrado por un análisis léxico-morfológico y morfosintáctico (García Yebra, 1989) ya que se piensa desde las posibilidades y problemas desde el punto de vista del proceso traductivo (Vazquez Ayora, 1977). Así, la traducción, en tanto proceso que decodifica para recodificar (Hatim y Mason, 1990), pone de manifiesto ciertas cuestiones planteadas por la lectura crítica que se propone.

## **PRIMERA PARTE**

### **GRACE NICHOLS: UNA MIRADA DESBORDADA DEL PAISAJE**

## CAPÍTULO I

### **Fusiones con el paisaje, estética del desborde y metapoética erotizada en la escritura topográfica: *I is a Long-Memoried Woman*, *The Fat Black Woman's Poems* y *Lazy Thoughts of a Lazy Woman***

Es posible considerar los primeros tres libros de Grace Nichols como la conformación de un ciclo inicial en su obra, y por ende analizarlos en tanto unidad. La crítica suele establecer una diferencia entre su primera obra, *I is a Long-Memoried Woman*, y *The Fat Black Woman's Poems* y *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*, particularmente por el tipo de temas abordados y el tono. *I is...* da cuenta del devenir de una esclava desde su África natal al Caribe, mientras que los otros dos poemarios transitan las experiencias de la vida en la diáspora. En *I is...* prima un tono sombrío como el tema en sí lo demanda, mientras que en los otros dos pareciera dominar un tono jocoso, burlón (“pareciera”, porque como se verá en los apartados correspondientes, ambos libros presentan varias series y no son realmente un todo uniforme). Al reunir las en un mismo capítulo, me interesa pensar estas tres obras bajo la noción de la *mirada desbordada* que Nichols propondría para su poesía. Es posible trazar cierto devenir entre los libros: en *I is...* el desborde es físico, asociado con la relación entre sujeto lírico y paisaje, además del desborde lingüístico que la poesía conlleva; mientras que en *The Fat...* y *Lazy...* esa mirada desbordada va más allá del vínculo con el paisaje para crear, más bien, lo que denomino una *estética del desborde*.

#### **1.1 Caminar raíces y hablar palabras. Alianzas y develamientos del paisaje en *I is a Long-Memoried Woman***

*O once again  
I am walking  
roots  
that are easy*

*Once again  
I am talking  
words  
that are smoothly*

Grace Nichols, “Drum spell”

El presente apartado toma su título de unos versos de “Drum spell”, poema que pertenece al libro que propongo analizar, *I is a Long-Memoried Woman* (1983), por el que Grace Nichols recibió el prestigioso Commonwealth Poetry Prize, situándola como una de las poetas más relevantes de la diáspora caribeña gracias a la notable recepción del público y la crítica especializada. Aunque en ese poema nos encontramos con un sujeto lírico que bajo cierto estado de ensoñación transita nuevamente las raíces y las palabras de su vida en África, creo posible desplazar esos versos para pensar la relación presente entre espacio y escritura en este libro de Nichols. *Caminar* las raíces, espacializar la identidad, queda unido al *hablar* palabras (corrimiento de la colocación natural, *decir* palabras [*saying words*], que extraña la frase) por la estructura repetida y el sistema rítmico. Caminar y hablar: el espacio y la palabra. Si bien resulta innegable que, como ya ha señalado la crítica, *I is a Long...* es una obra que se centra en la búsqueda de una voz, (DeCaires, 2004; Welsh, 2007) esa voz también construye una progresiva relación con el espacio para dar cuenta de una creciente adaptación a un nuevo territorio, adaptación que se enlaza con una nueva conciencia de sí.

En este libro Nichols crea el personaje de una esclava anónima,<sup>18</sup> suerte de figura mítica, para desarrollar en los diferentes poemas su devenir desde su captura en África hasta la propia conciencia de su poder y su voz en el “Epilogue” [405]:

I have crossed an ocean  
I have lost my tongue  
from the root of the old one  
a new one has sprung (Nichols, 1983: 87)<sup>19</sup>

La “pérdida” de la lengua queda asociada con el traslado físico, geográfico, y el surgimiento de ese nuevo lenguaje ocurre a la par de una progresiva y nada lineal

18 La creación de personajes que estructuran los poemarios es un recurso constante en Nichols. Así se observa en la sección “The Fat Black Woman's Poems”, del libro homónimo (1984), en *Sunris* (1996) y *Startling the Flying Fish* (2005). No obstante, dichos poemarios no están compuestos exclusivamente en primera persona, se da una alternancia entre la tercera y la primera, como analizaremos con mayor detalle en el poema “New Birth”.

19 Todas las citas pertenecen a esta edición. Cuando no se indica número de página es porque el poema se encuentra en el Apéndice 1 (y así lo indica que el título esté en negrita) o porque será trabajado más adelante y se lo citará *in extenso*. Cuando figura un número entre corchetes puede indicar tanto la página en que se encuentra su traducción o la página donde se encuentra completo un poema sólo referenciado en el cuerpo del texto. En la versión en digital, es un hipervínculo que reenvía directamente a la página en cuestión

adaptación al nuevo espacio, lectura que es posible trazar al analizar la estructura del libro en series. Esta obra se divide en cinco partes: “The Beginning”, que trata de la captura y el traslado violento de África al Caribe, “The Vicissitudes”, sobre el trabajo forzado como esclava; “The Sorcery”, donde se establecen los distintos grados de resistencia a la opresión por medio de la magia, que implica tomar conocimiento de las plantas caribeñas y sus posibles usos; “The Bloodling”, en la que se comienza a vislumbrar una adaptación al nuevo continente y “The Return”, sección en la que los poemas hablan de la posibilidad de la revolución de los esclavos y de la aceptación del sujeto lírico de su propio poder y de su nueva identidad. Es por ello que *I is...* fue leído celebratoriamente como la perspectiva femenina de la esclavitud (algo novedoso al momento de la publicación del libro)<sup>20</sup> en el que, a pesar de la denuncia continua de los horrores padecidos, se le da lugar al “empoderamiento” de aquellos que parecían estar condenados a no tener voz. Sin negar la importancia del abordaje novedoso que significó este libro en su contexto histórico, me interesa alejarme de esa perspectiva que pone de relieve la presencia de temas asociados con la denuncia.

A nivel estructural, los desplazamientos de un continente a otro, el reconocimiento del nuevo lugar, con sus bosques, sus plantas, el poder y los secretos que esa particular naturaleza esconde (secretos que la esclava usará tanto en forma de veneno como de magia), la posibilidad de apropiación del nuevo territorio mediante acciones revolucionarias, todos estos elementos señalan que la relación sujeto-espacio resulta vital para pensar la transición de cada una de las partes que componen el libro. Allí, la dislocación se observa claramente tematizada: la esclava que se enfrenta a una nueva realidad geográfica y a los maltratos de la esclavitud. Sin embargo, el tipo de dislocación que se propone en este libro trasciende la presentación temática, sino que se apoya en lo que he denominado una *escritura topográfica*, donde el paisaje en tanto *material*, surge como parte de una apuesta poética que pone su acento en el lenguaje, no porque la de

20 De hecho, la propia Nichols describe las complicaciones para conseguir publicar el poemario:

When I began writing the cycle, I was very much aware that I was dealing with my whole female history, looking back at that, because we didn't have that perspective. in Caribbean literature. What's interesting is (...) some of the publishers who rejected it, including Oxford University Press; one of the reasons they gave (...) was that this area of this journey was covered by the poet Edward [Kamau] Brathwaite already (...) I was coming from a very female perspective, and (...) exploring the whole female psyche, so I couldn't see their rationale at all (citado por Welsh, 2007: 54-55)

Nichols sea una poética que resulte en una primera lectura inaccesible, más bien todo lo contrario: la aparente llaneza de su lenguaje es su arma de doble filo.<sup>21</sup> Si Glissant defendía el derecho a la opacidad de la literatura caribeña, como oposición, a una racionalidad que ha impuesto el principio universal de la transparencia (1997 [1981]: 17), Nichols apuesta por un lenguaje que en su sencillez esconde la complejidad de lo que no puede ser claramente definido, en el que las pulsiones latentes de distintas acepciones y la desreferencialidad generan un movimiento de apertura constante de sentido, la elusividad de lo que no puede ser aprehendido en un primer golpe de lectura.

### 1.1.1. Imploding the landscape

#### “These Islands” [405]

These islands green  
with green blades  
these islands green  
with blue waves  
these islands green  
with flame shades

these cane dancing  
palm waving wind  
blowing islands  
these sea growing  
mangroving  
hurricane islands

these blue mountain islands  
these fire flying islands  
these Carib bean  
Arawak an  
islands  
fertile  
with brutality

Este poema forma parte de la sección “The Vicissitudes” que, como ya se ha dicho, aborda la experiencia de los trabajos forzados de la “long-memoried woman” en

21 Sarah Lawson Welsh (2007:18), en su libro dedicado a Nichols cuenta su experiencia al llevar la poesía de la autora a las aulas. En sus primeras impresiones, los alumnos describían los poemas como “...simplistas, fútiles, sin peso, y en el peor de los casos 'no realmente poesía [seria]’” (traducción propia). Bertram (1992: 280) asocia esa “ligereza” en Nichols con la poca recepción crítica que ha recibido como poeta.

el Caribe. Vale la pena detenerse en el título escogido para esta serie: el sustantivo “vicisitudes” en inglés implica un cambio de circunstancias, por lo general uno que no es agradable o bienvenido. Nichols escoge un término muy suave para lo que luego presentará (por ejemplo, la mujer torturada por hormigas que comen su carne al sol, en castigo por el delito de infanticidio en “Ala”, o los niños asesinados de “Without Song”, los dos primeros poemas de la sección). Elijo iniciar el análisis con “These Islands” porque creo posible ver allí una condensación de lo que Nichols postula para la sección. Asimismo, este poema es un epítome de lo que la autora se propone al trabajar con la *artificialización* que todo paisaje conlleva.

Vemos aquí que la descripción del paisaje no busca en realidad *describir*, ofrecer una mera representación, sino que establece una latencia en el objeto mediante la latencia en el lenguaje.

En la primera estrofa prima lo cromático que, en realidad, se presenta como una oposición entre el verde y otros colores. La supuesta paradoja de que lo que define al verde sean las olas azules y las sombras, se cancela si entendemos ese “verde” como sinónimo de fertilidad, es decir, si lo enlazamos el adjetivo con el anteúltimo verso (*fertile*). Lo que caracteriza a las islas pareciera, entonces, estar ligado a la imagen prototípica del paisaje caribeño: la vegetación, el mar, la sombra (que también connota vegetación). No obstante, aun cuando el “green blades” remite, en tanto “briznas”, a la vegetación, también late en el término la idea de “filo”, que nos preanuncia el final del poema: se presenta ya una imagen que comienza a desarmar la visión paradisíaca de la naturaleza. A su vez, “flame shades” no parece remitir unilateralmente a la pasible sombra de los Flame Trees (conocidos en español como Asacia Roja, Flamboyant o Chivato), donde el *tree* se encuentra elidido únicamente por consideraciones rítmicas. Si por un instante obviamos la elisión y analizamos el sintagma tal como se nos presenta, el “flame”, como referencia velada al fuego muestra una ambigüedad: al tratarse de dos sustantivos, podría significar tanto “sombras inflamadas” (*flame* como atributo de *shades*) como “sombras de las llamas” (*flame* como especificador de *shades*) que sugiere la idea de los levantamientos de esclavos y los incendios en las plantaciones.

En la segunda estrofa, la estructura se complejiza. Si en la primera el único adjetivo que acompañaba a “these islands” era “green” y el segundo verso especificaba con la estructura “with + adjetivo + sustantivo”, en la segunda estrofa se observa la anteposición de estructuras complejas en función adjetiva. Las imágenes presentes allí

también están asociadas al paisaje. Se destacan la caña de azúcar,<sup>22</sup> las palmeras, el viento y el mar. Los gerundios que operan como adjetivos (“dancing”, “waving”, “blowing”, “growing”) conjuran la imagen de movimiento, de un paisaje vivo y, al mismo tiempo, parecen desembocar en “hurricane”, con lo cual, es posible ver un *crescendo*: de un movimiento suave (la danza, el mecerse) a la fuerza del viento en el huracán.

La tercera estrofa vuelve a simplificar la estructura, reduciendo las frases adjetivas. Las montañas azules reenvían a las olas azules unidas, tal vez, por la imagen ondulante que comparten. “Fire flying” remite a “Flame shades”, pone de nuevo el acento en la violencia y remite a las revueltas de esclavos. Los siguientes dos versos hacen referencia a los pueblos originarios, los caribes y los arahuacos. La partición de la raíz y el sufijo que marca la pertenencia no obedece sólo a las exigencias del ritmo. Es una forma de remarcar justamente la pertenencia: islas que *eran* de los caribes y arahuacos.

Los dos últimos versos retoman la estructura del inicio “adjetivo + with + sustantivo”. Lo interesante es que desde la segunda estrofa se construye una expectativa estructural, una predicación que se realiza con el “fertile”, y se completa plenamente con el “With brutality”, que cambia el signo de la descripción, o mejor dicho, pone de relieve lo sutilmente ominoso sugerido en “blades”, “flame shades”, “fire flying” y “hurricane”. La fuerza poética del poema se realiza gracias a la vehemencia que carga ese “fertile/ with brutality”, lo cual nos lleva al otro factor esencial del poema: el ritmo envolvente.<sup>23</sup>

La rima en la primera estrofa (“blades” / “waves” / “shades”) une estos elementos pero los acentos están puesto en *green* y, por oposición, en los adjetivos cromáticos. La repetición constante de “These islands” enlaza las estrofas y genera, además, cierta expectativa sonora. Así, cuando en la segunda estrofa se abre entre “these” y “islands” una brecha, el ritmo se acelera, pues se busca el “islands” (el sustantivo núcleo de la estructura, al fin de cuentas). Esa aceleración se acrecienta, a su vez, por el uso del

22 Cabe destacar que la caña de azúcar no está realmente al mismo nivel que los otros elementos, pues es un producto importado al Caribe y sustento del sistema de la plantación, sinónimo de la explotación esclavista.

23 Al hablar de “fuerza poética” pienso el poema en cuanto a su “sentido patético”. Sigo en esto a Jean Cohen (1982: 142): “Diciendo 'sentido patético' devolvemos este término a su origen: 'que hace sentir' (*pathein*) [...] propondré “patema” para designar el contenido experimentado de la significación, su tonalidad particular, variable, claro está, según los textos”. La poesía para Cohen es lenguaje patético, y la *isopatía* rige el texto poético y constituye su poeticidad (182). La dimensión afectiva del poema, en tanto efecto buscado en el lector, queda así liberada de la absoluta subjetividad y pasa a ser una construcción que puede ser analizada.

encabalgamiento entre “wind” y “blowing”. El ritmo envolvente también se logra gracias a la estructura de dos elementos: sustantivo + verboide terminado en ING. Esta estructura se quiebra con el neologismo “mangroving” no sólo porque se presenta como una monounidad, sino porque su terminación al ser tan similar a “growing”, se refuerza el acento natural en la primera sílaba. Este primer quiebre sonoro prepara para el segundo, la ruptura con la terminación ING en “hurricane”. Semánticamente se construye un *crescendo* que desemboca en la violencia del huracán, *crescendo* que tiene su paralelismo en el ritmo.<sup>24</sup> Al acortar nuevamente la estructura en la segunda estrofa, el énfasis sonoro se desplaza a “blue mountain” y “fire flying”. El ritmo se ralentiza ante los adjetivos “Caribbean” y “Arawakan” y el quiebre del blanco que conllevan. Estos cortes rítmicos preparan el corte mayor que implica “with brutality”.

A su vez, el ritmo es subsidiario de la distribución de las palabras en la página, el poema en su carácter no sucesivo o en su *transposición icónica* (Monteleone, 2004: 5). Nichols no es una poeta que trabaje particularmente con lo espacial en ese sentido. Es por ello que cuando lo hace resulta más llamativo. El corrimiento del margen presente en la primera estrofa en los versos encabezados por “with” acompaña la idea de subordinación del primer verso al segundo y la entonación descendente que hay a partir del “green”.

Por otra parte, gráficamente, pone de relieve al “these islands”, vital para el ritmo y la cohesión del poema, como se ha visto. En la segunda estrofa llama la atención el corrimiento de “blowing”, que por lógica se esperaría al mismo nivel que “palm”. Posiblemente obedezca al deseo de marcar el encabalgamiento entre “blowing” y “wind”. Sin embargo, resulta evidente que los versos que contienen tanto “these” como “island” son los que no se presentan con sangría, ubicándolos como centrales al generar que la vista recaiga en ellos. La sangría en “mansgroving” se explica por el corte en el ritmo y en la estructura gramatical que implica.

En la última estrofa, se observa un blanco activo entre la raíz de los nombres indígenas y el sufijo. Es posible ver simbolizado en ese blanco el vacío entre lo que debería ser y no es. Las islas *deberían* ser de los caribes y arahuacos pero no lo son. Asimismo, el vacío también podría remitir a la ausencia de esos pueblos exterminados

24 Cabe destacar que no considero al ritmo como un nivel que actúa por fuera de la configuración de sentido. Comparto con Meschonnic (2007: 91) que el ritmo es *materia de sentido* y como tal no resulta *subsidiario* del sentido que las palabras, en tanto signos, conforman. Si analizo el ritmo como un eje separado es a los fines meramente expositivos, sin duda opera conjuntamente con los otros niveles en la producción de sentido.

por la “colonización” de América, y su reemplazo por mano de obra esclava. La sangría en “with brutality”, cuando el resto de la estrofa respeta rigurosamente el margen, hace que el último verso se destaque.

Vemos, entonces, que desde el plano semántico, rítmico, estructural y gráfico se construye el poema para esa frase final. ¿Qué implica esta estructura, entonces, para lo que hemos denominado *escritura topográfica*? En este poema se evidencia el reverso de la visión amable del paisaje y la naturaleza: todos los elementos están allí, la vegetación, el mar, las montañas, la abundancia del verde y de sombra, pero como se ha visto, ligeramente desplazados de su connotación positiva; cierta presencia ominosa parece estar detrás de cada uno de ellos. Las dobles acepciones, las ambigüedades estructurales, la duplicidad de la palabra es la forma de marcar la duplicidad del espacio. La belleza de un paisaje que esconde el horror de los trabajos forzados. Lo que se le devuelve a la mirada es la brutalidad, pero se produce una tensión en tanto lo que el “ojo del poema” parece presentar y lo que el cierre nos marca que se estaba percibiendo. El sujeto lírico presenta todos los elementos con sus latencias; como el mago con sus trucos, todo está allí delante de los ojos del lector, pero sólo en el final se revela. En la mirada de Nichols, lo que el paisaje esconde se halla siempre como pulsión en la latencia del lenguaje con el que se lo construye y es desde esta perspectiva que es posible pensarlo como una escritura topográfica de la dislocación: el paisaje no es sólo “tema” del poema, sino que lo conforma, y aquello que se quiere decir *sobre* el paisaje es creado a partir de la dislocación de lo esperable en cuanto al uso del lenguaje, en el quiebre de expectativas en el que el poema realiza su sentido patético. Así, si todo paisaje conlleva una mirada que *artealiza* (Roger, 2007), Nichols la hace implosionar a partir de los juegos lingüísticos.

Curiosamente, la mirada que Nichols conforma es panorámica (se abarca el archipiélago) y definitoria, pues pareciera querer delimitar qué son esas islas. Desde esta perspectiva, es posible pensar que aquí sí nos encontramos con una mirada que busca poseer, pero no en cuanto al dominio que sostiene Cosgrove, sino más bien en los términos barthianos: se apresa y se es apresado por aquello que se observa.

### **1.1.2 Hacia la implosión de la mirada paisajística: naturaleza y sujeto lírico**

Pues bien, para llegar a esta *implosión*, primeramente Nichols ha construido una tensión constante más general, entre naturaleza y sujeto lírico. El personaje mítico que crea para este libro está configurado en el traslado de África al Caribe, de hecho los primeros versos del libro dan a esa experiencia como el *nacimiento* de la “long-memoried

woman”:

Child of the Middle Passage womb  
push  
daughter of a vengeful Chi  
she came  
    into the new world  
birth aching her pain  
from one continent/to another (5)

La mujer nace ante el quiebre del *Middle Passage* [la travesía de los esclavos por el Atlántico] y es en ese viaje, en esa transición de un continente a otro, que se abre al mundo.<sup>25</sup> Como sostiene Welsh (2007:59) este primer poema, “One Continent/ To Another”, se estructura en torno a una serie de oposiciones, entre ellas la yuxtaposición de vida y muerte, esterilidad y fecundidad, comienzos y finales.<sup>26</sup> El primer impacto de esta mujer es con la naturaleza del Caribe, que no se adecúa a lo que esperaba (“she had imagined this new world to be — / bereft of fecundity”), la riqueza de ésta está presentada en términos que van construyendo un campo semántico asociado con la violencia:

No she wasn't prepared  
for the sea that lashed  
fire that seared  
solid earth that delivered  
her up  
birds that flew  
not wanting to see the utter  
rawness of life everywhere (6)

Aquí se lo ve en la elección de “lashed”, “seared” “utter rawness”. Resulta interesante analizar a qué se aplica este último sintagma, eso que los pájaros no desean ver. Es posible leer esos versos en la clave de una mirada hacia la naturaleza que conlleva empatía, es decir, los pájaros (en tanto representantes de esa naturaleza) no quieren ser partícipes de la dureza de las condiciones a las que se somete a los esclavos. Vemos, entonces, ya en ese primer poema, una tensión en el vínculo con la naturaleza que resulta,

25 Es particularmente atractiva la representación que hacen la directora Frances-Anne Solomon y la coreógrafa Greta Mendez de la versión fílmica de *I is...* (1990). Puede verse en YouTube en <https://www.youtube.com/watch?v=MMXW9iIF-Qk>.

26 El verso “from one continent/to another” (que da título al poema) resulta particularmente interesante. Si gramaticalmente el sintagma está unido por la estructura del “from” al “to”, la barra [/], establece una propia frontera, un quiebre entre lo que podría ser un fluir continuo de un continente a otro.

quizás, contradictorio. En contraposición, el vínculo con el paisaje africano será distinto, y estará asociado con la pertenencia y el linaje (misma idea que veremos en Brand). En “Web of Kin” se afirma:

I come from the Season-of-Locusts  
from scorch of sun  
and days of endless raining  
  
from the sea that washes the Ivory Coast  
I come from coral reefs  
from distant tum-tum pounding  
  
from muddy rivers  
from long and twisting niger-rivers  
I come from web of kin  
from sacred new yam reapings  
(8)

La red de parentesco se da con los elementos que definen el paisaje de pertenencia. Curiosamente, si en el anterior se observaba una clara tercera persona, aquí es la primera, la esclava, a la que se le da la palabra. En todo *I is...* se observa una tensión entre la primera y la tercera persona. En este sentido, la noción de “sujeto imaginario”, en tanto categoría que “... alude al sujeto de la enunciación poética que se articula con todas las inscripciones de persona en el corpus poético de cada autor ...” (Monteleone, 2003a: 119), resulta productiva, pues permite poner de relieve el doble punto de vista presente... Ese primer sujeto lírico, que opera desde la impersonalidad, mira a la esclava (el *ella*) como un narrador a su personaje.<sup>27</sup> Esa distancia se observa en todos los poemas en los que no se utiliza la primera persona, pero habrá también quiebres en los que una voz se funda con la otra, como se verá cuando analicemos “New Birth”. La unión entre cuerpo y paisaje, ya en el nuevo continente, se observará en el final del poema.

and at evenings I will recline  
hair full of sun  
hands full of earth  
I will recline on my bed of leaves  
bid the young ones enter sit them  
all around me

<sup>27</sup> De hecho, resulta interesante que en la representación fílmica de *I is...* que hizo Frances-Anne Solomon en 1990 se le dé a una actriz el rol de “narradora”, cuya única función será hablar, mientras que la esclava actúa, baila, canta.

feed them sweet tales of Dahomey (9)

Es posible leer el cabello lleno de sol como una manera de hablar de las horas pasadas a campo abierto; las manos llenas de tierra como mención al trabajo realizado y la cama de hojas como muestra de la falta de un espacio propio de descanso. Sin embargo, considero que las imágenes son demasiado positivas para estar dando cuenta de los maltratos de la esclavitud. Están latentes, desde ya, pero creo que es posible pensar en la unión con los elementos naturales, en consonancia con esa idea de que el linaje se enlaza al paisaje.<sup>28</sup>

Dado que el vínculo inicial con la naturaleza pareciera ser positivo, ¿cómo se llega a un poema como “These Islands”, donde el recorte de la mirada, eso que permite el pasaje de “naturaleza” a “paisaje”, necesita ser implosionado? El primer quiebre se observó en “**Days that Fell**”[370], en primer lugar por el uso de un adversativo:

And yet...  
And yet...  
the cutlass in her hand  
could not cut through  
the days that fell  
like bramble

La mención al machete (“cutlass”), en tanto arma, introduce la idea de violencia, aun cuando se trate de una herramienta de trabajo.<sup>29</sup> Es particularmente interesante que la esclava busque una respuesta en la tierra (“as she leaned closer to/ the earth / seeking some truth / unarmed against the noon”) una que parece no llegar. Se genera una oposición entre el machete y el “unarmed”: esa imagen de la mujer sobre la tierra, indefensa frente al sol de mediodía, nos remite a una imagen religiosa, la mujer que se acerca al templo. En la tierra no parecería encontrar la verdad que se busca, pero sí surge en lo colectivo. En cuanto al sujeto imaginario de *I is...* se encarna ahora en el “nosotros”:

28 Resulta productivo detenerse en los últimos versos de este poema, pues la mujer reúne a los más pequeños y les cuenta historias, estableciendo así una continuidad de linaje que la esclavitud buscaba romper. Que lo que se elija contar sean relatos de Dahomey no es casual, pues si bien ese reino africano (actual Benín) fue un centro de trata de esclavos, también tenía un ejército compuesto enteramente por mujeres, suerte de amazonas africanas. La mujer narra su experiencia a aquellos que no han vivido ese linaje, que están destinados a crecer con la esclavitud como único horizonte. A pesar de las contradicciones (centro de trata-lugar de pertenencia y poder), da lugar a lo que se suponía que sería destruido en la esclavitud, el pasaje de conocimiento de una generación a otra; aun cuando en este caso los “sweet tales” tengan algo de fantástico, de ilusiones que se les cuenta a los niños antes de dormir.

29 “Cutlass” es técnicamente un alfanje, pero en la variante del inglés del Caribe significa machete.

(“We must hold fast to dreams / We must be patient [...] / We can emerge all revolutions are rooted in dreams”). Pero esa posible esperanza se cancela, por la repetición de las cuatro estrofas iniciales. El “and yet.../ and yet...” rompe con la posibilidad de revolución que se abrió antes. Dado que el machete no logra abrirle camino, la mujer se sigue entregando a la naturaleza en pos de una respuesta.

Ese primer quiebre de una relación de armonía con el paisaje se profundiza en “**Eulogy**”[371], donde se establece una fundición entre lenguaje y paisaje, propio de la escritura topográfica. Éste estará asociado con la muerte, la de quienes no sobrevivieron el viaje del *Middle Passage*. Sus primeras estrofas:

Everywhere I hear them whispering  
in ruptured tones of nostalgia  
voices pushed in by the sea breeze  
darting like pains in my head

cadances like the living  
parables of the dead (16)

Las voces llegan desde el mar y se confunden con el batir de las olas. La cadencia del océano y la cadencia de las voces será también la cadencia del sujeto lírico, que opera con las repeticiones, generando un ritmo similar al de las olas. Los estribillos:

Yes the souls  
Yes the souls  
Yes the souls  
caught in the Middle Passage  
limbo

How can I eulogise  
their names?  
What dance of mourning  
can I make?

How can I eulogise  
their names?  
What dance of mourning  
Can I make? (17)

El “Yes the souls” con la marcada presencia de la silibante /s/ es el recurso perfecto para permitir que el sonido del mar entre en escena. El mar es la tumba de los que no resistieron el viaje (no es casual que este poema siga al que describe la llegada de los “nuevos”), y desde ella llega el sonido de sus voces. El sujeto lírico se acopla a su cadencia y la reproduce en el poema: así, paisaje, palabra y sujeto lírico se funden. La

sonoridad del mar y su reproducción en el poema será el elemento que aúna y crea el encantamiento que permite amalgamar:

the leaping suicide  
ones..... the saddest  
ones of all who loss and  
moan  
with each lash of the ocean  
foam (17)

Nuevamente el mar cobra presencia gracias a la silibante, pero también en la distribución gráfica de las palabras, el poema en su carácter no sucesivo o en su *transposición icónica* (Monteleone, 2004: 5): los versos cortos, unidos por la rima (“moan”, “foam”), que preceden versos largos, permiten ver la ondulación de un oleaje. Por otra parte, rítmicamente, el encabalgamiento que tanto “moan” como “foam” generan produce una caída en la entonación, que se vuelve descendente, como si el verso largo rompiera en la última palabra y cayera sobre el verso corto. Es paisaje (el mar) toma carnadura en la palabra, en el uso de las sibilantes, los juegos rítmicos, la transposición icónica. Y en él se funden la muerte que representa el *Middle Passage* y el recuerdo de esa muerte, la presencia de los muertos que su canto recupera. Puesto que, como vimos en la introducción, en las imágenes prototípicas del paisaje caribeño el mar cálido de aguas transparentes cumplía una función estetizante fundamental, en este poema Nichols le sobreimprime toda la brutalidad del *Middle Passage*: un esclavo no puede ver ese hermoso mar en tanto su belleza, sus ecos sólo le traen las voces de los muertos. Mediante la duplicidad, Nichols prepara para el proceso de implosión que significa “These Islands”. Sin embargo, el trabajo con la hostilidad que el paisaje conlleva no es lineal. Como ya se ha dicho el libro en sí explora una paulatina adaptación de la “long-memored woman” al nuevo territorio. En ese sentido, en la siguiente serie “Sorcery”, como su nombre lo indica, la magia entra en escena como modo de resistencia e implica un nuevo trabajo con el entorno natural en que la esclava se halla. Me interesa detenerme en unos versos de “Night is her Robe”, pues permite retomar cuestiones ya mencionadas así como también dar un ejemplo paradigmático de esa nueva integración.

Quivering and alert  
she's coming to the edge  
of her island forest  
Now with all the care  
of a herbalist  
she's gathering strange weeds  
wild root

leaves with the property  
both to harm and to heal  
Quivering and alert  
Quivering and alert  
she's leaving the edge  
of her island forest (46)

Por un lado, resulta interesante notar que, si como sostenía Sheller (2003: 65) el primer consumo que se hace del Caribe tiene que ver con la mirada del botánico que cataloga y se apropia de los bienes naturales, aquí se muestra la otra cara de la moneda: la esclava también es una “herbalist” que utilizará su conocimiento ahora en contra de Europa. Es curiosa, entonces, la elección del adjetivo “strange” para describir las hierbas. ¿Qué punto de vista es el que las considera “extrañas”? ¿La tercera persona que mira hacer a la esclava? ¿La esclava misma que busca equivalentes en el nuevo territorio de las medicinas y venenos que conoce? ¿O se adopta tal vez la mirada europea que no puede ver allí más que pura extrañeza? Teniendo en cuenta el trabajo de Nichols con la latencia de significados esa ambigüedad es sin duda buscada y las tres miradas están operando en ese adjetivo. De todas formas,, el poder valerse de la naturaleza muestra la adaptación de la esclava al nuevo territorio. Particularmente llamativo resulta la utilización del posesivo “her island forest”, como marca patente de esa apropiación. El otro término que considero revelador es “edge”, pues si bien llegar al borde, al límite del bosque, puede leerse de manera literal, creo que es interesante pensar también el juego que Nichols establece con el desbordar los límites, como se verá más claramente cuando analicemos “New Birth” y especialmente en el poemario *The Fat Black Woman's Poems*. Aquí, abandonar el límite puede significar el paso que se dará luego con las hierbas, es decir la magia como un ir más allá de las limitaciones que le impone la esclavitud, la capacidad de una resistencia diferente.

### 1.1.3 Apropiaciones paisajísticas y contradicciones

Cabe destacar que las contradicciones entre dislocación y adaptación (y por ende reapropiación) se harán evidentes en la siguiente serie, “The Bloodling”.<sup>30</sup> Un buen ejemplo es el primer poema de ésta: “... your blessing”. En él se observa que la dislocación, en tanto tópico, es puesta claramente en palabras: “for I'm severed by ocean

30 “Bloodling” es una manera afectuosa de referirse a un hijo o niño pequeño en el Caribe de habla inglesa.

and/ I'm mocked I'm torn I fear” (53). “Severed” marca el corte, pero además señala la utilización de fuerza y rapidez.<sup>31</sup> El desgarrar de “torn” estará en la misma línea del “riff” del cual hablará Brand en *The Map to the Door of No Return* (véase el apartado “”) señalar el quiebre que implica en el sujeto la experiencia del *Middle Passage* y la noción de vivir eternamente en la diáspora.

Al definir qué denomino escritura topográfica de la dislocación establecí que, por medio de lenguaje que transforma el paisaje en un material, que funde palabra y espacio, se daba cuenta de la dislocación en tanto dislocación lingüística. Al hermanar esa dislocación con una escritura que se funde con lo espacial, ésta va mucho más allá de la noción de poesía como desborde del signo lingüístico, como puesta en escena del desborde que todo signo lleva en sí, como sostenía Derrida. En este poema, en cambio, la dislocación está tematizada en el sentido clásico: la conciencia de la esclava del desgarrar interior, de que la distancia de su África natal impuesta por el océano la deja anclada en la añoranza (“longing”).

Ahora bien, si me detengo en este poema es porque considero que da buena cuenta de que hay una relación entre ese sentido de la dislocación y la necesidad de aliarse con el paisaje. El sujeto lírico se sabe embarazada e invoca a su madre para que le dé su bendición. Luego de los versos citados le dice:

Cover me  
Heal me  
Shield me  
With the power of your blessings  
(53)

En el juego de tensión de voces, del dialogismo presente en la obra de Nichols pero también en *Primitive Offensive* de Brand, como veremos más adelante, se le da voz a la madre que le dice:

Cast your guilt to the wind  
Cast your trials to the lake  
Clasp your child to your bosom  
Give your exile to the snake  
  
Mother I need I crave your blessing  
Mother I need I crave your blessing  
  
By the drumming of rain

31 La definición de Oxford Dictionary de “sever” es “divide by cutting or slicing, especially suddenly and forcibly”.

and the running of stream  
by the beating of sun  
and the flash of steel  
by the ripple of flesh  
and despairing of dream

*Heal, my daughter, heal*  
(53-54)

Resulta llamativo, entonces, que sea en la naturaleza donde se encuentra la sanación. Ésta recibe todo aquello que hiera y esconde el pase de magia que le permite al sujeto lírico sanar.<sup>32</sup>

El hijo que se espera se verá también asociado con la naturaleza en el siguiente poema, “In my Name”, donde a ésta se le pueden dar órdenes (“command the earth / to receive you”) y se la observa con una mirada que ve en ella lo positivo: un refugio o salvación para el niño que nace. Pero dado que la adecuación al nuevo espacio no es lineal y la esclava es, en palabras de la misma Nichols, un ser de “complejos humores”, la visión del paisaje no será así de reparadora en “Of Golden Gods”, perteneciente a la misma serie. Pero antes de detenernos en él, es conveniente analizar “The Wandering”, pues ambos poemas están relacionados y uno puede ser visto como la continuación del otro.

#### **The Wandering [405]**

Spirit of Sky  
Spirit of Sea  
Spirit of Stone  
Spirit of Tree  
Spirit that lurk in all things  
is at one with me.

Este breve poema antecede a “Of Golden Gods” y podría considerárselo parte de él, ya que incluso los títulos se complementan. Ambos poemas pertenecen a la sección “The Bloodling” y son previos a “Kanaima Jungle”, en el que nos detendremos en breve. Si bien en “Of Golden...”, como se verá, existe un distanciamiento, en éste se asigna divinidad a diferentes aspectos de la naturaleza que se funden en una concepción que hermana a todas las cosas, un espíritu único que habita en todo, incluso en el sujeto lírico. En ese sentido es posible observar una alianza espiritual con el paisaje: “is at one with

32 Como veremos cuando analicemos *Primitive Offensive*, Brand es contraria a esta idea, pues el paisaje no resuelve la “... crushing dislocation of the self” (Brand, 2001: 61).

me” marca que se es uno con ese espíritu que habita en todo. También es posible leer este poema como una invocación a ese espíritu, que permita al sujeto lírico separarse de su cuerpo (que es lo que acontece en “Of Golden...), verlo como el pase de magia previo a lo que será el poema siguiente.<sup>33</sup> En “**Sunshine**” [372] (poema que cierra la primera serie), el sujeto lírico se preguntaba cómo seguir adorando a sus dioses sin templos ni tronos; en “**Days that fell**” [370], la esclava se ofrecía a la naturaleza en busca de una verdad que no parecía llegar, aquí, en cambio, sí encuentra una unión divina, asociada con la naturaleza, con los elementos típicos que componen el paisaje caribeño. Es en esa línea de alianza espiritual con lo natural que me interesa ver a “The Wandering” como antecedente para “New Birth”. En la adaptación de la esclava al nuevo ambiente, adaptación errática y nada lineal, “The Wandering” es una primera instancia de unión, que si bien efímera, se profundiza en “New Birth”.

### **Of Golden Gods [405]**

Alone  
skull as empty as a gobi  
I watch my chameleon spirit  
take its exit  
shapely as a distant breeze  
across the face of heaven

deepening  
from azure  
to indigo darkness  
circling slowly the  
archipelago  
of burnished green

moving from land to sea  
from swamp to Southern  
vastness  
where the rains have been  
falling hardest  
in the pit of the serpent jungle

up past the Inca ruins

33 El uso del presente (*is at one*) y no del subjuntivo (*be at one*), parece indicar que se trata más de una descripción que una invocación. No obstante, dado el uso laxo de los tiempos verbales en *creole* (y Nichols se vale a veces de ese recurso), no es prueba suficiente para descartar la hipótesis.

and back again  
drifting onto Mexican plains  
the crumbling of golden gods  
the Aztec rites  
speak for themselves  
that, and before, the  
genocides –  
all a prelude to my time

and the darkness falls like rain  
over Bolivian highlands

Aquí claramente el sujeto lírico, asociado con la esclava, trasciende las limitaciones materiales de su cuerpo. Es interesante observar el fundirse con lo material en “shapely as a distant breeze”. Se es como una brisa, sí, pero resulta curioso que a algo tan carente de forma como la brisa se le asigne el adverbio “shapely”. La elevación de “heaven” se desarma en “deepening” y contrasta con el “darkness”. Una vez más el verde está asociado con la abundancia en “burnished green”. La descripción opera por presentación de espacios contrapuestos, el mar con la tierra, los pantanos con la selva, etc. La mirada se vuelve sobre el sujeto en sí, que se observa descorporizarse y luego, se torna panorámica y recorre los diferentes paisajes ya no sólo del Caribe, sino de todo el continente americano. Asimismo, se observa dislocado el plano físico, que en el desborde de los límites propio de la poética de Nichols, es trascendido.

Compositivamente, vemos que al igual que los otros poemas, éste también está estructurado para cargarse de sentido en los últimos versos. La mirada que recorre el paisaje americano lo hace buscando en él claves que descifrar, una búsqueda en la escisión de ver a la que, una vez más, se le devuelve brutalidad, en clara sintonía con “These islands”. La distancia aquí está presente, no hay *unión* con el paisaje (éste es anterior a “New Birth” que justamente plantea una transformación) pero lo que me interesa particularmente es que también en el espacio se ven las huellas de la historia, es decir, en este poema aparece el tiempo como otro factor que se trasciende. La mirada poética no sólo va más allá de lo que el cuerpo puede ver, sino que busca más allá de su propio presente. Resulta interesante notar que no se señala a los incas y los aztecas como meras víctimas, sino que también se remarca las propias matanzas de sus imperios.

Me interesa particularmente los versos “that, and before, the /genocides – /all a prelude to my time” porque leo en ellos no sólo la clave del poema, sino la condensación propia de una escritura topográfica. Es posible leer como referente del “all” a “The Aztec

rites” y “the genocides”, sin embargo, considero que la raya aquí no es enfática, reemplazable por el signo dos puntos que marque esa relación, sino todo lo contrario, se percibe un corte fuerte con los versos inmediatamente anteriores que permite una referencia más amplia para “all”: todo lo que se ha descrito antes en el poema. Es decir, la entera descripción de los paisajes por los que el sujeto lírico hace recorrer su mirada se condensa en el “all”, pues no es sólo en los ritos indígenas y en los genocidios de la Conquista que se ve el prelude a la esclavitud. Es en todo el continente, representado en su paisaje, que la opresión está presente. El espacio es entonces *preludio*, la espacialidad se temporiza, ruptura con las nociones puramente materialistas y físicas del espacio. Se evidencia, así una dislocación de la referencialidad, ampliándola más allá de los límites esperables. La referencia a la selva boliviana y la oscuridad puede pensarse como una alusión posible a la muerte del Che Guevara, una vez más trascendiendo lo que sería el presente de la enunciación, como mención a las revoluciones que no serán, búsquedas de igualdad abortadas.

La mirada descorporizada que prima en este poema permite unir diversos paisajes de América, generando un desplazamiento del Caribe más allá de las islas, desbordando los límites de su historia de opresión para generar una comunión con todo el continente. Se observa aquí una muestra de que Nichols se adscribe a una tradición mayor, que no se circunscribe exclusivamente al Caribe de habla inglesa o al Reino Unido. Mientras que el Caribe como región suele presentarse aislado del resto del continente (en particular toda región que no pertenece al Caribe hispano y por ende parece condenado a no ser parte de Latinoamérica), Nichols desarma esta visión recordando las diversas opresiones y ampliando su mirada más allá de los límites geográficos. En ese sentido es posible leer el poema en una dimensión política: como un alegato contra la “compartmentalización”, para plantearlo en los términos de Kamau Brathwaite (2010).<sup>34</sup> Cabe destacar que aunque el paisaje de Guyana (al que Nichols vuelve en “Kanaima Jungle”), como país que pertenece a Sudamérica, no es equiparable a la postal caribeña de la isla bañada por un mar de aguas casi transparentes que desembocan en playas

34 El poeta de Barbados sostiene: “Es que la distancia es parte del problema, no es un asunto solamente lingüístico o político; es parte de la totalidad de un sistema de compartimentalización (compartmentalización) de la comunicación. (Brathwaite, Glissant, 2010: 34). Y aunque se refiere a la relación entre las distintas islas del Caribe entre sí, creo que es extensivo a la relación de las islas y el continente, pues justamente momentos antes mencionaba que para las islas de habla inglesa era imposible pensarse como parte de Latinoamérica.

de arena blanca, y el turismo no es un industria importante allí, nuestra autora trabaja de manera activa en su obra con esa representación paradisiaca de las islas caribeñas para desarmarla.<sup>35</sup>

Leo en la apertura que Nichols presenta en este poema una postura política, que va más allá de la clara intención de denuncia de los horrores del pasado de esclavitud. Guyana cuenta con una figura emblemática en lo que poesía de protesta se refiere, Martín Carter,<sup>36</sup> de quien Nichols toma un verso para titular su única novela, *Whole the Morning Sky*.<sup>37</sup> Si bien ya he mencionado que muchos de los poemas en *I is...* (así como la obra de Nichols en general) pueden ser leídos en esa tradición (en el poemario analizado, en especial toda la serie “The Vicissitudes”), me interesa detenerme en el modo sutil, oblicuo, en que la postura política se inscribe en poemas como “Of Golden Gods”. Si Brathwaite (2010: 33) sostiene que las Antillas inglesas jamás “... hayan soñado con América Latina. Ni siquiera saben lo que significa esa palabra”, en “Of Golden Gods” Nichols deja en evidencia que ella sí ha soñado con Latinoamérica, que el pasado de opresión supera las compartimentalizaciones y que a la hora de pensar tradiciones, puede volverse a las indígenas, como en el caso de “Kanaima Jungle”. Leo ese hecho en clave política pues en “Of Golden...” se ve preanunciado un mecanismo que cobrará fuerza en su obra posterior: la trascendencia temporal y espacial. Como sostiene Welsh (2007: 57),

35 “These Islands” es un ejemplo paradigmático, pero a lo largo de *I is...* se observa una tensión constante entre belleza y horror en el paisaje. Como vimos, por ejemplo, en el primer poema del libro “One Continent/To Another”. Si el Caribe suele ser imaginado en términos de un “paraíso terrenal”, la esclava pensaba encontrarse con un mundo previo a la creación divina. No obstante, será en poemarios posteriores en los que se detenga abiertamente a criticar la mirada turística con respecto a un Caribe estereotipado que en nada remite a Guyana. Ése será el caso de “Back Home Contemplation” y “Price We Pay for the Sun”, de *The Fat...* y “On Receiving a Jamaican Postcard” de *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*.

36 Martin Carter (Georgetown, 1927-1997) fue, además de poeta, historiador y político. Formó parte del movimiento nacionalista y fue encarcelado durante unos meses en 1953 cuando el Reino Unido suspendió la Constitución del país y acusó al recientemente elegido Primer Ministro Cheddi Jagan de ser un agente comunista. En 1967 se desempeñó como Ministro de Información y Cultura para el partido Congreso Nacional del Pueblo (PNC por sus siglas en inglés). Y entre 1966 y 1967 representó a Guyana en las Naciones Unidas.

37 El poema en cuestión es “Black Friday 1962” del libro *Jail me Quickly* (1964), que hace referencia a los disturbios que acontecieron en Georgetown en 1962, luego de la marcha contra el presupuesto que intentó implementar el primer ministro Cheddi Jagan, que implicaba modificaciones impositivas. La estrofa entera:

Was a day that had to come,  
ever since the whole of a morning sky,  
glowed red like glory,  
over the tops of houses.

un rasgo común de todas las protagonistas femeninas de Nichols es su capacidad de habitar físicamente distintos espacios y épocas, en una suerte de vagar cósmico. Esta característica será especialmente explotada en el poemario *Sunris*, donde la fuerza sincrética del carnaval le permitirá a Nichols recuperar tradiciones que exceden la propia de las Antillas anglófonas. La mirada que hermana al continente en un pasado de brutalidad, que no es sólo el de la Conquista y esclavitud, está en sintonía con aquella que busca raíces y tradiciones más allá del Caribe anglófono y que tiende puentes con el resto de América.

Ahora bien, como ya se ha dicho en varias oportunidades, la propuesta de integración de Nichols en *I is...* no es lineal, por lo cual la aparente integración de estos dos últimos poemas se ve cancelada (o al menos puesta en entredicho) por otro que se encuentra en la mitad de “The Bloodling”, en el que el paisaje sigue resultando opresivo:

### **Kanaima Jungle [406]**

Everywhere I'm ensnared  
by jungle

Rorimas of jungle  
battalions of jungle  
plateaux, valleys, dominions  
of jungle

I can't cut through this jungle

maze of jungle  
waterfall and climb  
and haze of jungle

I can't cut through this jungle

prey of jungle  
vampire and bird  
and snake of jungle

I can't cut through this jungle

Gold-in-the river-bed of jungle  
Diamonds-in-the-river-bed of jungle

I can't cut through this *kanaima* jungle

Ya desde el título mismo de este poema se hace presente lo ominoso: en la tradición de los caribes, Kanaima es un espíritu maligno que toma posesión de sus víctimas y los transforma en animales vengativos. La opresión toma carnadura en la repetición asfixiante de “jungle”, que opera en el lector como en el sujeto lírico. Al igual que éste no puede abrirse camino a través de ella, el lector tropieza constantemente con el término, que devora el poema como parece devorar a la persona poética. Así, el verso “I can't cut through this jungle”, que funciona como un estribillo que divide las estrofas, establece el *leitmotiv* del poema. La selva se apropia de otros espacios y paisajes, por ello es meseta (*plateau*), valle (*valley*) y cascada (*waterfall*). Resulta de interés detenernos en “rorimas of jungle”, pues el monte Rorima (también conocido como Roraima) es la montaña más alta de Guyana. Cuantificando a “selva”, cumple una triple función: por un lado apunta a lo inconmensurable de la selva (montañas de selva), por otro, da una referencia espacial concreta, nos sitúa en un espacio geográfico específico, el de Guyana; por último, es parte de esa metamorfosis de la selva, que se apropia de los otros elementos paisajísticos (los valles, mesetas, cascadas, montañas pasan a ser selva). Así como Kanaima se transforma, la jungla adoptaría diferentes rostros, pero pareciera devorarlos todos por la repetición continua de “jungle”, que logra que la imagen visual que prevalezca sea la de la selva.

Lo agresivo del paisaje no se encuentra sólo en la repetición asfixiante, sino también en la elección de los términos: en el primer verso se dice que el yo lírico es “ensnared” [atrapado/capturado] por la selva, que marca una primera violencia. Luego, los sustantivos “batallions” y “dominions” que remiten al campo semántico de la guerra y el control, “maze” y “haze” que remiten a la confusión, lo indefinido; y “prey”, “vampire” y “snake” colocan a la selva en el lugar de atacante. Desentona tal vez la presencia de “bird” que, no obstante, por la carga de los otros sustantivos se contamina de amenaza en lugar de remitir al canto de los pájaros en la selva. Sin duda, se remite así a la naturaleza de Kanaima y su capacidad de metamorfosearse.

La referencia al oro y los diamantes en los ríos pone el acento en la riqueza explotada en el Caribe, mostrando que lo asfixiante no es sólo la selva en tanto espacio natural desbordante. Una vez más los recursos lingüísticos construyen una mirada que sólo encuentra explotación. El desborde de la naturaleza es también el desborde de la mirada, que en apariencia no podría ir más allá del volumen visual y sin embargo le asigna un “algo Otro” a la selva, pues el estar atrapado del sujeto lírico no implica solamente no poder ir más allá de lo que ve, sino que lo agobiante de lo observado va más allá de la

exuberancia natural. Al igual que la selva excede su ser selva al estar cuantificada por otros paisajes, la mirada que construye el poema excede al volumen visual, trascendiendo el objeto que examina, hermándolo con otros. Asimismo, la repetición y la cuantificación generan un efecto agobiante en el lector cuya mirada queda entonces aliada a la del sujeto lírico.

Pese a esta presentación del agobio que la selva genera, en sintonía con representaciones de ésta en la literatura latinoamericana,<sup>38</sup> Nichols cierra esta serie con un nuevo nacimiento que implica, a su vez, una alianza con el paisaje:

### **New Birth [407]**

Looking into the cascade  
of foam  
she saw that the hurricane  
months had passed

that the air was quickened  
with the taste of new birth  
and the benediction of the sun

that the frogs were signing  
from deep among the mangrove roots

The sun is signing  
the sky is signing  
I am signing into the day  
moving  
beyond  
all boundaries

Este poema, que cierra la cuarta parte del libro, de “The Bloodling”, da cuenta, como su nombre lo indica, de un renacer, pues la quinta parte, “The Return” trata del nuevo poder que el sujeto lírico va acumulando y de la revolución en camino.

La primera estrofa establece que la conciencia del pasaje del tiempo se da gracias a la contemplación del paisaje, como si la experiencia subjetiva sólo fuera interpretada a partir de las huellas físicas del espacio. Sin embargo “the cascade of foam” no es una imagen tan transparente como podía serlo “blue waves” en el poema anterior. Permite

38 Imposible no sentir los ecos de “¡Los devoró la selva!”, de *La vorágine*, de José Eustacio Rivera.

pensar también en una niebla que se disipa, según lo cual “The hurricane/months” no es sólo la estación de los huracanes sino también la de los mayores tormentos. No es que sostenga que se observa un retorno de la relación romántica con el paisaje, donde los estados anímicos del sujeto se ven reflejados en él, sino más bien que la ambigüedad de la imagen habilita otras lecturas más allá de una descripción física que, como hemos ya establecido, nunca es inocente. Resulta interesante, además, que la dirección de la vista esté marcada por el “into”. Se mira hacia la profundidad de la cascada y desde allí se desentraña el pasaje del tiempo. Lo que le devuelve a la mirada el volumen visual, eso “algo Otro”, excede al paisaje en sí, no sólo porque se pase de lo espacial a lo temporal, sino porque sin caer en “el exceso de plenitud de sentido” (Didi-Huberman, 2010: 47) del escapismo de la creencia, la cascada devuelve algo, le devuelve al sujeto lírico la consciencia de una transformación, que se presenta en principio como propia de la naturaleza, pero que en realidad le pertenece al sujeto lírico.

Ahora bien, en este poema, en contraste con “These Islands” intervienen otros sentidos además de la vista. En la primera estrofa prima lo visual: los verbos son “look into” y “saw”. En la segunda estrofa aparece el gusto (“taste”) pero también la mención al aire y al sol nos remiten a lo que la piel percibe.

Luego surgen las imágenes auditivas, en el canto de las ranas y en la cuarta estrofa se produce el desplazamiento metafórico por el cual el sol y el cielo pasan también a cantar. A su vez, se produce una alianza con el paisaje, pues también el personaje, el *ella* al que ahora se le da voz y es un *yo*, canta junto con ellos. De todas formas, cuando hemos tomado la idea de la mirada como “posesión”, según Barthes, se establece que lo visual es también otra manera de “tocar”, de aprisionar con los sentidos, por ende lo sensorial por fuera de lo visual también nos habla de la creación de una mirada poética, del “ojo del poema” que se centra en los sentidos.

Me interesa subrayar la última frase de “New Birth” pues ese ir más allá de todos los límites, desbordar y desbordarse, tan caro a la poética de Nichols, nos habla no sólo de un trascender las limitaciones, los padecimientos, para encontrar una nueva fuerza en la siguiente serie “The Return”, sino que predica también un trascender el propio cuerpo, asociado con esa alianza con el paisaje, esa comunión espiritual presente en “The Wandering”, un separarse de sí que también está presente en el “Of Golden Gods”, como se verá el siguiente apartado.

La transposición icónica de este poema, como en “These Islands” también pone el énfasis en la última frase, que visualmente se destaca y que, en cuanto al ritmo, obliga

a un *staccato* entre las tres palabras “beyond”, “all” y “boundaries”, otorgándole así mayor énfasis. Los encabalgamientos entre las estrofas tres y cuatro remarcan la subordinación que tienen con respecto a la primera, pues el verbo que rige es “saw” del cual dependen los “that” que abren las otras estrofas. La dependencia sintáctica del “saw”, que es *ver* pero también *comprender*, nos habla de un comienzo que está regido por la mirada, se construye una voz poética impersonal y distante, que registra. Pero el quiebre ocurre al pasar al tiempo presente en la cuarta estrofa (las anteriores estaban en pasado) y dar entrada a la voz de esa *ella* que puede decir *yo*. En este sentido, la noción de “sujeto imaginario” pone de relieve el doble punto de vista presente en este poema, pero también en todo *I is...* Ese primer sujeto lírico, que opera desde la impersonalidad, mira a la esclava (el *ella*) como un narrador a su personaje. Esa distancia se observa en todos los poemas que no están en primera persona.

Curiosamente, el pasaje de tercera a primera presente en “New Birth” no está mediatizado. La entrada de la voz de la esclava es directa, sin intervención de comillas, cambios tipográficos, etc. Por ende, la alianza con el paisaje no se da sólo porque el sol, el cielo y ella canten, la destrucción de la distancia de la voz poética para adoptar el yo, esa fundición, es la escritura de la comunión con el espacio. De este modo, “El paisaje es no sólo un escenario terrestre, sino además una dimensión del yo” (Monteleone, 2003b: 2). Y si la distancia entre observador y objeto es justamente uno de los elementos que definen, según Cosgrove, la relación de la mirada con la construcción del paisaje, la fundición de la voz poética en un yo que se alinea con el paisaje es la cancelación de toda posibilidad de distancia, de una mirada impersonal. El corrimiento que se observa en los versos, como si la estrofa imitara una suerte de cascada en la que un verso cae en el siguiente, no sólo destaca gráficamente esta estrofa y el quiebre que implica, sino que agrega cierto carácter lúdico, que podemos asociar también con el canto.

El “moving” como único verso se destaca visualmente por la brevedad y por estar descentrado, en oposición a la lógica de los versos anteriores. Ese corte también ocurre en el plano rítmico y es funcional al énfasis de la última frase, escindida en dos versos. La fundición da paso a otro distanciamiento, también marcado por los blancos, el de trascender los límites, que pueden ser tanto los del propio cuerpo como los que constituyen el espacio. Así, se disloca el plano físico, desbordando con la mirada poética el plano visual en el que parecía situarse el poema.

“New Birth” [407], en tanto poema que cierra una serie, implica también el pasaje a la siguiente, “The Return”, en la que el regreso no está dado por un traslado físico sino

por un retorno de la consciencia de sí en que se abre la posibilidad a la revolución de los esclavos, se le dedican poemas a Nanny of the Maroons, líder de los cimarrones jamaquinos de quien se cree oír su llamada, a Touissant y la naturaleza parece estar en sintonía con el espíritu de revuelta.<sup>39</sup> Allí, el anteúltimo poema que antecede a “Epilogue”, es “Holding my Beads” [407]:

Unforgiving as the course of justice  
Inerasable as my scars and fate  
I am here  
a woman ... with all my lives  
strung out like beads  
before me  
It isn't privilege or pity  
that I seek  
It isn't reverence or safety  
quick happiness or purity  
but  
the power to be what I am/a woman  
charting my own futures/ a woman  
holding my beads in my hand (86)

Existen múltiples entradas posibles para leer este poema, y el poder autoreivindicatorio que implica, pero me interesa centrarme en el “I am here”. Por un lado, esa afirmación implica establecer su propia existencia, “estoy, existo”, frente a la deshumanización de la esclavitud que se valía de la fuerza de trabajo esclava pero parecía no ver su existencia. Pero por otro, también implica una autoconciencia de dónde se está,

39 Esto se hace patente en poemas como “Wind of Change” o “**This Kingdom**” [370]. En el primero, ese “viento de cambio” no implica violencia alguna, de hecho, estaría en relación armoniosa con la naturaleza pues permitiría abrirse a la flor y aplacar al agua de los deshielos (“Wind a change/ cool mountain water/ open river flower” [78]). En cambio en el segundo se presenta una duplicidad: en la primera parte del poema, la descripción es paradisíaca y pareciera que ese reino del título fuera el reino de la paz y la armonía; dicha imagen se rompe con el “But beware” (estrofa de un único verso lo que visualmente lo resalta) y la imagen paradisíaca se transforma en lo que podría ocurrir (todos los verbos se ven modalizados por el auxiliar can). De este modo, la revolución de los esclavos es representada en términos de estallidos naturales que expulsan a los blancos del territorio. Pese a esta supuesta comunión entre sujetos y naturaleza que podríamos asociar con la influencia del romanticismo (representar en el paisaje las emociones de los personajes), considero más productivo leerla en clave de una unión ante la explotación común. Es decir, el consumo de los cuerpos de los esclavos y su fuerza de trabajo es equivalente a la explotación que se hace de la naturaleza, y en ese sentido ésta expulsa al blanco, aun cuando pueda significar la propia aniquilación (las tierras se vuelven infértiles, los volcanes lo cubren todo de lava). Lo que en “These Islands” era construido desde las tensiones del lenguaje, aquí aparece tematizado, sólo que ahora la duplicidad del paisaje no está pensado en los términos de la brutalidad sino acompañando la revolución.

es decir, de que su vida ahora pertenece al Caribe, ése es su espacio. En ese sentido, decir “estoy aquí” (y también “soy aquí”) implica la culminación de la adecuación al nuevo territorio, nos habla de una identidad ya integrada al nuevo espacio lo cual no implica, como se ha visto, que no haya tensiones entre ese fundirse y distanciarse. La conciencia del propio poder y la capacidad de hablar se hace evidente en el cierre, “Epilogue” [405], que ya hemos citado, en el que el proceso del *Middle Passage* fue destructor pero del cual se surge con una nueva capacidad de expresión:

I have crossed an ocean  
I have lost my tongue  
from the root of the old one  
a new one has sprung

Cabe destacar que el haber perdido la lengua y que de ella quede la raíz no es una mera imagen. Los esclavos a los que se les escuchara hablar su lengua materna podían ser castigados, de acuerdo con edictos establecidos, con la pena del corte de lengua. Nichols establece que la raíz siempre queda, los orígenes perduran, y que de ella algo *nuevo* puede surgir. La elección del verbo “spring” (brotar, surgir) conlleva cierta “rapidez”, pero también cierta impersonalidad: no es la esclava la que hace *surgir* esa nueva lengua. Es una consecuencia inevitable, como si cortar una lengua, conllevara forzosamente el nacimiento de otra. Leo ese surgimiento en consonancia con lo que lo que se observa en el poema que lo antecede, “Holding my Beads” [407], pues esa nueva lengua nace del poder decir “soy/estoy aquí”.

Según hemos visto a lo largo del poemario, se observa una clara consciencia de verse dislocada pero, como se ha afirmado, no trata de establecer una dicotomía entre el “aquí” del Caribe y el “allí” de África. La adecuación al nuevo territorio, a poder decir “estoy/soy aquí” no implica una pertenencia simplista, celebratoria, la tensión presente con respecto al vínculo con la naturaleza da cuenta de que no hay una visión facilista sobre lo que es pertenecer y, al mismo tiempo, el verse dislocada no implica estar anclada desde la idealización en el allí de África. Por ejemplo, se reconoce el rol de los propios compatriotas en el comercio esclavista, como ocurre en el poema “Taint” (18).<sup>40</sup>

40

But I was traded by men  
the colour of my own skin  
traded like a fowl like a goat  
like a sack of kernels I was  
traded  
for beans for pans

La mirada de Nichols con respecto al paisaje está siempre situada en el más allá, que no es el de la creencia necesariamente, porque no niega el volumen visual, pero que ve en lo que mira mucho más de lo que se muestra al ojo. Por un lado, la evidencia de que el paisaje esconde la opresión (tema en la poesía de las Antillas de habla inglesa de la Generación del Boom en adelante), pero por el otro que hay alianzas indisolubles entre paisaje y sujeto, pues en aquél se puede encontrar la sanación o el ímpetu de la revolución.

La nueva conciencia de sí que la esclava construye está estructurada también en la relación de sístole y diástole (para robarle la imagen a Didi-Huberman) que establece con el nuevo espacio que habita, así como el poemario puede ser visto como una estructura que acompaña esa relación.

A modo de cierre del presente apartado, se afirmó que tanto Nichols como Brand buscan dar cuenta mediante la dislocación lingüística la conciencia de una dislocación subjetiva. En *I is...* esa dislocación es la madre de todas las posteriores: la que genera el traslado forzado y la esclavitud. Sin embargo, si como vimos con Donnell (2006: 84-86) el modelo del “Atlántico negro” terminó por opacar otras opresiones y se transformó en canónico para definir a las Antillas de habla inglesa, Nichols en algunos poemas se abre más allá de lo estrictamente caribeño para explorar las opresiones en todo el continente (como vimos en “Of Golden Gods”), marcando incluso la brutalidad de imperios aborígenes como los aztecas. Es cierto que el trabajo con tradiciones que van más allá de las de Caribe de habla inglesa será una característica que cobre mayor fuerza en obras posteriores, como se verá en el siguiente capítulo, y no es tan troncal en su primer libro; sin embargo ya se evidencia en él.

Por otro lado, la esclava se construye a sí misma a partir de esa dislocación: su “nacimiento” ocurre en la transición de un continente a otro, como se observa en el primer poema, y en ese “cruzar un océano” de “Epilogue” se construye su nueva lengua, una que le permite decir “soy/estoy aquí” porque ya antes ha habido un renacer en el que la mirada hacia el paisaje le devuelve una nueva visión de sí.

La manera de situarse en la escisión del ver (Didi-Huberman, 2010) en Nichols es

for trinkets  
No it isn't easy to forget  
what we refuse to remember

Daily I rinse the taint  
of treachery from my mouth (18)

jugar con la latencia de la construcción del volumen visual, es así que ensambla una escritura topográfica, mediante una mirada perpetuamente desbordada que le asigna siempre otros significados al volumen visual del paisaje (la brutalidad de la esclavitud, la sanación o alianza, la revolución). Opera con una escritura topográfica cuando ese desborde es también del lenguaje, ya sea por el juego de las latencias de las diferentes acepciones que parecen indicar una determinada construcción para revelarnos luego otra (“These Islands”), por desbordar el paisaje hasta convertirlo en una realidad asfixiante por el uso de la repetición que lo transforma en una experiencia asfixiante de lectura (“Kanaima Jungle”), por el desplazamiento del sujeto imaginario de una impersonalidad observadora a la fundición en un yo para presentar la posibilidad de hermanarse con el paisaje, que da cierta alineación con el nuevo espacio (adecuación nunca lineal ni total); por desbordar la referencialidad trascendiendo en una palabra los límites de la referencia cruzando tiempo y espacio para dar cuenta de las huellas indelebles que deja la historia (“Of Golden Gods). Todos estos mecanismos en los que espacio y escritura se entrecruzan, en los que *hablar* y *caminar* se vuelven un mismo tránsito; modos de expresión de una escritura topográfica.

## **1.2 Estética del desborde y metapoética erotizada en la escritura topográfica: *The Fat Black Woman’s Poems* y *Lazy Thoughts of a Lazy Woman***

En el apartado anterior nos detuvimos en el primer poemario de Nichols, explorando la relación entre la mirada con la que el sujeto lírico funda el paisaje y el eje de la dislocación en los usos del lenguaje, como otra forma de explorar el quiebre subjetivo de la esclava arrancada de su África natal. Sin embargo, en la obra de Nichols, esa dislocación poética se vale también de otros recursos además de la polisemia: la homofonía o cuasi homofonía, el trabajo con los dichos y refranes y los lugares comunes que conllevan. Por otro lado, en su segundo y tercer libro, mediante lo que denomino una *estética del desborde* se construye una metapoética en que el habla y el placer se entrelazan en la figura de la lengua.

*The Fat Black Woman’s Poems* y *Lazy Thought of a Lazy Woman* comparten una característica fundamental: el humor y el desparpajo de las voces poéticas, que diferencian enormemente a estos libros del anterior. De hecho, Nichols fue duramente criticada por el cambio de tono de *I is a Long...* a *The Fat Black Woman's Poems*, aunque como veremos en el apartado “Las trampas de la Negra Gorda”, ese segundo libro es

mucho más que la serie que le da nombre, y el tono no es realmente uniforme.

El humor y el desparpajo es una característica de la literatura caribeña, en especial la afro-antillana, pero creo posible leer esa crítica a Nichols en relación a dos figuras fundamentales de la poesía del Caribe de habla inglesa escrita por mujeres: Una Marson y Louise Bennett, ambas oriundas de Jamaica.

La crítica coincide en reivindicar a Una Marson (1905-1965) como la “primera poeta mujer” del Caribe anglófono. Fue una de las primeras en plasmar en su poesía el lenguaje coloquial (el *creole* jamaicano, o *patwa*) y en incorporar ritmos musicales (el *blues*), influencia directa, por ejemplo, en Kamau Brathwaite. Reconocida en la década de 1980 como una de las antecesoras de los temas actuales de la poesía de las Antillas inglesas escrita por mujeres (principalmente su abordaje de cuestiones de género y discriminación racial), su obra, como sostiene Donnell (2006: 152; 156) es más compleja de como se la ha querido leer, pues la imposición independista busca, además de la referencia política, la innovación poética como modo de expresar una nueva mirada nacida en y para Jamaica, y por tanto recorta la obra de Marson obviando las alianzas colonialistas y su deuda con la dicción poética británica, que la sitúa en parte con otros “imitadores” de la década de 1930 y 1940.<sup>41</sup>

Así, por ejemplo, en los poemas “**Jamaica**” [433] y “**In Jamaica**” [434] se observa que, pese a que se le atribuye a Jamaica características positivas frente a la comparación con Gran Bretaña (es siempre verano, no se conoce la nieve), se mantiene aún la mirada europea, la noción de un paraíso abierto al turista para ser degustado. Me interesa explorar particularmente en “**In Jamaica**” [434], pues si bien se observa una estetización prototípica del paisaje (como se evidencia en la última estrofa, donde Jamaica recibe el adjetivo de soleada, la más bella de todas las islas, sus habitantes tienen “los corazones ligeros”, etc.), también existe un trabajo con la duplicidad, similar a cómo opera Nichols. Así, al afirmar “They call it a garden of Eden”, el acento se pone en el “they call it” (el referente de “they” es los turistas). La contraposición que se hace entre quienes tienen y quienes no, que se marcará constantemente con el adversativo “But”, expresa que todo lo que se ha presentado hasta allí es una idealización que, en realidad,

41 Me refiero aquí a lo ya abordado en la Introducción: el nacionalismo de estas décadas fue paradójico, implicó anclarse en un paisaje propio, pero se creía que se fundaba una “conciencia nacional” al componerle sonetos al hibisco en lugar de a la rosa (Donnell y Welsh, 1996: 114), o se imitaba el orgullo que la poesía inglesa mostraba ante su naturaleza (Breiner, 1998: 106-107).

el sujeto lírico no comparte:

O! it's a glorious life in Jamaica  
For the man who has merely enough,  
But it's a dreary life for the beggars,  
And the large slums are all pretty rough.  
It's a gay life too for the children  
Not poor, and whose skin is light,  
But the darker set are striving  
And facing a very stiff fight.

Esta estrofa, que resulta un quiebre y marca que la ingenuidad de las precedentes, que establecían la felicidad de los afrodescendientes (denominados con condescendencia “darkies”), es en realidad irónica, pues el sujeto lírico es consciente de las dificultades de la vida en Jamaica.

Considero de particular interés el verso de la primera estrofa: “It is a lazy life we live here”, pues creo que no es casual la reaparición del adjetivo en la elección del título de Nichols: *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*. Esa “lazy life” de Marson está asociada con la mirada distanciada y burlona que adopta frente al punto de vista europeo, aun cuando aclare “tho' we carry a fair share of work”. Asimismo, se enlaza con una visión de la naturaleza como aquello que todo lo brinda y no implica trabajo alguno: “In the heart of the hills where kind Nature/ Gives all, and the towns are forgot”.<sup>42</sup>

Esa imagen paradisíaca se contrapone con “And the large slums are pretty rough”. Se evidencia, entonces, una ambigüedad: ¿la oposición se da entre ciudad y naturaleza?, ¿entre *slums* y *cozy cots*? ¿o es entre la visión de lo que el europeo espera encontrar y lo que realmente ocurre? Resulta difícil no leer en clave irónica el verso “It is little we need for our comfort”, y la noción de una naturaleza que todo lo brinda, pero lo cierto es que el poema oscila en cierta indeterminación pues el cierre muestra una añoranza por las colinas (paisaje natural) que no parece ser burlona.

42 En cierta medida es posible asociar esa visión de una vida indolente con las representaciones del continente americano que se hacían los viajeros en las primeras configuraciones del Caribe, pero también de todo el continente. Por ejemplo, el Conde de Buffon y Cornelius de Pauw, en el siglo XVIII, sostenían que América era una tierra débil e inmadura. Así como en la “Introducción” estipulamos la construcción de esa imagen del Caribe como paraíso terrenal en la que exuberancia de la naturaleza ofrece supervivencia sin trabajo, la contracara la hallamos en la descripción de las poblaciones desde una mirada eurocéntrica que explica por medio del ambiente natural el atraso social y/o cultural. Para un análisis pormenorizado de las visiones negativas del continente, véase Antonello Gerbi (1960), *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900*, México, Fondo de Cultura Económica.

Ahora bien, en cuanto a la utilización del adjetivo “lazy”, considero que Nichols se vale, a su vez, del juego de expectativas: su “lazy woman” también es en apariencia un ser despreocupado de contemplaciones supuestamente intrascendentes, que abarca con cierta despreocupación temas de enorme peso y densidad. La utilización de adjetivos que remiten a estereotipos como provocación pero también como invitación a reivindicarlos ya había ocurrido en el título del poemario anterior *The Fat Black Woman's Poems*. Así como en *Lazy Thoughts...* veo un tributo a Una Marson, sin duda *The Fat...* rinde homenaje a Louise Bennett. Conocida por su personaje “Miss Lou”, es en palabras de John Agard (1985:57) (esposo de Nichols) “mudda language giver” [madre dadora del lenguaje] del Caribe de habla inglesa. Sin embargo, durante mucho tiempo fue considerada una mera cómica, pues como *performer* exponía su poesía (de claro tono jocoso) en salones y teatros, y una vez que su popularidad lo permitió, grabó long-plays.<sup>43</sup>

A diferencia de Marson (que fue, incluso secretaria de la *Jamaican Poetry Society*), Bennett no fue considerada en su tiempo una verdadera poeta sino una artista popular, en la misma línea de los calypsodians.<sup>44</sup> No será sino hasta 1960, con la publicación del ensayo “On Reading Louise Bennett, Seriously” de Meryn Morris que su obra sea considerada digna de un estudio crítico. No obstante, recién cuando se publique sus *Selected Poems* en 1982 se comenzará a valorar críticamente su aporte a la poesía del Caribe de habla inglesa.

Bennett trabaja abiertamente con el lenguaje oral de las calles de Jamaica, su personaje y suerte de alter ego “Miss Lou” es la “negra gorda” por antonomasia, pero como afirma Nichols sobre su propia creación: “This fat black woman ain't no Jamima”,

43 Esta práctica sigue activa aún en la generación actual de poetas del Caribe anglófono o de segunda generación. Tal es el caso del propio John Agard, Benjamin Zephaniah y Merle Collins que junto con sus libros venden Cds o DVDs.

44 “Calypsodian” es un cantante y compositor de calipsos, género musical característico de las Antillas de habla inglesa, predominante en especial en Trinidad. Se ahondará sobre el género en el siguiente capítulo, al trabajar con *Sunris*, pero para dar una noción de la relevancia cultural de estas figuras en la época de Louise Bennett y el por qué de la equiparación con ellos, Donnell y Welsh (1996: 126) sostienen que no sólo es fundamental el componente performático de este tipo de composición musical, sino que también “intervienen de manera significativa en los debates culturales con respecto al estatus privilegiado de los textos escritos y la naturaleza de la literatura misma”. Los “calypsodians” comparten con Bennett no sólo la popularidad alcanzada y la utilización de la oralidad, sino también la ficcionalización de situaciones domésticas de la clase baja, convirtiéndose así en una suerte de voceros de la misma. Al igual que la poesía de Bennett, será después del Boom Caribeño que los calipsos sean reconocidos como poesía. Así, vemos figuras como Kamau Brathwaite y el crítico guyanés Gordon Rohlehr defendiendo el género no como “fuente de inspiración literaria” sino como literatura en sí.

en clara referencia a que ni podrá ser consumida como un producto más ni hay en ella atisbos de docilidad o sometimiento.<sup>45</sup> En su poesía Bennett crea un ambiente de conversaciones íntimas entre chismosas de barrio que, sin embargo, pueden tratar los temas históricos más serios. Véase, sino, “**Colonizin in Reverse**” [439], donde se trata con aparente liviandad la migración jamaicana que se inicia en 1948 con el cambio de las políticas migratorias del Reino Unido, dando comienzo, como ya hemos visto, a la masiva migración caribeña al Reino Unido.<sup>46</sup> Este poema será útil para pensar más adelante una posible intertextualidad con “Huracan Hits England” [418] de Nichols, pero aquí me interesa señalar las tensiones presentes en el tono del poema, para explicar en qué sentido trazo una suerte de genealogía con Nichols, más allá del tributo de pensar en una “negra gorda”.

En “**Colonizin in Reverse**” [439], si bien la voz del personaje Miss Lou que le habla a su amiga Miss Mattie parece celebrar el proyecto migratorio, que se presenta como un dar vuelta la historia (*an turn history upside dung!*), la burla se hace evidente cuando se menciona el lucro económico de aquellos que prueban su “lealtad” abriendo agencias de viaje que promueven la migración (segunda estrofa) y la mención a Inglaterra como “De seat o’ de Empire”.<sup>47</sup> La tensión entre la aparente ingenuidad de Miss Lou y la realidad que cuenta alcanza su punto más álgido en el cierre de la estrofa sexta, bisagra en el poema pues lo divide en partes iguales. Lo que sigue es claramente irónico, no sólo porque se plantea que ahora serán los jamaíquinos quienes le saquen el pan de la boca a los ingleses (el “turnabout” que marca que Miss Lou no olvida que los ingleses le han sacado históricamente el pan de la boca a Jamaica), sino también porque la supuesta realización en la madre patria se presenta como una nueva sumisión donde en el caso de Jane, las dos libras por mes del desempleo (*dole*) “suit her dignity”.<sup>48</sup> La ironía, en tanto

<sup>45</sup> Véase “**The Fat Black Woman Remembers**” [373] y la nota del presente capítulo sobre Jemimas y Mammies (nota 63 p.96).

<sup>46</sup> Nótese, además, la diferencia en tono en “**Quashi comes to London**” [432], de Marson, que aborda la misma temática pero desde una perspectiva claramente celebratoria que elimina casi por completo posibles tensiones. La única fisura del relato de Quashi está asociado con el desgarramiento interior de encontrarse lejos de casa.

<sup>47</sup> Véase la grabación de Bennett interpretando el poema en [https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Bennett/Bennett-Louise\\_Colonizatin-n-Revse.mp3](https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Bennett/Bennett-Louise_Colonizatin-n-Revse.mp3). En ella se observa que enfatiza la frase, volviendo su voz más aguda y con una elevación que deja implícita cierta interrogación.

<sup>48</sup> La utilización de nombres propios y de casos específicos permite dar verosimilitud a la escena

torsión o inversión de sentido se carga así de un sentido político, permite desde el humor explorar la crítica social, sin por ello abandonar el tono cómico. No obstante, el cierre del poema no deja de tener tintes oscuros, pues la presencia de los jamaquinos es algo que el sujeto lírico se pregunta cómo podrán *soportar* (*stand*) los británicos. Se observa un dejo de amenaza en esa pregunta. La turbulencia social de los Notting Hill Riots de 1958 (la primera publicación de “**Colonizn in Reverse**” es de 1957) parece haber sido la respuesta.<sup>49</sup>

Si me detuve en este poema de Bennett es porque considero que ilustra la búsqueda de Nichols en su segundo y tercer poemario. La elección de voces poéticas que podemos asociar a personajes, aparentemente “intrascendentes”, que no buscan tomarse nada con seriedad es una apuesta por las tensiones entre los “grandes temas” y el humor, es la adscripción a una determinada tradición. Si con *I is...* Nichols se inscribió en la larga tradición de autores afrodescendientes que repensaron y revisitaron el pasado de esclavitud, los siguientes poemarios se centran en sujetos diaspóricos que han elegido esa condición. No obstante buena parte de esos poemas toman el humor como arma.

El recurso es de larga data en el Caribe y no sólo en el de habla inglesa. Valdés García (2004:50) considera que se trata de una “disposición ante la vida”, una tendencia a no considerar seriamente las circunstancias, por muy duras que éstas sean, una predisposición a tomar todo para el relajo que es propia de los pueblos caribeños. Fernando Ortiz ([1940] 1963) consideraba que esa característica provenía de la presencia

intimista de dos amigas compartiendo chismes. De todas formas, es interesante señalar el movimiento que hace Bennett al particularizar un hecho histórico general volviéndolo concreto y específico.

49 Los disturbios de Notting Hill de 1958 fueron la primera revuelta racial que ocurrió en el Reino Unido. Comenzó el 30 de agosto y se extendió hasta el 5 de septiembre. Notting Hill (West London) era en aquella época una zona de viviendas pobres, muy similar a las barriadas latinoamericanas (lo que en inglés denominan “slums”), donde los inmigrantes caribeños se fueron instalando cada vez en mayores cantidades, compitiendo con la clase baja blanca. Las tensiones fueron en aumento, en especial debido al surgimiento, ya desde comienzos de la década de los denominados “Teddy Boys”, blancos de clase trabajadora, racistas al extremo, que podrían ser identificados bajo el lema de Churchill en su intento de limitar la inmigración en 1955: “Keep England White”. En el verano (boreal) de 1958, las bandas de “Teddy Boys” se mostraban cada vez más violentas frente a toda persona de color, y los negocios de dueños caribeños recibían constantes ataques. El 24 de agosto ocurrieron dos incidentes en los que jóvenes blancos atacaron a hombres negros, causándoles severas lesiones. El 30 de agosto, un grupo de entre 300 y 400 de blancos, en su mayoría “Teddy Boys” atacó a las viviendas de residentes caribeños en Bramley Road. Se inició un proceso de violento hostigamiento que se repetiría cada noche hasta el 5 de septiembre, cuando la policía logró poner la zona bajo control.

africana, cuyo espíritu burlesco los ayudaba a defenderse de las injusticias sociales. Resuelta inevitable trazar un paralelismo con la tendencia a la Opacidad que defiende Glissant, en tanto camuflaje discursivo que se opone al principio universal de la transparencia. En Cuba, el uso subversivo del humor se conoce con el nombre de “choteo” que ha sido duramente criticado (véase por ejemplo el ensayo de Mañach [1928] *Indagación del choteo*), como también defendido como característica cultural.<sup>50</sup>

En Puerto Rico, este rasgo que algunos denominan “psicológico”, recibe el nombre de “guachafita”. Equivalente al “choteo”, se trata también de un humor irreverente, que busca trastocar los órdenes establecidos y conformarse como un contradiscurso.<sup>51</sup> Si bien en las Antillas de habla inglesa este rasgo no recibe un nombre puntual, implica una tradición, como la obra de Louise Bennett testimonia, tradición que sólo recientemente ha sido revalorizada. Y sin embargo, Nichols enfrentó críticas por *The Fat...* Según ella misma lo afirma en una entrevista:

People have said to me, *I a Long-Memoried Woman* is such a moving and deep book, and *A Fat Black Woman*, a few people have said, or told other poets, doesn't carry forward the struggle of black people. It doesn't do much in that sense, and they see it as a frivolous book. It isn't – it's just that things are put in a funny way because the laughter and humour is healing and is very much part of Caribbean people. (Butcher, 1988: 19)

Resulta evidente en la serie que da nombre al libro que la voz de la Negra Gorda,<sup>52</sup> que asocio con Louise Bennett, utilizará el humor y la irreverencia como arma para oponerse, en tanto inmigrante caribeña, a la discriminación de la que es objeto por ser un sujeto diaspórico, afrodescendiente, mujer y gorda. Ya que estos diversos tipos de opresión se hallen al mismo nivel generan un efecto inquietante, incómodo, pues parece,

50 Para una reseña de los distintos trabajos que han analizado las funciones y características del choteo, véase el artículo “La 'suave risa' cubana en la crítica cultural: del choteo al *camp*”, de Graciela Salto, en Graciela Salto (ed. y comp.) *Memorias del silencio, literaturas en el Caribe y en Centroamérica*. Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2010.

51 Este enlace entre el humor en la obra de Nichols y el “choteo” y la “guarafita” está inspirado por el trabajo que realiza Alejo López en su tesis doctoral *Hacia una poética de la fruición y el desvío: la categoría de una extraterritorialidad en la poesía nuyorriqueña de Tato Laviera* (2014 En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.999/te.999.pdf>). Allí traza un paralelismo entre esos términos y el “gufeo”, que es su utilización/adaptación en la poesía nuyorrican.

52 Utilizo las mayúsculas pues considero que “fat black woman” funciona como el nombre de un personaje mítico que Nichols inventa para su poemario.

por un lado, la banalización del peso del pasado de esclavitud y, a la inversa, la exageración de la presión que ejerce la “industria de la delgadez” (según las propias palabras de Nichols) como si fuera un destino tan ineludible como la esclavitud. No es en absoluto casual que Nichols busque incomodar al lector desde el título, negándose a cualquier tipo de “corrección” o eufemismos. Y si bien es posible pensar el uso del humor como un puente también con la tradición de la literatura británica, observo que en ésta hay un uso “controlado”, que en nada se parece al desborde constante en Nichols. Si pensamos en el género “mock-epic” o “mock-heroic”, propio del Neoclasicismo inglés, en que la forma “elevada” de la épica pasa a abordar temas triviales (tomemos como ejemplo a *The Rape of the Lock* de Alexander Pope o *The Battle of the Books* de Jonathan Swift), el proceso que hace Nichols es inverso: tomar temas elevados en forma aparentemente banal. A su vez, si consideramos el Neoclasicismo como un período que consolida el “ingenio” (*wit*) propio del humor británico, resulta imposible obviar que los ideales de la época giraban en torno al orden, la corrección o incluso la “restricción”.<sup>53</sup> El humor en esta época apuntaba hacia cierta “corrección” social, ridiculizar los excesos como modo de ponerlos en evidencia y en cierto sentido *expiarlos*. Esa línea crítica puede leerse la comedia de costumbres (*comedy of manners*),<sup>54</sup> en la cual es posible adscribir tanto a los exponentes del género durante el período de Restauración (pensemos en *The Country-Wife*, de William Wycherley, en 1675 y obras posteriores, durante el siglo XVIII), la narrativa de Jane Austen (Steeves, 1966, Peterman, 1940) como figura emblemática que plantea una transición entre el Neoclasicismo y el Romanticismo, hasta llegar a las comedias de Oscar Wilde, quien representará el epítome del “wit”.<sup>55</sup> El uso que este autor hará de los epigramas es una muestra de la elegancia que el humor inglés

53 En inglés antiguo (Old English) “wit” era “witan”, saber. Si en el Medio Evo, el término estaba asociado con los sentidos (estar loco o fuera de sí era “to be out of one’s wits”) en el Renacimiento implicaba sabiduría o inteligencia, incluso la genialidad. Al quedar luego asociado con la poesía de los metafísicos (Donne, Herbert, Marvell, entre otros), y con el *concepto metafísico* (conceit), será duramente criticado (véase al respecto el libro de Samuel Johnson, *The Lives of the Poets* (1781), donde el término “metafísico” será considerado un insulto), por ser una contraposición de objetos contradictorios. Para una breve historización del término, véase la entrada Wit en *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*.

54 “Manners” es “costumbres”, sin duda, pero también “modos”, “modales”; en ese sentido, es interesante pensar cómo el género está siempre poniendo el foco en el comportamiento de los personajes.

55 Agradezco a la Mg. Florencia Perduca por haberme iluminado con respecto a esta línea argumental.

encuentra en la restricción. Rasgos similares se encuentran en la obra de John Agard, en libros como *We Brits*, por ejemplo. Nichols no opera desde ese tipo de sutileza, la elegante estocada que devela contradicciones. Su humor es comparable a un reflector que ilumina hasta casi enceguecer y es desde esta perspectiva que pienso que opera a partir de la saturación, en tanto la suya es una estética del desborde, como desarrollaré más adelante. Pero primero me detendré brevemente en la estructura de *The Fat Black Woman's Poems* que en tanto libro ha sido pensado mayormente sólo por la serie que le da nombre. Luego analizaré un conjunto de poemas de dicha serie para ver allí la estética del desborde que Nichols presenta, asociada a la corporalidad, para dar cuenta de las críticas que ha recibido (alguna de las cuales comparto). A su vez, para comprender realmente por qué esa búsqueda del desborde es parte de una metapoética, será necesario recurrir a poemas de la siguiente obra de Nichols *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*. Retomaré luego las siguientes series de *The Fat...*, en los que el tono será marcadamente otro, para ponerlos en relación con otros poemas de *Lazy Thoughts...* retomando el eje de la escritura topográfica.

### 1.2.1 Las trampas de la Negra Gorda

*The fat black woman could only conclude  
that when it come to fashion  
the choice is lean*

*Nothing much beyond size 14*

***“The Fat Black Woman Goes Shopping” [374]***

*The Fat Black Woman's Poems*, de 1984, se divide en cuatro partes: “The Fat Black Woman's Poems”, “In Spite of Ourselves”, “Back Home Contemplation” y una selección de poemas del libro anterior, “I Is a Long Memored Woman”. La primera serie está marcada por ese personaje sin nombre que Nichols crea, una inmigrante caribeña en el Reino Unido que mira con tono burlón las expectativas que existen en torno a ella en tanto migrante, mujer y afrodescendiente. Elijo como epígrafe la última estrofa de un poema de la serie homónima porque considero que da cuenta de una de las trampas de este poemario: la aparente superficialidad de la Negra Gorda. En **“The Fat Black Woman Goes Shopping” [374]** toda la complejidad del desajuste en la vida en la diáspora parece verse reducido a una queja contra la industria de la moda. Primera trampa:

olvidar que Nichols opera siempre en más de un nivel. Segunda trampa: olvidar que el poemario es mucho más que la serie homónima. El peligro de leer todo el libro desde la clave de “The Fat...” implica no percibir, en primer lugar, los matices que adopta la voz poética de serie a serie, y en segundo, obviar que ninguna estructura es azarosa. Así como *I is...* observamos que cada serie presentaba un aspecto diferente hacia una paulatina y contradictoria adaptación al nuevo territorio, ¿qué historia cuenta la estructura de *The Fat...*? Propongo una lectura que plantea un devenir de adaptación inverso, es decir, la última serie es la selección de poemas de *I is...*, el libro se cierra con “Epilogue” [405], que habla del surgir de una nueva lengua y por ende una nueva conciencia de sí. Si el libro comienza con un personaje en apariencia “adaptada”<sup>56</sup> a su realidad en la diáspora y culmina con la historia de una esclava, es posible pensar en un eje temporal que retrocede en lugar de avanzar. Veamos por qué.

Dejemos en suspenso, por un momento, la primera trampa, y consideremos que sí, que la serie de la Negra Gorda aborda las problemáticas de ser una inmigrante caribeña en el Reino Unido, ser negra y, además, ser mujer, desde una aparente liviandad en la que el humor tiene mucho peso (obviemos también por un momento la densidad del humor en la literatura del Caribe y del Reino Unido). La serie posterior se titula “In spite of Ourselves” [a pesar de nosotrxs mismxs]. Es interesante pensar qué es eso que surge “a pesar de sí”. Una primera diferencia entre esta serie y la anterior se observa en la constitución del sujeto lírico. Si en “The Fat...” la persona poética miraba a la Negra Gorda como un narrador a su personaje, en “In Spite...” prima la primera persona, lo cual establece de por sí un tono más intimista, que está asociado con los temas presentes en los poemas. Lo que retorna constantemente “a pesar de nosotrxs mismxs” es el Caribe, como la comida de la madre en el primer poema, “The Beacon”. Si la Negra Gorda parecía haber encontrado en su visión irreverente y la conciencia de su propio poder una salida a esas tensiones entre su pertenencia caribeña y su adaptación al Reino Unido (como veremos con mayor detalle al analizar los poemas de la serie), en “In Spite...” las

56 Utilizo las comillas pues esa supuesta adaptación del emigrado es un continuo proceso de negociación, ése que Díaz Quiñonez (2000) asocia con el bregar puertorriqueño, en tanto éste remite a las prácticas cimarronas de la sociedad esclavista así como también a la emigración a los Estados Unidos. De este modo, “... la brega es también la estrategia de supervivencia puesta en práctica por los emigrados en situaciones complejas de adaptación al nuevo espacio, lengua, costumbres” (Sancholuz, 2010: 120).

tensiones son fuente de angustia y no hay resolución posible. Los sujetos no están adaptados a esa otra realidad de su existencia en la diáspora (también esto se verá en detalle más adelante). Sin embargo, la mirada nostálgica sobre el Caribe nunca es idealizadora:

O it's easy  
to rainbow the past  
after all the letters from  
home spoke of hardships

and the sun was traded long ago

El uso de “traded” nos habla de una transacción comercial, que pone de manifiesto que se renunció conscientemente a esas posibilidades con las que el sujeto lírico imagina que sueñan los viejos de **“Two Old Black Men on a Leicester Square Park Bench”** [377]. El uso del término comercial rompe con cualquier posibilidad de romanticismo.

“Back Home Contemplation”, la tercera serie, como su nombre lo indica, implica volver (*back*) sobre el hogar, que no puede ser otro que el Caribe. Pero si en “In Spite...” las Antillas retornaban en sus tensiones con el presente de inmigración, en esta sección lo que prima es la memoria del pasado *en* el Caribe. De este modo, los poemas “Those Women” (39) “Childhood” (40), “Praise Song for my Mother” (44) “Why shouldn’t she?” (44) “Candlefly”, (46) “Be a Butterfly” (49) e “Iguana Memory” (50) refieren todos a recuerdos de infancia en el Caribe, a imágenes atesoradas. Sin embargo, no se trata tampoco aquí de representaciones idealizadas y agradables del Caribe, hecho que se ve claramente en el poema que da nombre a la serie, “Back Home Contemplation” (41), que inicia imitando la estructura del dicho “There is more than meets the eye”, expresión que da entender que la situación es más compleja de lo que puede parecer a simple vista, según analizaremos en mayor profundidad en el apartado “”.

La última serie, como ya se ha mencionado, es una selección de poemas *I is a Long Memored Woman*. Lo que resulta interesante analizar es qué poemas se eligieron del libro original, ya que se puede trazar un paralelismo con la serie de la Negra Gorda. Todos los poemas de la sección de “I Is...” hablan de algún tipo de resistencia, ya sea interna o externa, ante la esclavitud. Así, en “Waterpot” (53), la mujer se aferra a su humanidad, a parecer una mujer y no ganado “... hurried/ along/ like... cattle [...] she tried hard to walk/ like a woman”, en un muestra (patética para el capataz) de dignidad a pesar de la servidumbre. En “Loveact” (54) se habla del costado sexual de la esclavitud, donde

el título con la idea de “amor” resulta sarcástico. La protagonista se transforma en la amante del amo, bajo la mirada complaciente y cómplice de la ama, que se siente feliz de verse libre del “loveact”, lo cual marca la complicidad de las mujeres blancas en la explotación de las mujeres negras, al mismo tiempo que establece la explotación que también sufrían las blancas, de la cual se veían “felizmente” liberadas gracias a las esclavas. En este poema, la protagonista se vuelve “the fuel/ that keep them all going”, como amante del señor, “liberadora” de la señora y ama de leche de los niños. Sin embargo, aquí el poder y la venganza están dados por la magia (*sorcery*), ya sea real o simbólica, dejando que el odio se apodere de todos aquellos que la explotan. Se observa el uso que hace Nichols de ciertos tópicos que fueron utilizados como fuente de discriminación (el delito de magia negra fue una justificación muy usual para dar muerte a los esclavos, en especial a las mujeres) como fuente de poder, con todo lo problemático que ese gesto supone, como veremos que ocurre en ciertos poemas de la serie “The Fat...”; asimismo se observa la repetición de ciertos temas que ya estaban presentes en esa serie. Por ejemplo, la docilidad fingida se halla en “Skin-teeth” (55) con la interpelación al “Massa” (pronunciación de los esclavos de “master”) del yo lírico, una esclava, que le recuerda a su “señor” que la sumisión es sólo aparente pues es apenas para “rise and strike/ again”. Los gestos que la esclava describe (sonreír, inclinarse), recuerdan las tretas del débil, de las que hablaba Ludmer (1985), al pensar las respuestas de Sor Juana. Si bien en el Caribe de habla inglesa ese disimulo de sumisión no tiene una palabra que lo denomine, en Puerto Rico se la conoce como “jaibería”, tomando el nombre de la jaiba, un tipo de cangrejo común en la zona, pues así como el crustáceo retrocede para avanzar, la jaibería implicaría un rodeo elusivo, una aceptación del orden de cosas que es mero disimulo. La sonrisa del caído que sólo espera su momento para alzarse.<sup>57</sup>

A su vez, se observa el poder de decisión sobre la sexualidad, a pesar de la

57 Para un mayor desarrollo sobre esta temática, véase López, A. (2014). *Hacia una poética de la fruición y el desvío: La categoría de extraterritorialidad en la poesía niuyorriqueña de Tato Laviera* [en línea]. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.999/te.999.pdf>.

Cabe destacar que no es posible equiparar plenamente estos poemas (“Loveact”, “Skin-teeth”) de Nichols con la jaibería, pues ésta no plantea una revolución de los órdenes, sino el disimulo de quien aparenta sumisión pero no cumple con lo que se le pide, disimulo que se transforma en una característica idiosincrática. En Nichols la sumisión aparente es sólo temporal, a la espera de la revolución que libere a los esclavos de los “backras” (blancos).

explotación, hecho que retomaremos en el apartado “”. “Like a Flame” (60) es la contracara de “Loveact”, pues el yo lírico siente atracción e irá a encontrarse con ese hombre elegido para consumirse “like a flame”. Pero seguramente la manera más original para hablar de la esclavitud es “Sugar Cane” (56-59); la caña nombrada siempre como “he” se muestra como un ser dependiente que requiere del trabajo y la sangre de los otros para crecer. Mediante esa personificación resulta clara la intención de señalar que sin la mano de obra esclava, el hombre blanco no podría existir en esas tierras y que, si bien tiene la fuerza para esclavizarlos, la base de su poder es frágil e inestable.

El poder de la mujer para determinar su propio destino está también presente en “Holding My Beads” [407], que ya hemos visto en el apartado anterior. Y la revolución en camino se hace presente en “**This Kingdom**” [372], que también vimos en la sección precedente.

Retomando la circularidad que fue el punto de partida, “Epilogue” aquí resulta resignificado. Si tomamos ese poema como el cierre del libro anterior, marcaría el pasaje a uno nuevo: del tono de dignidad sufriente de *I Is...* al de jocosa irreverencia de la Negra Gorda. Pero al ser parte del nuevo libro, podría verse como si el final reenviara al principio, a buscar esa nueva lengua en los primeros poemas. Así el “I have crossed an ocean” ya no sería de África al Caribe, sino del Caribe al Reino Unido. De esta manera se marca el destino de viaje de los descendientes de esclavos, “all that journeying and journeying” que se menciona en “**The Fat Black Woman Goes Shopping**” [374], poema del epígrafe.

The fat black woman curses in Swahili/Yoruba  
and nation language under her breathing  
all this journeying and journeying

Por consiguiente, al observar las cuatro partes de *The Fat...* y buscar una estructura que las amalgame y justifique su pertenencia en un mismo poemario, es posible pensar que se traza un devenir que retrocede en esos procesos de “adaptación”/negociación: de la mujer “adaptada” a una realidad diaspórica, realidad descrita en sus tensiones pero resueltas desde el humor y la conciencia del propio poder (“The Fat...”), a una conciencia poética que pone el acento en las tensiones, ya sin una salida discursiva posible (“In Spite of Ourselves”), que luego vuelve al Caribe, para tampoco allí encontrar posibilidad de resolución de las tensiones (“Back Home Contemplation”), hasta desembocar en la mujer esclavizada, en la que la resistencia está presente y se vislumbra el germen de lo que será la Negra Gorda.

Hasta aquí entonces abordamos esa segunda trampa: la de pensar que todo el poemario es “The Fat..” y las complejas tensiones de la vida en la diáspora se resuelven sin más en una risotada. Abordemos ahora eso que ha quedado en suspenso, la primera trampa, la superficialidad de la Negra Gorda, idea que conlleva otras trampas: el uso no problematizado del cuerpo y del humor.

### 1.2.2 El cuerpo de la Negra Gorda, ¿un arma de doble filo?

Los análisis sobre el libro *The Fat Black Woman's Poems* tradicionalmente se han centrado en la serie homónima para ver lo que Bringas López (2003) denomina, siguiendo a Chancy (1997), “poelítica”, una fusión dinámica entre poética y política feminista, que en el caso de Nichols implica la hipervisibilidad del cuerpo y de la sexualidad como una reivindicación.<sup>58</sup> Ya desde el título del libro y la serie, “Los poemas de la *negra gorda*”, se marca la importancia que tendrá el cuerpo en los poemas. Me interesa detenerme en un poema paradigmático en ese sentido:

#### **Invitation [408]**

If my fat  
was too much for me  
I would have told you  
I would have lost a stone  
or two

I would have gone jogging  
even when it was fogging  
I would have weighed in  
sitting the bathroom scale  
with my tail tucked in

I would have dieted

58 En su libro *Searching for Safe Spaces: Afro-Caribbean Women Writers in Exile*, Maryam Chancy (1997: XXI) define “poelitics” como la puesta en acto de una serie de estrategias de resistencia contra las estructuras ideológicas y sociales que sostienen al imperialismo, neocolonialismo y el patriarcado, en la que las mujeres afrocaribeñas reformulan el género lírico para hacer una fusión dinámica entre poesía y política feminista, al abordar aspectos de la diáspora africana desde el punto de vista específicamente femenino. Si bien a la hora de utilizar el término (*poelitics*) para analizar la obra de Dionne Brand, Chancy parece quedarse meramente en el plano del contenido sin ahondar realmente en los recursos de los que se vale Brand para generar esa fusión, la idea de una “poelítica” no deja de ser interesante para trascender una supuesta oposición entre recursos y contenido. Sólo que el objetivo estaría, precisamente en leer ese planteo político –esa “política de la locación”, tomando el término de Rose– *en las formas*, para retomar el punto de vista de Porrúa.



afirmación de la aceptación y seguridad de sí de la Negra Gorda, que le otorga esa comodidad consigo misma para invitar al oyente a “come and see me sometime”. Ese verso hace referencia a la frase la actriz de Hollywood Mae West, una voluptuosa reina del doble sentido que escandalizaba en su época por el abierto uso que hacía de su sexualidad. La frase completa, que West dice a su coprotagonista, Gary Grant, pertenece a la película “She Done Him Wrong” y es la siguiente: “I always did like a man in a uniform. That one fits you grand. Why don't you come up sometime and *see* me? I'm home every evening.” Se trata de una evidente invitación sexual. No obstante, leo en ese verso algo más: una declaración estética y política. La Negra Gorda no sólo pone en evidencia que no tiene deseo alguno de ajustarse a las normas de lo que se considera atractivo, sino que se establece como un ser que va más allá de las categorías que quieren imponérsele. Así, cuando en la segunda parte afirma: “My breasts are huge exciting (...) your hands can't cup”, también implica que la Negra Gorda “desborda” cualquier intento de constricción, es un ser que no puede ser aprisionado, categorizado. El otro verso que marca la elusividad de este personaje se encuentra alineado visualmente con “your hands can't cup”, “fat slick pups” y “my black seabelly”. El adjetivo “slick” pone el acento en esa característica escurridiza de la Negra Gorda. Y aunque las referencias sexuales son más que evidentes en “a purple cherry/ below the blues/ of my black seabelly” y el lunar que cambia de posición con cada movimiento de su “behind”, considero que el poema trasciende la mera invitación sexual, que su función no es tan sólo la de marcar la buena autoestima de la Negra Gorda. Es decir, esa lectura sería caer en las trampas de la serie. Creo que desde ese tono de desparpajo, tan propio de las Antillas, Nichols toma la cuestión física, tan superficial en apariencia, para plantear algo fundamental de este personaje, pero sobre todo de su postura política y poética: una apertura constante que desborda cualquier intento de encasillamiento. Por eso leo el inicio “If my fat/was too much for me” no sólo en tanto a la gordura, sino también a su propio exceso. Es decir, que si sintiera a su propio desborde como un peso demasiado difícil de sobrellevar, habría buscado confinarse a las normas. En ese sentido, es posible pensarlo en los términos de *derroche* de vitalidad, propio de la visión de Bataille (1985 [1957]), como veremos más adelante.

Asimismo, los tres versos que quiebran la regularidad del poema, tomando prominencia visual remiten al desborde: lo que las manos no pueden abarcar, lo escurridizo de los muslos y el neologismo “seabelly” que emparenta la inmensidad del mar con la del abdomen de la Negra Gorda. Así, lo que excede también desborda el marco

regulador de la disposición icónica del poema que excepto en estos versos “desregulados” respeta a rajatabla la sangría.

A su vez, hay algo completamente lúdico en la sonoridad del poema, las rimas entre “jogging” y “fogging”, “weight in” y “tuck in” “fine” y “lines”. También despierta comicidad la manera de referirse a sus senos, no sólo por compararlos con sandías (el exceso una vez más), sino por la contraposición entre sandía y el término técnico “amnios”<sup>59</sup>, la confluencia de lo pedestre y lo técnico para dar cuenta de los senos exageradamente grandes de la Negra Gorda generan comicidad. A su vez, el neologismo de “seabelly” remite tanto al movimiento de la grasa del vientre, como las olas del mar, pero al mismo tiempo, es otra forma de hablar de la inmensidad del cuerpo de la Negra Gorda.

“The heritage of my behind” es otra curiosa expresión, pues asociada el trasero con la herencia. Harding (2007: 57) hace una interesante lectura de que el “I shift the heritage/ of my behind” implica que la Negra Gorda está intentando hacer un cambio, un giro [*shift*] con respecto a las actitudes racistas con respecto a su cuerpo y su sexualidad pues, retomando a Bell Hooks:

[...] aunque el pensamiento contemporáneo sobre los cuerpos femeninos negros no intenta leer el cuerpo como un signo de inferioridad racial “natural”, la fascinación con los “culos” negros continúa. En la iconografía de la imaginación pornográfica negra, el trasero sobresaliente es visto como una indicación de una sexualidad agudizada (hooks citada por Harding, 2007: 57).

Sin embargo, considero que más que intentar generar un cambio de percepción, la Negra Gorda contonea su desbordante trasero como otra forma de marcar que no piensa limitarse en lo más mínimo, que su naturaleza desbordante es una fuente de poder. Coincido en que la noción de “heritage” se emparenta con las miradas racistas sobre la sexualidad de las mujeres negras. Y también que ancla la herencia en el cuerpo mismo y no en cuestiones culturales. Pero creo que la lectura que propongo termina de iluminarse mejor con el siguiente poema:

**Thoughts Drifting Through the Fat Black Woman’s Head While Having  
a Full Bubble Bath [408]**  
Steatopygous sky

<sup>59</sup> Palabra de origen griego que significa: “Saco cerrado que envuelve y protege el embrión de los reptiles, aves y mamíferos, y que se forma como membrana extraembrionaria, llena de líquido amniótico.” (Diccionario de la Real Academia Española).

Steatopygous sea  
Steatopygous waves  
Steatopygous me

O how I long to place my foot  
on the head of anthropology

to swig my breasts  
in the face of history

to scrub my back  
with the dogma of theology

to put my soap  
in the slimming industry's'  
profitsome spoke

Steatopygous sky  
Steatopygous sea  
Steatopygous waves  
Steatopygous me

En éste se muestra cómo la Negra Gorda opone su cuerpo como un arma a los discursos que la han oprimido. Ahora bien, si nos detenemos en los recursos utilizados, salta a la vista la reiteración de un curioso adjetivo: “esteatopigio”. Deriva de “esteatopigia”, cuya definición según el Oxford Dictionary es “acumulación de grandes cantidades de grasa en los glúteos, en especial como una afección normal en los pueblos Khoikhoi y otros de las partes áridas del África meridional”. Nos remite al caso de Sarah Bartmann (Saartjia Baartman), conocida como “la Venus hotentote”. Baartman fue una supuesta esclava del siglo XVIII que era mostrada como un animal raro por su esteatopigia y la hipertrofia de sus genitales exteriores. Según relata Welsh (2007: 40-41), luego de que falleció en 1815 se la disecó y sus glúteos y labia (eso que, según sostenían los discursos de la época, en su tamaño excesivo demostraban el desenfreno de los apetitos sexuales de las mujeres negras) estuvieron en exposición hasta mediados de la década del setenta en el Museo del Hombre en París. La utilización del adjetivo “steatopygous”, entonces, remite a varias cuestiones simultáneamente. Por un lado, a la hipersexualización de la mujer negra, considerada por la histeria victoriana como fuente corruptora por su exceso de lascivia, otro discurso que justificaba la opresión y que volvía válido la constante violación y utilización de las mujeres negras para la gestación de nuevos esclavos. Al reenviarnos a Sarah Bartmann, nos lleva, por fuerza, al pasado de

esclavitud; sin embargo, la Negra Gorda reactualiza el significado, dado que la representación de la mujer negra como hipersexual sigue viva en el discurso racista. Una respuesta a esa representación fue buscar su opuesto, una mujer negra hiperrecatada (Hammonds, 1997), Nichols, como plantea Harding (2007), transita el camino contrario: retomar la idea de una mujer negra sexual en pleno dominio de su cuerpo que así armada puede enfrentarse a los discursos discriminadores, postura que no deja de resultar problemática, como veremos en breve.

Ahora bien, leyendo este poema en consonancia con el anterior (donde ahora comprendemos mejor el por qué se emparenta “heritage” con “behind”, como el trasero de la Negra Gorda lleva en sí no sólo los prejuicios actuales, sino que trae consigo toda una herencia que se remonta al pasado de esclavitud), en la búsqueda de desbordar categorías, vemos que el uso de una misma palabra, esteatopigio, permite ampliar el proceso de significación. En la primera y última estrofa se observa que tanto el paisaje como el propio cuerpo quedan teñidos por ese adjetivo que trae consigo las tensiones y reminiscencias antes mencionadas. El sujeto lírico queda, entonces, asociado al paisaje, unido por el adjetivo. En palabras de Scalon (1998: 61)

Al volverse una con la naturaleza, posee un espacio en que no se le suele permitir casi ninguna propiedad [*ownership*] política o económica, y juguetonamente se apropia del discurso de la colonización que une la tierra con el cuerpo femenino.

La apropiación de ese discurso de la colonización también podría ser criticada por peligrosa, dado que funcionaría como una actualización del viejo clisé. No obstante, el objetivo aquí no parece ser tanto unir mujer a naturaleza, sino más bien que lo desbordante, que está contenido en el adjetivo, pertenece no sólo al cuerpo como algo patológico, sino que es también parte del paisaje. Al otorgarle un estatus natural, se disuelve la significación patológica, se cancela el rechazo, al igual que en “Invitation” funcionaba el neologismo “seabelly”, otorgándole inmensidad al cuerpo por comparación pero al mismo tiempo volviendo esa inmensidad algo natural. A su vez, al ser un término “técnico”, nos reenvía a un discurso científicista que se enlaza con la opresión de la historia, antropología y teología sobre los pueblos africanos y afrodescendientes. Bringas López (2003: 33) afirma que la confrontación por proximidad del término técnico y la simpleza de los sustantivos que le siguen (cielo, mar, olas, yo) generan comicidad, cuyo fin es ridiculizar esos discursos. Para Escudero (2000: 8), en cambio, es un momento de autoparodia: al igual que Whitman afirmaba que “contenía multitudes”, en el cuerpo

esteatopigio de la Negra Gorda confluyen una amplia variedad de elementos, es una pero abarca todo, el mar, las olas, el cielo. Por otra parte, el funcionamiento de esta estrofa como estribillo que abre y cierra el poema, no sólo le otorga mayor fuerza, si no que remite a la oralidad pero que además permite, pensando en técnicas de memorización, recordar la estrofa con facilidad, en la que rima (sea/me) también ayuda.

Pues bien, propongo leer esa apertura de significación, esa defensa de lo que se desborda, como la apuesta de la poética de Nichols, en la misma línea de los senos que las manos de interlocutor no pueden abarcar de “Invitation”. El uso del “fat” no sería sólo un rechazo a la “industria de la delgadez”, sino que apunta a todo lo que desborda las categorías, los límites establecidos, lo que se espera de una mujer negra. La comicidad que prevalece en la serie dedicada a la Negra Gorda funciona en parte gracias al exceso, así como en este poema lo excesivo del título incita a la risa. Desde ya, también opera el quiebre de las expectativas, pues la esperada banalidad de lo que puede pensar alguien mientras se baña se ve cancelada ante la seriedad de la denuncia de la Negra Gorda, que lo hace, sin embargo, con aparente ligereza. La manera irreverente con que la Negra Gorda trata esos discursos rompe con cualquier posible solemnidad. El poema pone preeminencia en lo sensorial por sobre lo discursivo; lo evidencian los verbos que hablan de un contacto físico, un roce necesario y ahora buscado: así el sujeto lírico se refriega (*scrub*), pisotea (*place my foot*) o le pone los senos en la cara a los discursos opresivos.<sup>60</sup> El cuerpo que se desborda, que lo abarca todo, paisaje y ser, está fuera de cualquier regulación, de cualquier intento de clasificación (tan en sintonía con lo que se ha encargado de hacer la antropología, la teología y la historia).

A su vez, es posible ver en ese desborde la apertura que la categoría cuerpo conlleva, como lo postula Nancy (2003). Si seguimos al filósofo francés en que el cuerpo es *lo abierto*, y que éste *consiste* en exponerse (87), vemos que la aparente *sobreexposición* del cuerpo en Nichols no es sólo una forma de reapropiación de lo que el pasado de esclavitud sustraía, sino también una determinada reivindicación de la

<sup>60</sup> El uso de “swig” es curioso. Harding (2007: 59) considera que si bien “swig” significa beber de a grandes sorbos, en este poema indica que la Negra Gorda “desea metafóricamente alimentar a la fuerza a la historia al frotarle los senos en la cara”. En mi opinión (y en concordancia con ello es que traduje ese verso [406]) es más correcto pensar a la Negra Gorda bebiendo de sus propios senos frente a la cara de la historia. No porque, como sostiene Harding (59) “se consume a sí misma en gesto desafiante”, sino porque es capaz, por un lado, de alimentarse a sí misma, en una suerte de inversión de las ayas de leche, que ni siquiera podían alimentar prioritariamente a sus hijos. A su vez, es una imagen de cargado erotismo.

corporalidad en tanto modo de abrirse al mundo. El traspasar los límites en este poema tiene una contracara: la piel, como ese límite que separa y conecta al mismo tiempo, como aquello que separa al cuerpo de lo que no es cuerpo, rodeándolo y conteniéndolo, y al mismo tiempo, es mediante ese límite que se entra en contacto con el afuera. En “Thoughts...” el contacto físico que se establece con los discursos nos recuerda constantemente que es la piel la que entra en contacto con ellos (y que es *por la piel*, su pigmentación, digamos, que esos discursos han operado de manera tan opresiva).

Si el cuerpo, en tanto apertura, se muestra en esta serie en continuo desborde, ocurre algo similar con el lenguaje: éste se desborda aquí que mediante el adjetivo “esteatopigio”. Se nos recuerda la carga que una palabra puede tener, la historia y connotaciones que trae consigo. El verso “esteatopigia yo” nos habla de que la Negra Gorda no es sólo un cuerpo que se desborda en su gordura, sino que es sujeto múltiple, heterogéneo del cual habla Theresa De Lauretis (1987), que escapa a cualquier definición esencialista. A su vez, esa cosmovisión del sujeto en continua apertura nos recuerda la visión de Glissant (2006) para quien dicha apertura, que pone “en entredicho lo idéntico”, queda unida a la idea de la “criollización” (contacto entre varias culturas o elementos de culturas distintas cuyo resultado es algo nuevo, completamente imprevisible que trasciende la mera suma de las partes [Glissant, 2006: 39]), que es imposible de estabilizar, que muestra siempre la propensión al cambio. En ella no hay “renuncia a uno mismo”, disolución, sino búsqueda constante.

Sin embargo, ésta no es la perspectiva desde la cual la crítica aborda esta temática. Los análisis sobre esta serie (Easton, 1994; Scanlon, 1998; Bringa López, 2003, Escudero 2000, Harding, 2007) se han centrado en la preeminencia de lo físico en los poemas, como una reapropiación de lo que durante la esclavitud era mera mercancía y como restitución a las mujeres del poder de su sexualidad. El cuerpo se vuelve, así, un lugar de reclamo (Scanlon, 1998), del que el personaje de Nichols se vale para combatir los discursos sexistas y racistas que intentan controlarlo y contenerlo (Harding, 2007, 43), para “mantener su sentido de identidad [*selfhood*] con el fin de oponerse a las estructuras que la oprimen” (Griffin, 1993, 28).<sup>61</sup> El peligro de la hipervisibilidad que cobra el cuerpo femenino, y no cualquier cuerpo, sino el de una mujer negra, ha sido señalado sólo

<sup>61</sup> Griffin en realidad trabaja con *I is a Long-Memored Woman*, pero creo que es aplicable al siguiente poemario.

tangencialmente (Scanlon, 1998; Welsh, 2007).<sup>62</sup> En líneas generales, los análisis se centran en la fuente de poder que es el cuerpo de la Negra Gorda y su sexualidad. Rastrear en los poemas la construcción que hace Nichols de un personaje irreverente que se enfrenta al mundo de la moda, que no parece concebir nada más allá de la talla catorce (“**The Fat Black Woman Goes Shopping**” [374]), que se burla de las aspirantes a Miss Mundo (“Looking at Miss World”, 20), una más delgada que la otra y se resigna a no ver ninguna que se parezca ni remotamente a ella [“will some Miss (plump at least/ if not fat and black) uphold her name”] y se autocelebra al brindar por sí misma (“toasting herself as a likely win”). Personaje que en “Invitation” es consciente del propio atractivo sin necesidad de ajustarse a las reglas de la estética hegemónica. De igual modo, le da órdenes a su pretendiente para que baile, como si fuera un ritual de apareamiento en el que el poder lo tiene, sin ninguna duda, ella (“The Fat Black Woman’s Instructions to a Suitor”, 21).

El otro gran eje de la crítica es el tópico racial, la otra marca en el cuerpo que ya desde el título el lector recibe sin ninguna búsqueda de eufemismos o corrección política. Así, se reseñan los poemas en los que se hace mención a la esclavitud, por ejemplo el recuerdo de las Mammies y Jemimas,<sup>63</sup> en las que la docilidad era un papel que se interpretaba (“days of playing/ the Jovial Jemima”) para recordar, amenazadoramente que “But this fat black woman ain’t no Jemima/ Sure thing, Honey,/ Yeah” ).

Asimismo, la Negra Gorda opone su cuerpo como un arma a los discursos que tradicionalmente han oprimido a la raza negra, y a la mujer como acabamos de ver en “Thoughts Drifting...”. También es su propia autoridad en “**The Assertion**” [374], donde el personaje de Nichols toma visos de figura mítica, sentada victoriosa “on the golden stool”, el trono que le ha robado a “The white robed chiefs”, otra interesante imagen

62 Las posturas de ambas autoras serán desarrolladas más adelante.

63 Cuando se dice que la Negra Gorda “remembers her Mama”, se juega con la idea de “her Mama” (como “su mamá”) y Mammy, el personaje de la sirvienta buena de *Lo que el viento se llevó*. Harding (2007: 45) retoma la descripción que hace Jan Nederveen Pieterse en su *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture* según la cual las Mammies son consideradas figuras desexualizadas, que no parecen haber tenido hijos, o al menos estos no son visibles. En ese sentido, la oposición de la Mammy con una figura tan fuertemente sexuada como la de la Negra Gorda es clara. A su vez, Jamima es otra representación de la esclava jovial, transformada luego en marca “Aunt Jemima”. Pueden verse algunas imágenes al respecto en la página web del Jim Crow Museum of Racist Memorabilia: <http://www.ferris.edu/htmls/news/jimcrow/mammies/>.

ambigua, donde lo que se destaca es el “white”. Literalmente se puede tomar como “los jefes de túnicas blancas” (tal vez una velada referencia al Ku Klux Klan), pero sonoramente también podría ser “los jefes blancos que fueron robados” (la única diferencia ortográfica sería *robbed* en lugar de *robed*). Frente a esas figuras de supuesta autoridad (de ahí el *chiefs*), la Negra Gorda establece la propia, sentada en el trono del cual se niega a moverse, ya que se trata de su derecho “*This is my birthright*”. Frase que emparenta ese poema con el último de la serie “**Afterword**” [375] ya que plantea que la Negra Gorda volverá a reclamar lo que le pertenece (que nos hace pensar en ese “*This is my birthright*”), aunque eso ocurrirá, apocalípticamente,

when the last of her race  
is finally and utterly extinguished

when the wind pushes back the last curtain  
of male white blindness

Como queda configurado en los dos poemas con los que elegí iniciar el análisis de esta sección, en toda la serie se observa que la Negra Gorda nada tiene de debilidad: opone su cuerpo a los discursos racistas y se limpia con ellos, puede describir la voluptuosidad de su cuerpo de manera provocadora, pero marcando que el poder para invitar es propio, da órdenes a su pretendiente, se autocelebra como belleza y considera que la autoridad es su derecho de nacimiento, y lo será incluso si toda su raza desaparece bajo el manto de “la ceguera blanca de los hombres”.

Ahora bien, estos análisis críticos suelen centrarse en los comentarios de la propia Nichols con respecto a la eterna victimización de la mujer negra,<sup>64</sup> para justificar que la sexualidad funciona como agenciamiento, como la reapropiación de aquello que durante la esclavitud era transformado en fuente comercial y que luego fue parte del discurso racista. Podría pensárselo como un rechazo a la idea de la universalidad de la mujer como oprimida, en tanto lo piensa Mohanty (2008) para quien el término “Mujer” como categoría de análisis estable se vuelve antihistórico al buscar la universalidad en la idea

64 A modo de ejemplo, se puede mencionar el siguiente comentario, de la entrevista realizada por Maggie Butcher (1988) “In my writings I'm conscious of that - to give other pictures and other images of black women as distinct from being this victim figure or a person who's been extremely oppressed” (19). O el poema “**Of Course When They Ask for Poems about The 'Realities' of Black Women**” [374] [Por supuesto, cuando piden poemas sobre las “realidades” de las mujeres negras], perteneciente al siguiente libro, *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* (1989).

de subordinación, dejando de lado la pertenencia a una clase o etnia. Así, la diferencia sexual se vuelve una noción monolítica y queda equiparada a la noción de subordinación femenina (Mohanty, 2008: 12). En este sentido, ya desde el título mismo de la serie, Nichols marca que escribe desde una “política de locación” (Rose, 1993, 139); es decir, como sujeto localizado dentro de una determinada matriz material y discursiva de poder, resistencia o subjetividad. El problema de anclar esa locación puntual de resistencia en el cuerpo es que pareciera que la poeta reduce la naturaleza de la mujer y su capacidad creativa a lo físico (Welsh, 2007). Sin embargo, Welsh sostiene que eso ocurre sólo si se entienden de manera literal las metáforas con respecto al cuerpo. Así, la autora de *Grace Nichols* considera que la visión del cuerpo que tiene la poeta guyanesa excede lo meramente físico. El peligro de volver a localizar a la mujer negra como epítome del cuerpo sexuado se salva, según Welsh, al entender que la visión erótica de la corporalidad abarca mucho más que el cuerpo físico.<sup>65</sup> Por eso retoma la idea de erotismo, según la entiende la poeta Audre Lorde, quien sostiene que lo “erótico superficial” ha quedado asociado a la mujer, como un signo de su inferioridad, lo cual las ha hecho sospechar del erotismo cuya supresión parecería ser la única manera de ser fuertes (Lorde, 1984: 53). Lorde concibe lo erótico no como lo puramente sexual, sino como fuente de la creatividad femenina: implica, como complacencia, la conexión con nuestro ser, mediante el cuerpo propio y ajeno. Welsh considera que Nichols utiliza el erotismo como fuente de poder para enfrentarse con la sociedad racista, patriarcal y antierótica británica.

Harding (2007), en cambio, retoma la idea de Hammonds (1997) de la “política del silencio” de las mujeres negras con respecto a la propia sexualidad como una forma de resistencia ante el discurso discriminativo que las definía como promiscuas y poseedoras de una sexualidad desenfrenada.<sup>66</sup> En este sentido, se podría pensar la hipervisibilidad del cuerpo de la mujer negra en “The Fat...” como una manera de

<sup>65</sup> La misma Welsh señala la tendencia de las teóricas feministas de valerse de los textos de las mujeres de color como ejemplos anclados e historizados de sus teorías: “[...] se requirió de las mujeres negras para que efectúen el trabajo cultural de personificar el cuerpo para la cultura blanca.” (Margaret Homans, citada por Welsh, 2007: 31).

<sup>66</sup> Hammonds (1997) hace una revisión de la genealogía de la sexualidad de las mujeres negras y estipula que desde la era victoriana se construyó la imagen de la mujer negra como aquello que la blanca no es, y todas las ansiedades con respecto a la sexualidad recayeron sobre ella. De esta manera, surgió lo que la autora denomina la “política del silencio”, que implicaba callar cualquier referencia a la propia sexualidad, construir la imagen de una mujer negra “super moral” para mostrar que la falsedad de la supuesta promiscuidad y sexualidad desenfrenada que se le atribuía.

oponerse a esa estrategia, haciendo uso exactamente de lo opuesto: la sexualidad como fuente de poder.

Ahora bien, cabría preguntarse hasta qué punto Nichols logra trascender el binarismo, vale decir, hasta qué punto cambiar el signo de valor de negativo a positivo implica ir más allá de una mirada simplista y estereotipadora. Scanlon (1998: 5) lo plantea claramente al afirmar:

Promover el cuerpo femenino [...] por sobre la mente (la vieja división que vuelve para acechar) puede ser contraproducente; podría reproducir o reforzar la asociación de la Mujer con la carne y el apetito que ha servido para prohibirles a las mujeres el acceso al ámbito intelectual.

La crítica que se esgrime es que, como históricamente las mujeres representaron lo caótico, lo irracional, frente a la lógica racional propia de “lo masculino”, al anclar a su Negra Gorda puramente en el plano físico Nichols termina reescribiéndose en esa misma tradición opresiva de la que quiere escapar.

Otra crítica posible es recuperar las problematizaciones sobre el cuerpo que plantea el pensamiento biopolítico, en tanto éste se preocupa por una *política de la vida*, que puede ser abordada desde la medicina (Foucault, 1974; Esposito, 2003, 2005), la soberanía y la economía (Foucault 1976, 1979, Agamben, 1999, 2011; Negri, 2007) y la guerra (Negri, 2007).<sup>67</sup> Si bien retomo la apertura del concepto de cuerpo que postula Jean-Luc Nancy (2003, 2007), pues considero que implica un aporte para pensar la estética del desborde que pienso para Nichols y que resulta operativo para explorar el primer poemario de Brand, *Primitive Offensive*, me interesa más bien pensar la crítica a cómo se ha pensado lo físico en esta serie de Nichols desde la misma lógica que esos análisis plantean (y claramente no están pensando desde la biopolítica). Por un lado, para explorar lo problemática que esa misma lógica resulta, pero por el otro, porque una respuesta rápida que podría darse a la mirada biopolítica de la obra de Nichols es que todo poeta que retoma el conflictivo pasado de esclavitud como aquello que siempre se encuentra pulsando por debajo en su poesía tiene muy claro que su vida, como la de sus antepasados, es *nuda vida*, para pensarlo en los términos de Agamben (1999) o *vida precaria*, si preferimos los de Judith Butler (2006). Claramente en la figura de la Negra

<sup>67</sup> Para un trazado profundo de las distintas perspectivas teóricas dentro del pensamiento biopolítico y sus antecedentes, véase *Lecturas foucaulteanas, una historia conceptual de la biopolítica* (Unipe, 2012), de Edgardo Castro. Una interesante reapropiación local de estos conceptos para pensar la literatura latinoamericana es *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (Eterna Cadencia, 2014), de Gabriel Giorgi.

Gorda de Nichols se opone a la regulación de mecanismos de normalización pero esto resulta tan evidente que el complejo aparato de la biopolítica no permitiría una iluminación mucho mayor que justifique recuperarlo para oponerlo a una serie de análisis que de por sí presentan contradicciones internas, tal vez por esas trampas que mencioné en un inicio.

El propio poemario parece ir en contra de la hipótesis de que la Negra Gorda es sólo cuerpo, no pensándolo como *espaciamento del ser* (Nancy, 2003), sino como mera materialidad y, por ende, superficialidad. La Negra Gorda compone poemas (“The Fat Black Woman Composes a Black Poem...” “and a Fat Poem”), cuestiona, aunque no con mucha seriedad, el rol de los políticos (“The Fat Black Woman versus Politics”), se pregunta por el estado ecológico del mundo (“Small Questions Asked by the Fat Black Woman”) y piensa en su propia muerte (“Tropical Death”). En este sentido, no se puede afirmar que la Negra Gorda sea *sólo* corporalidad. Por otro lado, también es posible pensar esa sobreexposición del cuerpo a partir de la relación cuerpo-espacio. Al plantear la relación entre feminismo y espacialidad, Gillian Rose (1993) sostiene que en muchas mujeres se evidencia el deseo de no ocupar espacio, volverse invisibles, justamente porque su experiencia espacial está asociada con la incomodidad de ser vistas y juzgadas. En el caso de Negra Gorda de Nichols, la mirada de los otros, masculina pero también femenina, está presente y la Negra Gorda la percibe (se nota en poemas como “Invitation”, “**The Fat Black Woman Goes Shopping**” [374] o “Trap Evations”), pero no permite que le resulte limitante, devuelve burlescamente lo que se le asigna, remarcando que no va a adecuarse a las expectativas. Sin duda el personaje de Nichols *ocupa* el espacio, se apropia de él.

No obstante, es posible sostener en cierta medida, como lo hace Scanlon, que la serie “The Fat...” llega a ser algo ingenua, cargada de biologismo y que presenta una visión del ser carente de problematización (5). Nichols parece valerse de los tópicos utilizados contra las mujeres, y en particular las de color, e invertir el signo, tomándolos como estandartes que esgrimir contra los discursos hegemónicos discriminadores. “Las herramientas del amo nunca desarmarán la casa del amo”, dice Audre Lorde (1984: 110), y es discutible hasta qué punto el énfasis puesto en la sexualidad de su Negra Gorda le permite a Nichols hacer una resemantización que genere otra imagen de la mujer negra más allá de la ya transitada. Aunque considero que no hay una verdadera problematización sobre la relación de la Negra Gorda y la sexualidad, sólo juegos de oposiciones entre lo que la sociedad parece esperar de ella y lo que ella decide mostrar; y

que la relación de la Negra Gorda con su cuerpo, su sexualidad y su ser negra parece ser lineal y carente de conflictos, creo que la clave se halla en recordar lo fundamental que resulta el humor como resistencia en las tradiciones caribeñas. Buena parte de lo que en “The Fat...” es simplificado y resulta en cierta medida “resuelto” sin más desde una risotada o un gesto irreverente (concretamente la discriminación racial y el desajuste diaspórico), vuelve a surgir en las otras series con una carga que demuestra que nada se ha resuelto, que el humor es otra opción, un modo de supervivencia, pero que no implica la cancelación de ningún conflicto. Y en ese sentido es útil volver a Louise Bennett y la aparente “levedad” con la que trataba temas sociales y políticos de la época: su humor no dejaba de lado la crítica y la aparente ingenuidad de “Miss Lou” claramente no es la de la poeta. Lo mismo ocurre si pensamos poemas como **“Quashie Comes To London”** [434], de Una Marson (anticipación de lo que será **“Colonization in Reverse”** [439], de Bennett), que establecieron una suerte de género, el de la “carta de migrante”, en los que la supuesta ingenuidad encubre una crítica y un desgarro interior.<sup>68</sup> Considero que Nichols trabaja con el humor, no sólo para escapar del estereotipo las mujeres negras como víctimas, sino también como práctica discursiva, como un desvío, en los términos de Glissant (1981), para quien el *détour* era un movimiento de camuflaje discursivo que desarmaba el discurso hegemónico. No se trata en Nichols del uso de la parodia, que era el gesto que reivindicaba el autor martiniqueño, sino más bien un restar seriedad, tomar todo “para el relajo”, para pensarlo en términos del choteo cubano. Podríamos asociarlo con la noción de “carnavalización” de Bajtín (1989) y la subversión de límites. Pero como sostiene Gustavo Pérez Firmat (1984:71), la subversión propia del choteo no es equiparable a la del carnaval medieval, pues éste se halla circunscrito por una temporalidad prefijada y posee una serie de normas reguladoras, mientras que en la carnavalización antillana no encuentra limitaciones, opera sin regulaciones ni restricciones. Harding (2007: 50) sostiene que el exceso de la Negra Gorda, por ejemplo en de **“The Assertion”** [374] (“heavy as a whale” se la define) demuestra que encarna la

<sup>68</sup> Al respecto, Donnell y Welsh (1996:121) sostienen que la utilización del género epistolar para dramatizar un diálogo o monólogo, ha sido una de las adaptaciones más exitosas de la tradición oral a la escrita en la poesía del Caribe de habla inglesa. Este formato de “letter home” (la del migrante que escribe al hogar) ha sido re TRABAJADA por Bennett, y en las generaciones más actuales por James Berry en sus *Lucy's Letters*, Fred D'Aguiar en “Letter from Mama Dot” y David Dabydeen en “The Toilet Attendant Writes Home”. Asimismo, las autoras equiparan la oportunidad que brinda la “poesía performática” para utilizar el *creole* con la que genera ese uso del género epistolar.

forma grotesca del carnaval, pues al desafiar la autoridad de los “robed chiefs” consagra la libertad inventiva, libera de los puntos de vista imperantes, de las verdades establecidas y lo universalmente aceptado, para crear un nuevo orden. Sin embargo, considero que pese a que hay una burla a quienes detentan el poder al ocupar su lugar, no ocurre aquí ninguna verdadera inversión carnavalesca.

Para Bajtin, el carnaval es algo a ser *vivido* en lo que no hay distancia entre actores y espectadores pues todos los participantes son activos:

... se está plegado a sus leyes mientras estas tienen curso y se lleva así una *existencia de carnaval*. Esta, sin embargo, se sitúa por fuera de los carriles habituales, es una especie de “vida al revés”, un “monde à l'envers”. (Bajtin, 1976: 312, énfasis original)

En este sentido vemos, por un lado que las restricciones temporales cobran vital importancia: el carnaval permite la inversión de un orden, ponerlo “patas para arriba”, pero sólo mientras dura la fiesta, como en el caso de la “entronización bufá”, o como en el caso de las fiestas nocturnas de los esclavos en el Caribe, en que estos se arrogaban los cargos y el poder que durante el día eran propiedad de los blancos. V. S. Naipaul lo describe con pericia:

El esclavo en Trinidad trabajaba durante el día y vivía de noche. Al caer el sol el mundo de las plantaciones blancas desaparecían y tomaba su lugar un mundo de fantasía, más seguro, secreto, de “reinos”, “regimientos”, bandas negras. Quienes eran esclavos durante el día se veían a sí mismos como reyes, reinas, delfines, princesas. Vestían bellos uniformes, banderas y espadas de madera pintada. Todo aquel que se unía a un regimiento obtenía un título. A la noche, los negros jugaban a ser personas, imitando los ritos del mundo superior. Los reyes hacían y recibían visitas. En las reuniones un “secretario” tomaba nota. (Naipaul, 1970: 1)<sup>69</sup>

Es desde esta perspectiva que Benítez Rojo (1989) considera que el carnaval caribeño es una práctica paradójica pues, en ella, quienes detentan el poder dan una vía de expresión para la violencia de los grupos oprimidos, y mediante lo cual logran mantener el *status quo*, al tiempo que los subyugados canalizarían la violencia de los

69 <http://library2.nalis.gov.tt/gsd/collect/news3/index/assoc/HASH0126/a01f6fc1.dir/doc.pdf>. Véase también el relato que hace Naipaul en *The Loss of El Dorado* de la Revuelta de Shand State en 1805, previo a los festejos de Navidad, en la que salió a la luz todo ese mundo subterráneo, que Naipaul asociaba puramente con fantasías, pero que conllevaba planes revolucionarios. Cabe destacar que considero que sus descripciones son muy ilustrativas y están bien documentadas, pero no comparto en absoluto las interpretaciones que saca de ellas, donde se evidencia su racismo y desprecio por todo lo que implique una mentalidad “colonial”.

poderosos para que no se vuelva a repetir (1989:364). Pero además, el carnaval sería un complejo instrumento de memoria cultural, una suerte de artefacto o espejo "transformista" (travestista) mediante el cual las sociedades caribeñas exorcizarían cíclicamente la violencia de la Historia de la plantación y la esclavitud (1989:368).

Pues bien, en cuanto al concepto bajtiniano: no considero que Nichols busque la mera inversión, crear una vida al revés, en que la Negra Gorda se adjudica el poder, en una suerte de entronización bufa, más bien lo leo en la línea sincrética de Benítez Rojo: así como el carnaval reúne música, canto, baile, mito, lenguaje, comida, vestimenta, expresión corporal, anclándose especialmente en el ritmo (1989: 45-46), también permite amalgamar experiencias heredadas como relatos, poner nuevamente en acto poderes perdidos, manteniendo activo su recuerdo en la memoria cultural. El Taburete de Oro al que se hace mención (*golden stool*) en el poema trabajado es el "Sika Dwa Kofi" un símbolo de poder del pueblo ashanti. En ese taburete se sentaba el rey, sin embargo, fue una mujer, Yaa Asantewaa, reina madre de Ejisuhene, parte de la Confederación Ashanti, quien enfrentó al poder del Imperio Británico cuando el gobernador Lord Frederick Hodgson demandó que se le entregara el Taburete de Oro, símbolo del poder y el espíritu del pueblo. Yaa Asantewaa armó un ejército y comandó las tropas contra la fuerza británica. Fue la última de las guerras anglo-ashanti y aunque la reina madre murió en exilio y la Confederación se convirtió en un protectorado británico, el nombre de esta mujer continúa siendo de vital importancia hasta el día de hoy. Por ende, la Negra Gorda, al sostener que el Taburete de Oro es su derecho de nacimiento no está estableciendo ninguna inversión, está recuperando una tradición a la que pertenece, recordando un poder que le es propio (aunque una mujer nunca se sentaba en el Golden Stool), y si bien lo afirma "giving a fat black chuckle/ showing her fat black toes", no asocio esa risa y esa irreverencia con la carnavalización, sino con la "murderous blue laughter" de "**The Fat Black Woman Remembers**" [375], con la risa que nada tiene de jovialidad, de docilidad, una risa que desborda vitalidad, energía, que es también su propia fuente de poder.

De hecho, la imagen del "golden stool" volverá aparecer en *Lazy Thoughts...* en el poema "Configurations", en el que se plantea una relación sexual en términos de colonizador europeo (hombre) y mujer africana. Cito el final del poema:

She delivers up the whole Indies again  
But this time her wide legs close in  
slowly  
Making a golden stool of the empire  
of his head.

La inversión de fuerzas aquí es evidente, pues si hasta el cierre la mujer se presentaba en un lugar subordinado, adaptándose al deseo del hombre, cerrar las piernas y usar la cabeza de él como trono en el que sentarse la sitúa como reina que se ha servido de él como un escalón para ascender. Sin duda la imagen es ambigua. Gina Wisker (2000: 292) sostiene que esta sabia mujer se burla del poder ejercido sobre ella en el acto sexual, dada la doble lectura de “stool” (materia fecal, excreto, además de “taburete” o “asiento”). Welsh (2007: 52) diciendo, pues el Taburete de Oro era un artefacto sagrado, lo cual implica que en el último verso se observa una extraordinaria reverencia más que desdén.

Lo que me interesa destacar es la profunda importancia que esta imagen tiene para Nichols y cómo se halla siempre asociada con un poder que es propio, tradicional, una fuente de agenciamiento. Por consiguiente, pensar que en “**The Assertion**” [374] hay una inversión burlesca de parte de la Negra Gorda al recuperar el Taburete de Oro implica no sólo desconocer la historia que esa mención conlleva sino también la función que Nichols le otorga.

Retomando la idea de las *trampas* que esta serie conlleva, la crítica se ha centrado en el carácter de “denuncia” de estos poemas, quedándose así en el plano del contenido y viendo su literalidad. Como ya se ha afirmado, no busco retornar a la vieja dicotomía de forma-contenido, sino, como plantea Ana Porrúa “leer *en* las formas”. Scanlon (1998) considera que uno de los puntos que salva a “The Fat...” de caer por entero en un organicismo simplista es la manipulación del lenguaje. En ese sentido, si volvemos a la idea de “poelítica” que menciona Bringas López, quizás lo más original en Nichols no esté en su capacidad de denunciar determinadas realidades,<sup>70</sup> sino en los procedimientos mediante los cuales la referencia a una “política” es tangencial, de lo cual intenté dar una muestra en los dos poemas iniciales de este apartado. Por consiguiente, me interesa centrarme en un conjunto de poemas de esta serie para ver cómo se construye una noción de desborde que sitúa a la Negra Gorda más allá de un mero intercambio de signos negativos por positivos. Hay en Nichols una estética del desborde, que no es sólo opera

<sup>70</sup> De todas formas, debe tenerse en cuenta el contexto histórico en el momento de producción del libro. Durante la década del ochenta, el Reino Unido, bajo el gobierno de Thatcher, se vio asolado por la recesión, que generó un alto grado de racismo en las clases trabajadoras que veían a los inmigrantes caribeños como los culpables de la falta de empleo y los bajos sueldos. Ante ese panorama, la necesidad de denuncia y de hacer notar el derecho siquiera de *existir* puede sobrepasar los deseos de sutileza poética.

en el plano de la corporalidad sino que se observa en su trabajo con lo elusivo en oposición a las definiciones reguladoras que apelan a una univocidad simplificadora. Desde esta perspectiva, es cierto que hay un fuerte planteamiento político en este libro: la de Nichols es, sin duda, una poesía políticamente localizada, para tomar los términos de Rose. Sin embargo, en los análisis de la crítica sobre esa poelítica suele perder terreno lo estético y se analiza con la mirada puesta más en lo que los poemas denuncian que en la poética que Nichols construye. Rose hace constante hincapié en la necesidad de pensar un “otra parte”, que si bien es imposible encontrar una posición enteramente por fuera de los discursos hegemónicos, se debe buscar establecer un punto de referencia que no pretenda ser exhaustivo y excluyente. Por ello retoma la noción de Teresa De Lauretis (1987) de un sujeto múltiple que no se encuentra tanto dividido sino que es más bien contradictorio. Para De Lauretis el sujeto del feminismo está en dos lugares al mismo tiempo: el de los discursos hegemónicos masculinistas y el de la resistencia a esos discursos, y a la vez se abre a la posibilidad de un “otra parte”:

... el otra parte, de esos discursos: aquellos espacios tanto discursivos como sociales que existen, dado que las prácticas feministas los han (re) construido, en los márgenes (o “entre líneas” o “a contrapelo”) de los discursos hegemónicos y en los intersticios de las instituciones, en contrapráticas y nuevas formas de comunidad. (26)

Establece así que el género es la representación que se hace de él, pero también su “exceso”, todo lo que desborda a esa representación, que como tal, como desborde, no se opone, sino que ambos coexisten contradiciéndose, sin integrarse ni fundirse y, sobre todo, sin poder borrar al otro. Se observa de este modo, en el sujeto del feminismo, la tensión de la contradicción, la multiplicidad y la heteronomía (De Lauretis, 1987:26)

Propongo que la búsqueda de Nichols en lo que constantemente se desborda es una forma de dar cuenta de que, aunque su poesía está fuertemente localizada en las problemáticas raciales y de género, cualquier categoría que busque pensar el cuerpo femenino o lo que es ser negro debe ser siempre abierta, contradictoria, irreductible. En ese sentido, es posible asociar con la noción de *derroche* vital que Bataille (1985 [1957]) le asigna a la naturaleza o de la *exuberancia* o *exceso* con la que piensa la vida en relación con lo erótico (que se desarrollará en el apartado “”). Todo ese *desborde* implica una transgresión, una sobrepasar un límite impuesto. Claramente esto ocurre con la Negra Gorda, pero no sólo por las características de ésta, sino también por los recursos estéticos que analizaremos a continuación.

### 1.2.3 El desborde de la Negra Gorda

Ya he mencionado que la noción de poesía desde la cual analizo la obra de las autoras es aquella que considera al hecho poético como el espacio privilegiado en el que se pone en acto el desborde presente en el signo lingüístico. En el apartado dedicado a *I is...* vimos que ese exceso operaba, por ejemplo en las dobles acepciones latentes que constituían imágenes ambivalentes del paisaje (“These Islands”) o en la referencialidad deíctica ambigua que desacanclaba (“Of Golden Gods”), pero también un desborde asociado con ir más allá de la corporalidad, que le permitía al sujeto lírico trascender su tiempo y espacio, convirtiendo a la esclava protagonista en una suerte de figura mítica (“New Birth”). Si en *I is...* se observaba un trascender el plano físico, la corporalidad, la serie “The Fat...” presenta su opuesto. El desborde aquí está claramente anclado en el cuerpo, como vimos en el apartado anterior. En primer lugar la gordura de la Negra Gorda implica de por sí un exceso, pero es una manera simbólica en que se marca que está más allá de las categorías reguladoras, como vimos con “Invitation”. Por otra parte, en consonancia con este poema, vemos también que la belleza está pensada en relación con el paisaje. Así se evidencia en el primer poema del libro:

#### **Beauty [409]**

Beauty  
is a fat black woman  
walking the fields  
pressing a breezed  
hibiscus  
to her cheek  
while the sun lights up  
her feet

Beauty  
is a flat black woman  
riding the waves  
drifting in happy oblivion  
while the sea turns back  
to hug her shape

Este poema ha sido leído principalmente como la reapropiación del término “belleza” para aquello que está por fuera de las regulaciones de la industria estética (establecer que la belleza también puede ser una negra gorda). Sin embargo, me interesa más centrarnos en esta armonía que se establece entre la Negra Gorda y el paisaje. Los campos, el hibisco, el sol y el mar son elementos del paisaje que están en consonancia

con el cuerpo de la Negra Gorda. Así, al hibisco lo encontramos contra la mejilla, el sol se ve en los pies, las olas y el mar abrazan a la Negra Gorda. Resulta de particular interés los dos últimos versos, pues el hecho de que el mar “se dé vuelta” (*turn back*) lo personifica, como si se tratase de un hombre que gira la cabeza al ver pasar una mujer atractiva. Leo en el gesto envolvente del mar y el poder de la Negra Gorda para cabalgar sus olas la misma intención que en “Thoughts Drifting...”, una asociación de la protagonista con el paisaje que naturaliza lo que podría ser considerado patológico. El mar recibe a la Negra Gorda y se establece entre ellos una clara tensión erótica (marcada por el verbo “cabalgar” y por la personificación ya mencionada).<sup>71</sup>

Así pues, hemos dado cuenta de la apertura de la Negra Gorda en tanto ser que no puede ser constreñido por categorías reguladoras. Resta abordar, entonces, el otro gran eje de esa apertura, el racial. Veamos, pues, como Nichols construye la raza como un término elusivo en otro poema paradigmático:

#### **The Fat Black Woman Composes a Black Poem... [409]**

Black as the intrusion  
of a rude wet tongue

Black as the boldness  
of a quick home run

Black as the blackness  
of a rolling ship

Black as the sweetness  
of black orchid milk

Black as the token  
of my ancestors bread

Black as the beauty  
of the nappy head

Black as the blueness  
of a swift backlash

Black as the spraying

<sup>71</sup> También resulta interesante la lectura de Harding (2007:62) con respecto a la importancia de dotar de connotaciones positivas al océano, dada la ancestral asociación negativa que conlleva por el *Middle Passage*.

of a reggae sunsplash

En relación con la noción de apertura ya vista, en este poema se observa “lo negro” construido mediante la estructura de comparación y queda asociado a imágenes de lo más diversas: lo negro como irreverente (“Black as the intrusion/ of a rude wet tongue”),<sup>72</sup> la excelencia deportiva (“Black as the boldness/ of a quick home run”), la imagen de la esclavitud y el traslado desde África (“Black as the blackness of a rolling ship”), la belleza natural y su riqueza y, al mismo tiempo, la leche de las ayas (“black as the sweetness/ of a black orchid milk”),<sup>73</sup> la belleza de lo que normalmente es considerado étnico y no atractivo (“Black as the beauty/ of a nappy head”),<sup>74</sup> los tormentos físicos padecidos (“Black as the blueness / of a swift backlash”) y la música (“Black as the spraying/ of a reggae sunsplash”). La apertura de todos esos significados de qué es “lo negro” trabajan con varios de los tópicos recurrentes (las aptitudes para el deporte y la música; la esclavitud), replantean otros (qué es considerado “bello”) y aunque hacen mención a la esclavitud, no son de “denuncia”, sino que más bien, al yuxtaponer una imagen con otra, se habla de lo indefinible de lo que es ser “negro” y de las muchas imágenes asociadas con ello. Por consiguiente, es una manera de escapar al esencialismo de “lo negro” asumido como un todo homogéneo (Curiel, 2009: 12). El cuerpo está presente, pero metonímicamente, y siempre para hablar más allá de él: *tongue* (para hacer mención a la manera de hablar), *nappy head* (para mencionar que en lo típicamente afro hay belleza), o aparece sugerido en la mención a las marcas dejadas en el cuerpo por los latigazos (lo azul de los moretones), sin describir el cuerpo que las carga. Asimismo, la presencia del

72 Elijo aquí ver la lengua en tanto la comunicación irreverente, “bravado” que se espera de los negros. La frase es ambigua y puede ser interpretada de diversas maneras. En el apartado siguiente retomaré esta frase para ponerla en relación con las diversas lecturas posibles.

73 Esta es, tal vez, la imagen más crítica del poema. Al nombrar la leche, tan cerca de la mención a la esclavitud y precediendo a un verso sobre los maltratos físicos que también reenvían a la imagen de la esclavitud, es imposible no pensar en las ayas que amamantaban a los niños de los amos, en detrimento de sus propios hijos. Pero si pensamos en la etimología de la palabra orquídea, *orchis*, significa “testículo” (por la forma bulbosa de la flor): esa imagen unida a la idea de “leche”, nos hace pensar en una referencia sexual. Por otro lado, las orquídeas negras aparecen asociadas a rituales mágicos, de los cuales los esclavos negros fueron acusados en muchas oportunidades. Pero al mismo tiempo, la orquídea negra, flor rara y poco corriente, marca la belleza natural a la que también puede estar unida lo negro, jugando con el oxímoron de la flor negra y la leche blanca. A su vez, existe una crema a base de leche de orquídea negra que se comercializa en el Reino Unido.

74 “Nappy head” es una manera de nombrar el tipo de cabello asociado con los africanos y afrodescendientes. En muchos casos puede ser un término derogatorio.

cuerpo está omnipresente en la idea del color de la piel, repetido constantemente.

En este poema que busca resignificar o redefinir qué es “lo negro”, la estructura también tiene un papel primordial. Los versos no llegan a ser pareados, porque la rima se da siempre entre los segundos versos (*tonge/run; ship/milk; bread/head; backlash/sunsplash*), pero en cada estrofa los dos versos conforman los términos de una comparación en los que se equipara “lo negro” con alguna otra imagen. La rima aúna siempre lo que se podría considerar el “corazón” de esa imagen, el sustantivo final. Es interesante pensar que el esquema de la rima, al no cerrar cada estrofa sobre sí misma, abre significación hacia la siguiente. Se observa, además, que se trabaja con una entonación ascendente y descendente. Muñoz (2011: 283) lo explica técnicamente:

Casi todos los versos contienen cinco sílabas métricas, exceptuando los versos 1, 10 y 16, que están formados por seis sílabas. Todos los que están formados por cinco sílabas comparten el mismo esquema métrico: los primeros versos de cada pareado se componen de un dáctilo y de un troqueo, con ritmo ascendente: “Black as the / boldness” (v.3) o “Black of the / sweetness” (v.7). Por el contrario, los últimos versos de cada pareado comparten un ritmo descendente y la mayoría se componen de un anapesto y de un yambo: “of a rolling ship” (v.4) o “of the nappy head” (v.12) o bien de un anapesto y un espondeo: “of a rude / wet tongue” (v.2) o “of a quick / home run” (v.4).

Con lo cual cada estrofa sube y baja en entonación, pero la rima asonante hace que se cierre en la siguiente estrofa. Ese ritmo que nos lleva siempre hacia adelante, sumada a la estructura gramatical de la comparación, nos hace esperar un cierre que corte el ritmo cerrado. En ese sentido, el poema no termina de “explotar”, sino que mantiene la presión de la reiteración de la estructura, lo que le da más fuerza. Es decir, las comparaciones no son antesala de nada, no preparan ningún otro mensaje, buscan tan sólo repensar visualmente ciertos clisés con respecto a lo que es “lo negro”.

Un detalle interesante que remarca Escudero (2000: 4) al analizar este poema es que “sunsplash”:

... debe ser articulado con un acento antillano, poniendo el énfasis en la última sílaba “sunsplash”: es como si el acento fuerte sobre “splash” sugiriera en realidad no su fuerza interior y espiritual sino también, mediante las sonrisas subvertidas, lo pesado de su cuerpo gordo.

Esa necesidad de una pronunciación caribeña para que el poema al cerrarse no pierda ritmo también nos habla de la latencia del Caribe y de lo intrínsecamente que está ligado para Nichols con el “ser negro”. Por otro lado, es una forma más en la que marca que se trata de un sujeto lírico claramente situado. Para que la rima funcione, quien lee se

ve obligado a abandonar cualquier otro tipo de acento, para darle el del Caribe. Asimismo le resignifica lo que es el nombre del festival de Reagge (el Sunsplash Festival es un tradicional festival de reagge de Jamaica).

Aquí, la apertura constante, el desborde a cualquier intento de definición de “lo negro”, está dado por la coexistencia de las imágenes dispares, que apuntan a distintas visiones y clisés, y por el ritmo que el poema construye, abriendo continuamente sin jamás cerrar, pues, siguiendo a Henri Meschonnic el ritmo es materia de sentido y como tal no resulta subsidiario del sentido que las palabras, en tanto signos, conforman (2007: 91). La apertura sonora constante es aquí otro desborde de significación pues, como sostiene el poeta francés “El ritmo es organización de sentido en el discurso” (69) pero no es un signo en sí, con lo cual nos recuerda que el proceso de significación se puede dar por fuera del signo, en algo que lo excede, desborda. Veo en este poema que tanto las imágenes, la estructura sintáctica y la rítmica apuntan en la misma dirección de apertura, de escape de clasificación que veíamos, aunque en otro nivel, en “Thoughts Drifting...”.

Así, a modo de síntesis del presente apartado, es posible afirmar que al llevar los clisés y estereotipos hasta la saturación, Nichols los desborda, no sólo como procedimiento cómico, sino como postura ideológica. El desborde apunta a volver porosas las categorías, sobrepasar límites que se presentan infranqueables, ir más allá de las definiciones y los intentos de fijación. La apertura constante de sentido como táctica enunciativa es también parte de su política de localización. Más allá de la denuncia evidente en la que muchas veces Nichols (o al menos la crítica sobre ella) parece resituarse en un pensamiento binario, los recursos de los que la autora guyanesa se vale conforman una poética que apunta anular categorías que fijan y simplifican. Así, la apertura constante, que podemos asociar con ese desborde del signo que la poesía siempre pone en evidencia, como ya se ha mencionado, pero que también en Nichols es una postura poética, permite definir su *poética* más allá de los temas que aborda. Asimismo, el trabajo con el desborde físico puede ser pensado también desde otra perspectiva: como motor poético. Para ello, es productivo detenernos en ciertos poemas del siguiente libro *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*, en los que se hace evidente que Nichols construye una metapoética anclada en lo erótico, lo cual iluminará sobre lo ya dicho con respecto a la serie de la Negra Gorda.

#### 1.2.4 Una estética del desborde erotizada

Nichols se vale del desborde (lingüístico, físico) para hablar del desborde (de las categorías reguladoras) que bien podemos asociar con el pensamiento de Glissant, en tanto la opacidad de la cultura antillana como un modo de resistencia mediante las obscuridades, desvíos, rodeos, para escapar así de la necesidad reguladora y limitante de una mentalidad que busca la claridad para, precisamente, consumir aquello que ha quedado claramente delimitado. La unión de cuerpo y lenguaje en la Negra Gorda nos remite, indefectiblemente en la noción de *écriture feminine* que piensa en la intersección de cuerpo y texto. La presencia de la sexualidad de la mujer y el rol fundamental que Nichols le asigna al cuerpo ha sido leída en clave de “escritura femenina”, tomando como marco las teorías de Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva (Griffin, 1993; Easton 1994, Webhofer, 1996; DeCaires Narain, 2004), visión de la que sólo parece distanciarse abiertamente Welsh (2007), por considerar que conlleva el riesgo de otorgarles a los textos escritos por mujeres afro o afrodescendientes el rol de ser “ejemplos historizados y concretos que demuestren la teoría del feminismo francés” (30).

Ahora bien, resulta evidente que en el planteo de apertura semántica que he venido sosteniendo presenta cierto enlace con la noción de *écriture feminine* en tanto “escritura de la *diferance*”, es decir, una escritura que rompe con el aparente binarismo del signo lingüístico. Ahora bien, para autoras como Griffin, la noción de Cixous que implica que la voz y escritura se funden (Cixous, 1995: 54) es particularmente productiva para pensar la poesía de Nichols, pues ésta “requiere la presencia de la voz y el cuerpo: su atracción no es puramente cerebral” (Griffin, 1993: 33) y considera que de esta forma se alinea a la tradición oral que “toma sus ritmos e inflexiones del cuerpo. Los quiebres no son creados por la puntuación sino por la necesidad de tomar aire por cómo el cuerpo se mueve al recitar...” (26).<sup>75</sup> Considero que, como ya hemos visto en *I is...*, poemario que Griffin trabaja (no aborda *The Fat..* ni *Lazy...*), la presencia de la tradición oral es muy fuerte en Nichols, como en buena parte de los poetas de su generación. Sin embargo, el hecho de que la respiración del recitado marca los quiebres de un poema es una realidad propia de la poesía. De hecho es común encontrar unido la noción de “la voz de un poeta” con, precisamente, su respiración. Toda poesía pierde al no ser leída en voz alta, pues la

<sup>75</sup> Conecto ambos puntos, pero en realidad en esa última cita su base teórica es Kristeva. El enlace entre lo inconsciente en Kristeva y los poemas de *I is...* es francamente endeble, pues toma el hecho de que la imagen inicial del poemario le vino a Nichols en un sueño.

sonoridad es parte fundamental de la misma, aun cuando no adscriba a una tradición que retoma la oralidad. Sin duda, el júbilo de la escritura del cuerpo no siempre es posible cuando se trata del cuerpo racializado de la mujer negra, como observa la propia Griffin y Easton (1994), pues trae consigo la brutal explotación como recordatorio perpetuo.<sup>76</sup> Sin embargo, para Easton, si bien las visiones de Cixous son demasiado utópicas, afirma que existe un impulso común entre el feminismo francés y el intento de escribir el cuerpo negro: el de reformar el orden simbólico (entendido éste en los términos de Kristeva), “y descubrir formas de simbolización para el imaginario femenino reprimido, el reino del deseo que se extiende más allá de las condiciones del patriarcado y busca recuperar lo que se perdió cuando se quebró la unión entre madre y niño” (1994: 56). En mi lectura, como ya hemos visto, el cuerpo excede lo meramente físico, y pese a que comparto la noción de apertura de significación, propia del pensamiento de Cixous, considero que la noción de “escritura femenina” plantea cierto problema biologicista al reenviar a una nueva dicotomía masculino/femenino aunque no esté anclada en el sexo biológico. Dadas las contradicciones internas de la postura de Cixous, más poética que teórica,<sup>77</sup> considero más productivo pensar que la relación cuerpo/texto y el uso del erotismo no serían entonces un arma que Nichols esgrime en tanto “poelítica” feminista, sino más bien una declaración sobre cómo comprender el acto creador. Para ello me detendré en “On Poems and Crotches” [410] del siguiente poemario de Nichols: *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* (1989). Este libro plantea una suerte de continuidad con *The Fat...* en tanto la reapropiación y resemantización de ciertos términos peyorativos para ofrecerlos con violencia desde el título mismo. Ya he planteado que asocio el uso del adjetivo como un velado homenaje al “lazy life” de “**In Jamaica**” [434] de Marson. Easton (1994: 63) sostiene que la utilización del “lazy” hace referencia a una forma de resistencia durante la esclavitud.<sup>78</sup> Considero, más bien, que es otra estrategia para restarle importancia y

76 Por “racializado” me refiero a que sobre él se han producido procesos que lo asignan a una determinada concepción de *raza*. Sigo en esto la idea de Quijano (2003) de que ese concepto es una invención, pues existe asociación probada entre los rasgos fenotípicos y los procesos biológicos del organismo que implican poder sostener la categoría como válida.

77 Para un claro análisis de esas contradicciones véase Toril Moi “Hélène Cixous: una utopía imaginaria” en *Teoría literaria feminista*, (1988) 112-157.

78 Para ello se apoya en Patterson, Orlando (1967) *The Sociology of Slavery: An Analysis of the Origins, Development and Structure of Negro Slave Society in Jamaica*, Londres: MacGibbon & Kee, p. 260 y Bush, Barbara (1990), *Slave Women in Caribbean Society*, Kingston, Heinemann, p.

trascendencia al poemario, establecer desde el título la reivindicación de un determinado punto de vista, aquello que se presenta, en apariencia, como superficial, muy en la línea de “Thoughts drifting through...”

Me interesa centrarme en “On Poems and Crotches” [410] porque veo allí la construcción de una metapoética claramente anclada en lo erótico, pues, en palabras de Octavio Paz (1994: 3): “La poesía erotiza al lenguaje y al mundo porque ella misma, en su modo de operación, es ya erotismo”.

### **On Poems and Crotches [410]**

(For the poet ntozake shange)

just tinkin bout/  
how hot it isht/  
tween yo crotch  
isht enuf/  
to make you rush/  
to rite a poem/

For poems are born  
in the bubbling soul of the crotch.  
Poems rise to marry good old Consciousness.  
Poems hug Visionary-Third-Eye.  
Kiss Intellect.  
Before hurrying on down  
to burst their way through the crotch.

Women who love their crotches  
will rise  
higher and higher, past Ravel's Bolero  
Will hover on blue mountain peaks  
Will drink black coffee  
sweetened with magnolia milk

Will create out of the vast silence.

Vemos que este poema está dedicado a la poeta y dramaturga estadounidense Ntozake Shange, especialista en temas de raza y género, y autora del poema “**de poems gotto come outta my crotch?**”,<sup>79</sup> escrito en *creole*, en el que curiosamente no se detiene

61.

79 Título completamente en minúsculas en el original.

en la idea de que la poesía nazca de la entrepierna, sino en el derecho a escribir poesía a su modo. La poesía parece ser una prueba más de aquello que se esgrime contra los discursos sexistas: “I handle my liquor / open my own doors/ give good head n/ i make poems/ jack/ get to that”.

Nichols se inspira en el título del poema de Shange para el suyo. Pero si en la autora estadounidense la pregunta pareciera significar si hace diferencia ser hombre o mujer a la hora de escribir, es decir, si al fin de cuentas los poemas no salen de los órganos sexuales, Nichols parece responderle que *todo* poema nace de la energía sexual. Es desde esta perspectiva que sostengo que “On Poems and Crotches” [410] es un tratado metapoético en el que Nichols da cuenta de su visión sobre la creación poética: la poesía no surge de la inspiración divina ni es pura creación del intelecto. La fuerza poética nace de la entrepierna, unida así a la fuerza sexual.

Sin embargo, no hay oposición entre cuerpo y espíritu, ya que la entrepierna tiene una “alma bullente” que es donde nacen los poemas. Entonces, se puede *pensar* lo caliente que está la entrepierna, es decir, es posible reflexionar sobre esa energía sexual creadora. La idea que ese calor hace correr (*rush*) para escribir un poema, con esa urgencia que connota, parece ser otra manera de retomar el tópico de la inspiración, pero quitándole toda fuente externa, surgiría de la propia energía vital, que no se opone al raciocinio, ya que de la entrepierna se pasa a la conciencia, luego al tercer ojo (la intuición) y luego al intelecto. Lo interesante es que el poema *vuelve* a la entrepierna desde la cual aparentemente podrá ver la luz.

Si en Shange la defensa feminista partía de que los poemas no nacen de la entrepierna para que se marquen diferencias entre hombres y mujeres, la respuesta de Nichols en la tercera estrofa es que las mujeres deben amar su entrepierna para crear a partir del vasto silencio.

Welsh (2007) analiza este poema y para ello, como ya he mencionado, retoma la idea de erotismo de Audre Lorde: la afirmación de la fuerza vital de las mujeres (Lorde, 1984: 55). Lorde concibe lo erótico no como lo puramente sexual, sino como fuente de la creatividad femenina, pues éste conlleva, como complacencia, la conexión con nuestro ser, mediante el cuerpo propio y ajeno. En el poema “On Poems and Crotches” Welsh considera que:

Desestabiliza la binaria oposición patriarcal que convencionalmente une a las mujeres con el cuerpo y el plano físico y a los hombres con el intelecto, o la mente, y la espiritualidad [...] escribir el cuerpo, descubrir el poder creativo de lo erótico, son medios alternativos, centrados en la

mujer, que se ofrecen para escribir poesía (Welsh, 2007: 38)

De esta forma, para Welsh, el erotismo pasa a ser un arma netamente femenina como fuente de creación poética. Sin embargo, teniendo en cuenta las dos primeras estrofas, no sería del todo justo reducir la energía erótica como creadora sólo para las mujeres. Nichols sostiene que la inspiración nace de la entropierna, por ende, la necesidad de que las mujeres se reconcilien con su propia energía sexual está, sin duda, alineada con lo que plantea Lorde, sin embargo, lo que la crítica suele olvidar al analizar este poema es que *todo* poema nace para Nichols de la energía vital del cuerpo, sea éste de género masculino o femenino.<sup>80</sup>

De hecho, en la cita de Paz, erotismo y poesía se hallan entrelazados. Para retomar una visión clásica sobre el erotismo, Bataille (1985 [1957]) lo diferencia de la actividad sexual en tanto éste implica el disfrute erótico más allá de la reproducción como fin (24-25). Si entre sujeto y sujeto se abre siempre un abismo, el de la discontinuidad del ser, el erotismo permite remplazar ese aislamiento, la conciencia de esa discontinuidad, por un sentimiento de continuidad profunda, que está siempre asociada con la muerte. Así pues, cuando en la reproducción el espermatozoide y el óvulo se funden dejan de existir como entidades discontinuas, pero, por consiguiente, mueren como óvulo y espermatozoide.

Bataille sostiene que “toda actuación erótica es la destrucción del ser cerrado” (31), pues “el erotismo (...) es el desequilibrio en el cual el ser se pone a sí mismo en cuestión, conscientemente” (48). El erotismo nos permite, entonces, abrirnos a la conciencia del ser cuya continuidad no es realmente cognoscible sino que se nos brinda. Bataille une la revelación del ser que nos ofrece el erotismo con el acto poético.

Ya en el prólogo a *El erotismo* había sostenido que escribir ese libro hubiera sido imposible sin el *Miroir de la tauromachie* de Michel Leiris, en el que el erotismo es considerado como una contemplación poética (18). La poesía tiene en común con el erotismo que nos conduce a la “indistinción, a la confusión de objetos diferentes. Nos conduce a la eternidad, nos conduce a la muerte, y por la muerte a la continuidad...” (40).

Octavio Paz, en *La llama doble* (1994) también pone en relación erotismo y poesía al afirmar que éste es poética corporal y aquella erótica verbal (10). Así como el erotismo

80 Desde ya, la imagen del alumbramiento no funcionaría de igual modo si se trata de un hombre, pero en tanto el poema busca reivindicar el cuerpo y la energía sexual como fuente creadora es posible pensarlo como un manifiesto metapoético más allá de las cuestiones de género que también están presentes.

pone entre paréntesis la reproducción, la poesía suspende la comunicación. De esta forma, el poeta mexicano hermana la relación de la poesía con el lenguaje y la relación del erotismo con la sexualidad. Asimismo, la imaginación es el agente común entre acto poético y acto erótico.

Vemos, entonces, que es posible pensar lo erótico más allá de la reivindicación de la sexualidad femenina. Y aunque es indudable que en la tercera estrofa de “On Poems and Crotches” [410] se hace referencia a “las mujeres que aman su entrepierna”, la relación de erotismo y poesía trasciende el anclaje en lo sexual, pone en evidencia la oblicuidad del lenguaje, la posibilidad de revelación del ser, alcanzar desde el cuerpo un destello de lo sagrado, como se verá también, por ejemplo en “Ode to my Bleed” y “My Black Triangle”.

En cuanto al plano compositivo, resulta de interés detenerse en cómo se estructuran las dos primeras estrofas. En primer lugar se abre con una estrofa escrita en *creole*. Por un lado, la negativa a valerse del inglés “estándar”<sup>81</sup> está emparentada con la intertextualidad con el poema de Ntozake Shange, escrito completamente en *creole*, como se ha mencionado. Por otra parte, la presencia del *creole* remite a la oralidad y rompe así con un posible esquema anquilosado de poesía “seria” y vocabulario formal. El corte evidente que genera el pasaje al inglés “estándar” es tal vez un modo de dar cuenta del dominio de ambos. El uso del “for” (pues), conector formal, refuerza el quiebre entre oralidad y escritura, lengua coloquial y lenguaje culto. La utilización de los verbos también marca el erotismo presente en la creación poética: los poemas se *casan*<sup>82</sup> con la conciencia, *abrazan* al tercer ojo, *besan* el intelecto. La creación es una fuerza erótica, la elección de estos verbos pone de relieve aquello que sostiene Paz (1994: 3) con respecto a que el modo de operación de la poesía es ya de por sí erotismo. En consecuencia, aun cuando en este poema de Nichols el eje no esté puesto en el lenguaje y su desviación del acto comunicativo, la elección del campo semántico marca la erotización de la conciencia, la intuición y el intelecto por medio de la presencia de la poesía. Se crea en un estado erótico, presa de una fiebre que nace de lo caliente que está la entrepierna.

81 El entrecomillado obedece a que la categoría de lengua “estándar” es discutible: ¿qué la definiría como norma más allá de su poder para imponerse como tal?

82 Éste es, evidentemente, el menos “erótico” de los tres. Sin embargo, si pensamos más allá de la consumación de ese “matrimonio” y tomamos la segunda acepción de *marry*: *Join together; combine harmoniously* (Oxford Dictionary), es posible pensar ese fundirse como un acto erótico.

En Nichols la fuerza erótica no está relacionada ni dirigida a un otro ni busca la obtención de placer, la complacencia con el propio cuerpo, sino que es principio y fin de la creación poética: parece obedecer a una necesidad que debe ser saciada por y desde la poesía. Y si bien la noción de inspiración como soplo de las musas tiene un fuerte arraigo en la tradición de la poesía inglesa, pues los románticos consideraban que la inspiración como estado de éxtasis o raptó de locura era la prueba de genio, en tanto se pertenecía al excelso grupo de los elegidos, la fuente de esa inspiración podía ser propia de “aires divinos” como provenir del espíritu, pero jamás estaba situada en el propio cuerpo. De hecho, era necesario abandonar la relación física con su aquí y ahora para poder componer, algo que Nichols pondrá en entredicho en “With Apologies to Hamlet”, como veremos más adelante.<sup>83</sup>

Ahora bien, mediante esta mirada metapoética es posible repensar lo visto en la serie de la Negra Gorda, pues allí observamos una unión entre el desborde físico de la protagonista y el desborde en el lenguaje. Lo erótico para Nichols, que en sus propias palabras no está deslindado de lo político ni de lo espiritual, está unido a la capacidad creadora.<sup>84</sup> La conexión de la Negra Gorda con su propio erotismo es otra invitación a la creación (no olvidemos que de hecho el personaje compone poemas), a una apertura más allá de las limitaciones que se le quiere imponer.

Lenguaje y erotismo quedan unidos para Nichols y en ese sentido la “lengua” opera tanto como órgano de comunicación como así también en tanto órgano sexual. A

83 La imposibilidad de escribir realmente fuera del estado de furor o fuera de sí propio de la inspiración está representado emblemáticamente en “Kubla Kahn” de Coleridge. Asimismo, recordemos la clásica frase de Wordsworth en su “Prólogo a las Baladas Líricas”: “He dicho que la poesía es el espontáneo desbordamiento de intensas emociones y tiene su origen en la *emoción rememorada en estado de tranquilidad...*” (85, énfasis agregado) y su emblemático poema “Daffodils” (poema que todo niño de las Antillas de habla inglesa de la generación de Nichols aprendía en la escuela) y la mención al “*inward eye*”. Para Wordsworth la contemplación en sí misma no invocaba ningún pensamiento, era luego, evocando la emoción generada por los narcisos que podía escribir sobre ellos, distanciándose del aquí y ahora que lo había inspirado. Resulta cómica la reapropiación del símbolo de los narcisos que hace Nichols en “Spring” (*The Fat...* p. 34), donde el sujeto lírico se abriga para combatir el frío inglés y al salir “I unbolted the door and stepped outside // only to have that daffodil baby / kick me in the eye”. Aquí se observa de un juego entre el “*inward eye*” del que hablaba Wordsworth y el ojo físico real. La realidad así se le impone al sujeto lírico, tomándolo por sorpresa. Si para el poeta romántico lo externo era secundario y la creación surgía de un ojo interior, para Nichols la presencia física, la conciencia del cuerpo, resulta fundamental para pensar la poesía.

84 “Poetry, thankfully, is a radical synthesising force. The erotism isn’t separated from the political or spiritual”, dice en una entrevista. En esta afirmación observamos que para Nichols la fuerza de la poesía se halla en su capacidad de sintetizar, hacer confluir, lo erótico, lo político y lo espiritual.

la hora de analizar “The Fat Black Woman Composes a Black Poem” consideré que el verso “the intrusion of a rude wet tongue” estaba asociado con la comunicación, al desacato de hablar (de ahí “intrusion”), que en la época de la esclavitud se castigaba con, justamente, perder la lengua; una manera de remitir a la extroversión y el “bravado” que se espera de un negro al hablar. Escudero (2000: 3) resignifica el adjetivo “wet” al afirmar que implica una lengua que no está seca ni exhausta, sino lista para crear. Para otros críticos, en cambio, lo que sobresale son las connotaciones sexuales. Muñoz (2011: 283) sostiene que:

La palabra “tongue”, precedida por el término “intrusion” y calificada por el adjetivo “wet”, sugiere una penetración forzada. En estos dos versos podría verse una referencia al abuso de los amos de plantaciones contra sus esclavas negras. (283)

Para Scalon (1998: 63), la imagen hace referencia a la invasión sexual y a la brutalidad (asocia estos versos con los del látigo), remite así a la violencia y a la violación. Creo que el reverso de esa mirada no se presenta tal vez por corrección política, pero la violación también puede ser ejercida por los negros y no ser sólo víctimas sino victimarios (pensar el “tongue” como parte del “black”, como algo que define a lo que es ser negro, como de hecho se lo propone sintácticamente). No hay que olvidar el peso que tiene el fantasma del hombre negro que viola a la mujer blanca.

Considero, de todas formas, más productivo leer lo sexual no necesariamente como invasivo, el adjetivo “wet” tanto como lo sexual (los fluidos) como creativo, leerlo en sintonía con la oposición que hace Nichols en “My Black Triangle”, que analizaré en breve, entre la sequedad del mundo y el desborde fluyente de su pubis (“My black triangle/ is so rich / that it flows over / on to the dry crotch/ of the world”). Y en ese sentido podemos repensar “Epilogue”, tan mentado por la crítica:

I have crossed an ocean  
I have lost my tongue  
from the root of the old one  
a new one has sprung

Claramente aquí la lengua refiere metonímicamente a la capacidad de hablar, de encontrar la propia voz. Sin embargo, ¿qué voz es esa que se apoya en las raíces para surgir? La nueva lengua de la que habla el poema parece ser la que surge con la Negra Gorda, es una lengua erotizada, una voz poética anclada en lo sensorial.

Por consiguiente, no es casual que los poemas de *I is...* seleccionados para *The Fat...* se encuentren los dos (“Love Act”, “Like a Flame”) que más abiertamente refieren

a la sexualidad. Incluso “Sugar Cane”, en el que la caña de azúcar es personificada por un “he” para así mostrar cómo el hombre blanco no podría sobrevivir sin los esclavos, al igual que la caña de azúcar, tiene una sección de marcado erotismo:

5

He cast his shadow  
to the earth

the wind is  
his only mistress

I hear them  
moving  
in rustling tones

she shakes  
his hard reserve

smoothing  
stroking  
caressing  
all his length  
shamelessly

I crouch  
below them  
quietly

Se evidencia que el viento y la caña de azúcar son vistos como personajes que están teniendo relaciones sexuales. Se presenta este hecho con un marcado desenfado presente en los detalles (“soothing/stroking/caressing/ all his length/ shameslessly”). Por ende, es posible afirmar que los poemas del libro anterior reeditados en *The Fat...* no son sólo aquellos que hablan del poder de la esclava (individual o colectivo), sino que también parece estar relacionado con esa noción de una lengua erotizada.

Por otra parte, en la sección “In Spite of Ourselves” nos encontramos con un poema que opera con el procedimiento contrario a lo que señalamos con la Negra Gorda. Si en esa sección vimos puro desborde, lo que se observa en “Winter Thoughts” es reducción, asociada con el invierno pero principalmente con la muerte:

### **Winter Thoughts**

I’ve reduced the sun  
to the neat oblong of fire

in my living room

I've reduced the little  
fleshy tongues of the vagina  
to the pimpled grate  
and the reddening licking  
flames

I've reduced the sea  
to the throbbing fruit  
in me

And outside  
the old rose tree  
is once again winterdying

While I lay here sprawled  
thinking  
how sex and death  
are always at the heart  
of living

Las tres primeras estrofas están encabezadas precisamente por el verbo “reducir”. En la primera, la inmensidad del sol se ve confinada a la prolijidad de un rectángulo. Podemos asociar ese hecho con una oposición entre mundo exterior/ mundo interior (no salir, ver sólo el sol dentro del hogar), pero también es posible ir más allá de esa lectura evidente. Teniendo en cuenta la expansión constante que implicaba la sección de la Negra Gorda, la referencia a un “prolijo rectángulo” (“neat oblong”) para algo tan inconmensurable como la luz del sol nos remite a una limitación que va más allá de lo climático o del recogimiento interior, nos habla de encasillar, encuadrar.

La segunda estrofa está cargada de energía sexual. La utilización de “tongues” para hablar de la labia vaginal nos remite una vez más a la duplicidad de la lengua en tanto fuente de placer y capacidad creadora, ambas limitadas. Es posible leer esta estrofa como la búsqueda de reducir toda la riqueza del placer sexual al clítoris (de ahí el “pimpled”), sin embargo, creo que remite a una energía mayor. La imagen de “grate” (parrilla o rejilla) implica también un límite, un engrillado frente al fuego de las “licking flames” (“grate” es, al fin de cuentas, la parrilla de metal con la que se cubre la chimenea). Toda la fuerza y la pasión terminan así engrilladas, pero siguen aún latentes, como lo señala “reddening licking flames”, pues si están enrojecidas y aún lamen, las llamas están plenamente activas. Lo mismo ocurre con “throbbing fruit”: si bien en este último verso se observa una introyección (reducir el mar implica absorberlo) también remite a que esa

energía sexual pulsante tiene la fuerza y la inmensidad de un océano. El “sprawled” (despatarrada) rompe con el esquema regulativo, pues el cuerpo se extiende más allá de los límites establecidos. Los últimos versos se enlazan perfectamente con la noción de Bataille sobre muerte y erotismo, aun cuando Nichols, una vez más, no veamos esta reflexión en relación a un otro, sino a la propia energía, a su potencialidad. La muerte que implica el invierno no es sólo comparada con la *petite mort* del orgasmo, sino también con la conciencia de la finitud, de discontinuidad diría Bataille, que es parte de la existencia.

“Winter Thoughts” presenta una oposición aparente con la expansión constante de la Negra Gorda, sin embargo, señala la latencia de esa inmensidad, aun cuando se la restrinja. En relación con una construcción metapoética, veo que toda referencia a una limitación pone el acento en la latencia de una inmensidad, de una fuerza arrolladora (como el mar, como el fuego) que aquí no está directamente asociada con el acto creador, pero que leyendo en sintonía con otros poemas de *The Fat...* y de *Lazy Thoughts...* podemos enlazar con la creatividad.

De hecho, en *Lazy Thoughts..* se observa que ese enlace entre energía sexual y creación, pasible de ser unido en la lengua como símbolo de placer y de creación, se ve exacerbado. Aunque no menciona abiertamente a la lengua, un poema como “**The Decision**” [378], en el que el sujeto lírico renuncia a un amante por ser “squeamish” y no querer darle sexo oral, recuerda la capacidad sexual del órgano, por eso se quedará con el que “... buries his face / in plain curiosity of his taste // and tells her how good she is O / and tells her how good she is”. Aquí también opera la comicidad que surge de la oposición entre lo “serio” del título y las dos opciones que se presentan. A su vez, Nichols se burla de las nociones de “romance”, las cenas en restaurantes, las declaraciones de amor en la cama, oponiéndolas abiertamente al acto sexual.<sup>85</sup>

En “**Even Thou**” [378], donde el sujeto lírico establece claramente que el hecho de fundirse en el acto sexual no implica la disolución del yo, que se debe “...keep to de motion of we own person/ality”, el sujeto se define desde la sensualidad:

Even thou  
I'm all seamoss  
and jelly fish

<sup>85</sup> Es interesante el rol pasivo que se le asigna a la mujer en los primeros versos, al ocupar gramaticalmente el lugar de objeto. “In restaurants he fed *her*/ In bed said how he loved *her*” (énfasis agregado).

and tongue

Aquí el “tongue” tiene connotación plenamente sexual y no comunicativa. Las imágenes de algas y aguavivas remiten a la viscosidad, a los flujos de un cuerpo de mujer pero también a la saliva, a la lengua como dadora de placer. El lenguaje es una fuente de placer para la Negra Gorda y también para esta “mujer haragana”. Así, en un poema como “Grease” vemos que la mirada erótica penetra hasta lo más cotidiano: el tema pedestre de la suciedad en el horno se carga de sensualidad.

### **Grease**

Grease steals in like a lover  
over the body of my oven  
Grease kisses the knobs  
of my stove.  
Grease plays with the small  
hands of my spoons.  
Grease caresses the skin  
of my table-cloth,  
Getting into my every crease.  
Grease reassures me that life  
is naturally sticky

Grease is obviously having an affair with me.

La transferencia del horno al sujeto lírico en “getting into my every crease” implica ya connotaciones sexuales que si bien son puestas bajo cierto manto de eufemismo en “Grease is obviously having an affair with me”, señalan una mirada sexualizada que está presente en todo el libro. Las sonoridades que priman en el poema tienen transmiten cierta sensualidad: la repetición del par /ov/ y la sibilante /s/.

La relación erótica que Nichols establece con los objetos de sus poemas se observa claramente en “My Black Triangle”.

### **My Black Triangle**

My black triangle  
sandwiched between the geography of my thighs

is a bermuda  
of tiny atoms  
forever seizing  
and releasing  
the world

My black triangle

is so rich  
that it flows over  
on to the dry crotch  
of the world

My black triangle  
is black light  
sitting on the threshold of the world  
overlooking  
all my deep probabilities  
And though  
it spares a thought for history  
my black triangle  
has spread beyond his story  
beyond the dry fears of parch-ri-archy

Spreading and growing  
trusting and flowing  
my black triangle  
carries the seal of approval  
of my deepest self.

El título remite al pubis pero también implica una mención velada al “Continente negro”, otra manera de referirse a África. Nichols plantea abiertamente que desde los órganos sexuales se percibe el mundo, en las contracciones a las que nos remiten el “seizing and realising” (y que nos hacen pensar en el parto, la menstruación y el orgasmo), el sujeto lírico parece acercarse y distanciarse del mundo.

Vemos nuevamente la noción de desborde tan cara a la estética de Nichols: es la riqueza del triángulo negro, de la energía sexual del sujeto lírico que trasciende los confinamientos y se derrama, nutriendo al mundo que, por otra parte es pensando en términos eróticos, en la deserotización de su sequedad. Asimismo, desde lo erótico se tiene una mirada elevada [overlooking] y distante (se está en el umbral) del mundo: es posible aprehenderlo y, al mismo tiempo, ver las diferentes versiones posibles del ser (“mis profundas probabilidades”). Si pensamos en Bataille y la noción de lo erótico como destrucción del ser cerrado y, a su vez, como una instancia de revelación, muy similar a los efectos que genera la poesía, vemos la consonancia con Nichols, ya que es mediante la potencialidad de lo erótico (su pubis) que se puede acceder a las distintas visiones del ser.<sup>86</sup> Lo erótico, entonces, abre una puerta hacia el mundo y hacia la conciencia del ser.

<sup>86</sup> Un interesante poema en el que Nichols explora todas esas probabilidades, todas las mujeres dentro

Los últimos versos nos hablan de la complacencia con su propia sexualidad, pero también de ese instante de revelación en el que parece ser posible acceder al “deepest self” por medio de la energía erótica, y si bien ésta, según Bataille, está siempre en tensión con un otro, que es quien le recuerda al sujeto que en realidad no es un ser cerrado, en este caso, ese otro está asociado con el mundo. En ese sentido es que sostengo que en la obra de Nichols, y particularmente en *Lazy Thought...*, se observa una lengua erotizada, un cargar constantemente de sensualidad la poesía y mediante ella llegar a ese chispazo de conciencia del ser del que hablaba Bataille.

Ahora bien, retomando la cuestión de la construcción de la metapoética, resulta productivo detenernos en “With Apologies to Hamlet”. Allí, la eterna disquisición shakespeariana es reemplazada por la más pedestre “hacer pis o no hacer pis”.<sup>87</sup>

### **With Apologies to Hamlet**

To pee or not to pee  
That is the question

Whether it's sensibler in the mind  
To suffer for sake of verse  
the discomforting slings  
Of a full and pressing bladder  
Or to break poetic thought for loo  
As a course of matter  
And by apee-sing end it.

Este poema presenta dos posibles interpretaciones. Por un lado, que el cuerpo se interpone en la creación poética con sus urgencias: el ir a orinar hace perder el hilo mental en el que se vislumbraba un poema.<sup>88</sup> Así, el cuerpo es un estorbo, ajeno al acto creativo, que depende de planos más sutiles.

Otro análisis posible, más acorde a lo que he venido sosteniendo, es que resulta imposible la creación poética en un cuerpo que no ha satisfecho una necesidad básica. La

de sí, es “In Spite of Me”.

87 Nichols juega con la estructura de los primeros versos del soliloquio de Hamlet, cambiando en algunos casos sólo una palabra, en otros, versos enteros.

88 Se ve aquí la fragilidad del estado inspirado, que puede perderse fácilmente. Para Coleridge en “Kubla Khan” al menos pasaban algunas horas entre la molesta presencia del invitado inesperado y el volver a la escritura para ya entonces no poder retornar a ese hermoso reino vislumbrado.

burla hacia Hamlet, reforzada por la tensión entre registros (las estructuras formales frente a los coloquiales *pee* o *loo*), parece apuntar a dar por tierra con la imagen de un sujeto centrado exclusivamente en lo mental. Por otro lado, es productivo señalar la apropiación del canon en clave humorística. Nichols subvierte el soliloquio más reconocido del dramaturgo inglés, poniendo a Hamlet y su *hamartía* en ridículo: de nada sirven los devaneos existenciales con una vejiga llena. Una vez más es posible trazar un enlace con Una Marson, que realiza el mismo proceso en “**To Wed or Not to Wed?**” [438], en que cierra el poema con un disculpatorio “[With Apologies to Shakespeare]”. La duda existencial en Marson es en torno al matrimonio y el poema opera igual que el de Nichols, cambiando palabras o frases pero manteniendo la estructura. Si bien es también jocoso, “To Wed..” no resulta tan irreverente como “With Apologies to Hamlet”, pues mantiene la lógica reflexiva del texto shakespearo. Nichols descentra por completo el soliloquio corriéndolo del plano del intelecto y anclándolo en las necesidades físicas.

A nivel metapoético considero que ésta es la forma jocosa en la que Nichols establece que el cuerpo no es enemigo de la creación poética sino que es imposible crear olvidándose de él y sus necesidades, volviendo a poner en escena lo fundamental que le resulta el anclaje físico para crear.

En cuanto a lo que hemos venido trabajando como dislocación, aquí se observa el juego sonoro creando un homófono de “appease” [əˈpiːz/] con “pee”. “apee-sing. El juego de palabras aquí no apunta tanto a una apertura de significación ni a una reflexión sobre los usos del lenguaje, sino que opera para acrecentar el tono jocoso.

Otro enlace intertextual digno de mención, aquí más “respetuoso”, se da con “Yo canto el cuerpo eléctrico” de Walt Whitman, una vez más a partir de la dedicatoria (“Pensando en Walt”) y por la repetición de la estructura que da título a composición del poeta estadounidense (*I sing the body...*).

### **The Body Reclining [412]**

(With a thought for Walt)

I sing the body reclining  
 I sing the throwing back of self  
 I sing the cushioned head  
 The fallen arm  
 The lolling breast  
 I sing the body reclining  
 As an indolent continent

I sing the body reclining

I sing the easy breathing ribs  
I sing the horizontal neck  
I sing the slow-moving blood  
Sluggish as a river  
In its lower course

I sing the weighing thighs  
The idle toes  
The liming knees  
I sing the body reclining  
As a wayward tree

I sing the restful nerve  
Those who scrub and scrub  
incessantly  
corrupt the body

Those who dust and dust  
incessantly  
also corrupt the body

And are caught in the asylum  
Of their own making  
Therefore I sing the body reclining

Si Whitman le canta al cuerpo eléctrico, mostrándolo siempre en acción, Nichols le canta a su opuesto, a aquel que se predispone al descanso. Se observa una defensa de la inacción, emparentable con el título del poemario. “The throwing back of self” puede leerse en un plano más trascendental que el mero inclinarse, implicando así poner a descansar los límites del ser, plantear una apertura, asociada con la entrega. El cuerpo que se inclina es el que renuncia a la acción, se permite entrar en ese estado de “holgazanería” que sería desde el cual el poemario invita a pensar, ya desde el título mismo.

Aquí no se evidencia una fuerte presencia erótica. aunque “lolling breast” y “weighing thighs” pueden presentar cierta carga sexual, la energía erótica sería precisamente movilizadora, y todo en el poema invita al letargo, a un recogimiento y entrega que implica toda renuncia a la acción, que es justamente aquello que reivindica “Yo canto al cuerpo eléctrico”. Por otra parte, la poesía de Whitman está marcada por la fuerte presencia erótica, lo cual predispone al lector hacia ciertas connotaciones.<sup>89</sup>A su

89 Para una reseña de la presencia de lo erótico en *Canto de mí mismo*, de Whitman, véase Smith Ferrer, 2005.

vez, dos frases del poema de Whitman son especialmente llamativas: “¿Y si el cuerpo no fuese el alma, qué sería el alma?” (Whitman, 2004: 178), y “Oh, digo que estas cosas no son sólo las partes y poemas del cuerpo, las partes y poemas del alma,/ Oh, digo que son el alma” (188). En ellas se hace evidente, pues, que no resulta casual la intertextualidad con este poema, ya que en él se rompe la dicotomía cuerpo-alma.<sup>90</sup>

Al leer este poema en consonancia con “On Poems and Chrotches” [410], vemos que si en aquél se reivindicaba la energía sexual como motor poético, pues la entropierna tiene un “alma bullente”, aquí se trabaja intertextualmente con la noción de que lo espiritual está anclado en el cuerpo; los poemas del cuerpo son los del alma y ello implica una reivindicación de la creación anclada en lo físico, en el caso de Nichols. Si “On Poems...” parece proponer un acto creador enérgico, “The Body...” establece la inacción y el retiro, el cuerpo en sus partes detalladas y no en las acciones que puede llevar a cabo: no se observan verbos conjugados, sólo verboides en posición adjetiva. El cuerpo es descrito, no puesto en acción. Asimismo, se observa el cuerpo como mundo: se lo compara con un continente, la sangre como un río, el dejarse caer como un árbol. Una vez más observamos que el cuerpo queda enlazado al paisaje y a la geografía. Por otra parte, no se observa que con los elementos descriptos se configure una totalidad, se trata más de una “colección de piezas”, hay una “desorganización del todo” (Nancy, 2007: 23).<sup>91</sup>

Las últimas tres estrofas son particularmente llamativas. Se establece que corromper el cuerpo es condenarse a la locura. Y es curioso que la corrupción esté asociada con la limpieza (*scrub* y *dust*), como si cualquier intento de higienización, como búsqueda de borrar lo “bajo” de la materia le quitara algo valioso al cuerpo, dañando al sujeto. Se evidencia, por ende, una reivindicación carnal, material, que no puede ser higienizada. Y veo allí cierta referencia a cuestiones “morales”, es decir, la higienización como regulación, limitación que conlleva, según Nichols, la locura.

En consecuencia, es posible ver allí un rechazo al discurso higienista que resultó tan profundamente regulador en el Caribe, en especial para la población afrodescendiente. El discurso higienista europeo de finales del siglo XIX relacionaba

90 Como seguidor del trascendentalismo emersoniano, Whitman busca religar al hombre con el universo, y cuerpo con espíritu.

91 Esta noción troncal en Nancy del cuerpo como *corpus* (2003) será desarrollada en mayor detalle cuando trabajemos con *Primitive Offensive*, de Dionne Brand.

enfermedad/anormalidad física con perversión moral, ideas que centrales a la criminología positivista.<sup>92</sup> En sociedades esclavistas como la cubana, por ejemplo, la influencia de estos discursos (sumado a los fantasmas de la revolución en Haití) implicó la criminalización de los negros en el imaginario de los blancos:

A partir de allí [la asociación entre delincuencia y juego y vagancia], se acusa de esa criminalidad peligrosa a los grupos negros desde un enfoque racista excluyente, al punto que en 1826 las autoridades cubanas del Ayuntamiento emiten un “Reglamento para regular el comportamiento de negros”. Esta inquietud se inscribe, además, en el contexto de discursos higienistas de la época donde pesa la idea de contaminación generalizada en la isla. Ello se advierte en el fenómeno de la prostitución así como también en las epidemias sufridas por la población (como el cólera de 1833) y ambas cuestiones están ligadas literalmente al contagio. (Novau, 2016: 227)

Esta fantasía del contagio es la que aborda Julio Ramos (2009 [1993]: 236-237) al afirmar que en la articulación entre el discurso higiénico y las representaciones del cuerpo y la transmisión, se observó en la Cuba del siglo XIX una retórica de la pureza. Ésta se evidencia tanto en los manuales de higiene como en la ficción del período:

En general se pensaba, hasta bien entrado el siglo XX, que las nodrizas negras o mulatas no sólo transmitían enfermedades físicas a los niños de la elite criolla, sino que también comunicaban vicios morales y psicológicos.

Sin embargo, detrás de esas ideas de higiene, el rechazo que la suciedad genera poco tiene que ver con la salubridad, sino que ésta es vista como una “ofensa contra el orden” (Douglas, 2001: 2). donde lo que se busca ordenar es el entorno. Nichols reniega de esa búsqueda reguladora, no sólo por estar sutilmente trazando un enlace con los discursos higienistas y sus obsesiones, que fueron utilizados como un arma contra sus ancestros, sino también por el rechazo a un *ordenamiento* que parecieran negarle al cuerpo sus propios procesos naturales.<sup>93</sup>

92 Para una reseña del devenir de los ideas higienistas en la criminología y la sociología criminológica, véase el libro de Dario Melossi *Controlling Crime, Controlling Society. Thinking About Crime in Europe and America* (de pronta publicación en español en la editorial Siglo XXI).

93 Cabe destacar que los versos “Those who scrub and scrub/ incessantly/corrupt the body// Those who dust and dust/ incessantly/ also corrupt the body” presentan cierta ambigüedad pues no se sostiene de manera clara que aquello que se limpia sea el cuerpo (“dust” de hecho resultaría una colocación entraña con “cuerpo”). Nichols parece apuntar a valerse del cuerpo *para* limpiar, sacarlo de ese letargo que se reivindicaría. Si trazo el enlace con los discursos higienistas y su obsesión por el contagio es por la utilización del verbo “corrupt”. Limpiar como forma de controlar el entorno es una manera de reestablecer un límite, evitar el contacto de esa suciedad externa con el cuerpo, que podría implicación un contagio. Trazar ese límite, obsesionarse con él (como se pone



ello negar el gesto evidente de reivindicar la menstruación, que también implica un paralelismo con el poema anterior al reivindicar lo que durante mucho tiempo fue, y para muchas religiones sigue siendo, la “suciedad” del cuerpo. Creo que es posible leer el poema como conciencia y valoración de lo físico: ese “Me dice quién soy” implica que la sangre le recuerda al yo lírico su plano corporal, su aquí y ahora físico, su naturaleza mortal. De allí que la siguiente estrofa diga: “It reminds me of birth/ It reminds me of death/ It reminds me of the birth in death/of seasons”.

Es lógico que al hablar de menstruación se nos remita a la idea de nacimiento, pues es marca de la fertilidad, y también que nos reenvíe a la muerte, pues si hay menstruación no ha habido fecundación. Ahora bien, si lo pensamos en los términos propuestos por Bataille para reflexionar sobre el erotismo, la complacencia con el propio cuerpo, una oda casi amorosa dedicada a sus ciclos, deviene un acto erótico que le recuerda al sujeto su propia mortalidad: el nacimiento y la muerte como conciencia de la propia discontinuidad, el ciclo continuo de las estaciones como anhelo de una continuidad imposible que reenvía siempre a la muerte. Ocurre una revelación del ser, que lleva al yo lírico a esa escena ancestral del fuego primigenio, a un inicio de los tiempos, un relámpago de lo sagrado al que yo lírico accede por medio del acto poético y erótico de cantarle a su sangre menstrual.

A modo de cierre del presente apartado, lo visto hasta aquí nos permite resignificar mucho de lo dicho con respecto a la serie de la Negra Gorda, pero también de la construcción de la estética de Nichols. Entiendo el uso del cuerpo y la sexualidad en el “The Fat Black Woman's Poems” no como mera resemantización de los estereotipos con respecto a lo que “debe ser” una Negra Gorda, sino como una apertura constante de sentido, una estética del desborde que se condice con una noción que bien puede considerarse política, la de escapar a cualquier regulación definitoria de lo que es ser mujer, caribeña, negra, y sí, también gorda, aunque asocie ese “fat” no con la grasa sino precisamente con el exceso de lo físico como representación de un perpetuo exceso en el lenguaje. La noción de una lengua erotizada permite pensar la construcción dentro de los poemas de una mirada sobre la creación poética donde la inspiración surge en el y por el plano físico. Escribir se vuelve una necesidad del cuerpo que se vale de la lengua que lo lame, lo nutre y por tanto, lo poetiza.

### 1.2.5 Desborde, dislocación y escritura topográfica

Al analizar la estructura de *The Fat...*, establecí una posible construcción temporal, pero que retrocede en el tiempo en lugar de avanzar: del sujeto diaspórico “adaptado” en la serie de la Negra Gorda (primera del libro), a un sujeto lírico que se ancla en las tensiones de la diáspora en “In Spite of Ourseleves” (segunda serie) a un sujeto lírico que retoma al Caribe (“Back Home Contemplation”) para luego dar un gran salto temporal hacia el pasado de esclavitud en el Caribe, retomando los poemas de *I is...*

Es posible pensar esa estructura, por ende, en un eje espacial, es decir, situándonos en la noción de desplazamiento. Así, una manera de ver esa estructura temática que tracé se observa claramente definida en un poema de *Lazy Thoughts...*

Out of Africa of the suckling  
Out of Africa of the tired woman in earrings  
Out of Africa of the black-foot leap  
Out of Africa of the baobab, the suck-teeth  
Out of Africa of the dry maw of hunger  
Out of Africa of the first rains, the first mother

Into the Caribbean of the staggeringly blue sea-eye  
Into the Caribbean of the baleful tourist glare  
Into the Caribbean of the hurricane  
Into the Caribbean of the flame tree, the palm tree  
The ackee, the high smelling saltfish  
And the happy creole so-called mentality

Into England of the frost and the tea  
Into England of the budgie and the strawberry  
Into England of the trampled autumn tongues  
Into England of the meagre funerals  
Into England of the hand of the old woman  
And the gent running behind someone  
Who's forgotten their umbrella, crying out,  
"I say... I say-ay".

Aquí el desplazamiento se establece en la repetición de la referencia espacial. Cabe destacar dos cuestiones: por un lado que se parte de un continente, a una región para luego especificar el país, una suerte de recorrido de lo macro a lo micro: por otro, el uso de las preposiciones “out” e “into” nos marcan que el punto de partida es África y el Caribe e Inglaterra son de recepción. “All that journeying and journeying” decía Nichols en “**The Fat Black Woman Goes Shopping**” [374] que remite tanto a la búsqueda de vestimenta que esté de acorde con sus gustos, pero también estos traslados, presentes en las lenguas en las que la Negra Gorda puede insultar: Swahili, Yoruba, Nation Language.



“pequeña isla verde esmeralda” y en realidad se trata del Reino Unido.<sup>94</sup> Si bien resulta curiosa la necesidad de Nichols de aclarar desde lo paratextual cómo debe leerse el poema, lo interesante es cómo se logrará esa superposición de espacios en la mente del isleño: las imágenes sonoras y la cuasi homofonía.

Mediante el uso de imágenes visuales podemos ver dos espacios bien definidos. El color le pertenece al Caribe (*blue surf, emerald island*), mientras que Inglaterra es gris (*grey metallic soar*). Sin embargo, por medio de la sonoridad se logra recrear ese estado particular entre el sueño y la vigilia en el que se puede confundir el mar con el tránsito. Esa unión se logra por la conexión entre “the steady breaking and wombing” (de las olas), de la primera estrofa del poema con el “to dull North Circular roar” y el “blue surf” con el “surge of wheels” (*surf* y *surge* son cuasi homófonos). El quiebre está marcado por el “groggily, groggily”, que incluso visualmente está separado del verso, como para reforzar la idea de corte entre el espacio que se creía habitar y el que realmente se está habitando.

Como plantea Welsh (2007: 89) “...la alineación gradual entre los paisajes internos y externos también se logra por el uso de cuasi homófonos o cuasi juegos de palabras”. Así “sands” (arenas) en realidad remite a “sounds” (sonidos). Por otro lado, en el anteúltimo verso (“island man heaves himself”) el verbo “heave”, que significa tanto “levantarse con esfuerzo” como “vomitar” y en el lenguaje náutico, “cazar”. Estas últimas dos acepciones remiten de nuevo a la idea de mar y reenvían a ese mundo entre paisajes que, desde su cama, el isleño imagina afuera. Asimismo, el mar está presente en la sonoridad total del poema por la preponderancia de los fonemas /s/ y /f/.

Es interesante que un poema que marca la indefinición espacial del sujeto se presente una referencia concreta, como es la calle North Circular, ya que ese nombre junto con Londres son los que permite la desambiguación (si obviamos, claro está, la “dedicatoria”). Sin embargo, la elección de North Circular no es casual: es una autopista que atraviesa el norte de Londres y conecta el Este con el Oeste. Se encuentra en las afueras de la ciudad, lo que marca también que el isleño, en la capital británica, no está en el corazón céntrico; es decir, sigue en los márgenes, aunque habite en una gran metrópolis.

El último verso, “Another London Day”, como remate casi de un chiste (está

<sup>94</sup> Gran Bretaña también puede estar asociada con el verde, sin embargo, como vemos en “Emerald Heart”, en *Lazy Thoughts...*, para Nichols el verde esmeralda está asociado con el Caribe.

incluso visualmente separado del resto, como una estrofa de un único verso) puede pensarse como una aclaración al lector, pero también es posible leer esa frase como si proviniera de la mente del isleño. Es algo que se dice a sí mismo para explicarse dónde está y marcar el comienzo de la jornada. También es posible pensarlo como dirigido de la persona poética al isleño, como una voz que le susurra: “sí, estás en Londres y tu día comienza”.

En relación con lo que hemos venido trabajando, vemos que lo sensorial es fundamental en la construcción de este poema. A su vez, se observa un desborde de la significación en el trabajo con las dobles acepciones y la homofonía, que ya antes hemos asociado con la noción de dislocación. Aquí, la dislocación en el lenguaje construye una dislocación física, espacial, paisajística. Vemos operando una escritura topográfica que se construye y disloca desde los usos del lenguaje desbordado, una mirada del paisaje en este caso representado en la mente del isleño. Así como en “Kanaima Jungle” el lector padecía la misma asfixia que el sujeto lírico, mediante la repetición y los usos hiperbólicos del paisaje (que ahora podríamos denominar “desbordante”, pues recordemos que la selva se desbordaba como paisaje y se apropiaba de otros: “plateaux, valleys, dominions/ of jungle”), aquí las tensiones de sentido ubican al lector en la misma indefinición del isleño. Es desde esta perspectiva que considero no sólo innecesaria la “dedicatoria” sino instruíva: atenta contra los efectos que el poema busca.

En “Island Man” el personaje al que se le habla nada tiene que ver con el “desajuste” de la Negra Gorda, que si bien es consciente de la falta de integración, se burla de ella sin más. En este poema, sin embargo, la superposición de paisajes habla de la dislocación del sujeto, pero la interacción de ambos parece ser armoniosa. No será el caso del siguiente poema:

### **Fear [414]**

Our culture rub skin  
against your own  
bruising awkward as plums

black music enrich  
food spice up

You say you're civilised  
a kind of pride  
ask, 'Are you going back sometime?'  
but of course

home is where the heart lies

I come from a backyard  
where the sun reaches down  
mangoes fall to the ground  
politicians turn cruel cIowns

And here? Here

sometimes I grow afraid  
too many young blacks  
reaping seconds  
indignant cities full of jail

I think my child's too loving  
for this fear

“Fear” es un poema que nos habla del proceso de (des)integración de los afrodescendientes caribeños en las ciudades metropolitanas. Nuevamente se observa un trabajo con la sensualidad sólo que aquí el saldo no es positivo; al explorar la coexistencia de culturas se vale de la imagen de una piel frotándose con otra, pero lo que genera no es placer ni excitación, son moretones. Es interesante la elección de la fruta, porque la ciruela no sólo nos señala lo sencillo que es marcarla sino que también remite a la pigmentación oscura, que da paso al “black” del verso siguiente. Según ese planteo de pieles que se frotan entre sí y se lastiman, no hay fundición, ni incorporación, ni siquiera un verdadero intercambio. Los siguientes dos versos hablan del “aporte” de la cultura negra, pequeños “enriquecimientos” a lo ya existente: la música, la comida. El interlocutor al cual el sujeto lírico apela dice ser civilizado (adjetivo cuya mención nos remite a su opuesto, las poblaciones africanas y sus descendientes como salvajes), pero su pregunta por un posible retorno parece apuntar no tanto a volver sino a abandonar el lugar en el que se está. Más que “¿vas a volver alguna vez?” pareciera preguntar “¿cuándo te vas?”. Esa idea se logra no sólo por la tensión que señala el “civilized” y la oposición velada con lo “uncivilized”, sino también por el hecho de que no esté presente el complemento de lugar que dé referente al “back” (¿volver a dónde?). Si es necesario “volver” es porque no se está donde se debería. Se está en tránsito y, según ese otro que pregunta, pareciera que en falta, porque la mirada está puesta en ese supuesto punto de origen que está elidido. Si pensamos nuevamente en “Out of Africa”, ¿ese punto de partida es realmente el Caribe?

La respuesta del sujeto lírico es otro juego de palabras entre homófonos: “yacer” y “mentir” (la frase hecha es “Home is where the heart is”). Una vez más, Nichols elige

la distribución de la palabra en la página para marcar el énfasis, alejando la palabra del resto del verso, obligando en la lectura a hacer una pausa y visualmente dándole un lugar más destacado. El juego de palabras, sumado al “But of course”, que da una sensación de fingida amabilidad, nos habla de una respuesta irónica a quien pregunta. Existen dos lecturas posibles de esa frase: que el hogar es allí donde el corazón nos mienta que es, allí donde nos convenzamos que está nuestro hogar; o que la existencia misma de un “hogar” es una mentira que construimos.

La descripción en la siguiente estrofa pareciera abonar esa segunda hipótesis. El lugar de donde se proviene no parece ser positivo. Aunque no se nombre el Caribe, la mención a los mangos y al sol, reenvían allí. Lo curioso es que pareciera no estar determinado el punto de vista de la descripción. ¿Es realmente la del yo lírico o está repitiendo los clisés que esa otra voz espera oír? El Caribe como un *backyard* (es decir, un lugar poco desarrollado dependiente de otro sitio central, porque no se puede pensar un patio trasero sin una casa), un sitio de abundancia natural donde siempre brilla el sol y la naturaleza todo lo da (*mangos fall to the ground*) y los políticos son “payasos crueles” (¿referencia a la corrupción? ¿a las dictaduras? Tal vez a ambas al mismo tiempo). Esta estrofa puede ser pensada desde el punto de vista del sujeto lírico como del interlocutor.

La siguiente estrofa presenta un quiebre que está dado por la frase “And here? Here”, que con su repetición del deíctico ancla la enunciación y pasa a describir la situación en la metrópolis, para demostrar que tampoco el panorama “por casa” es mucho mejor, con sus “indignant cities full of jail” para esos “young blacks reaping seconds” y el futuro representado en el hijo o hija (*my child*) que es “too loving/ for this fear”, generando ambigüedad en ese “loving”, ya que no queda claro si “child” es agente o receptor, es decir, si ese “loving” refiere a que es demasiado encantador/a (que genera amor) o si ama demasiado (agente) para ese miedo.

Así, vemos en este poema la presentación de dos espacios definidos como hostiles. Es productivo pensar el *lies* como la bisagra que en algún punto los aúna. La pregunta de ese verso es por el hogar, dónde yace o miente el corazón. La descripción del Caribe y del Reino Unido (aunque nunca están nombrados como Caribe y Reino Unido) pareciera marcar que ninguno de los dos espacios pueden ser el hogar, o ambos lo son. Ambigüedad que replica la del sentido de *lies* desde el desborde de significación que genera, presentando nuevamente una dislocación que es también la del sujeto lírico. La misma temática es retomada en *Lazy Thoughts...* en el siguiente poema:

### Wherever I hang [415]

I leave me people, me land, me home  
For reasons I not too sure  
I forsake de sun  
And de humming-bird splendour  
Had big rats in de floorboard  
So I pick up me new-world-self  
And come to this place call England  
At first I feeling like I in a dream -  
De misty greyness  
I touching the walls to see if they real  
They solid to de seam  
And de people pouring from de underground system  
Like beans  
And when I look up to de sky  
I see Lord Nelson high – too high to lie.

And is so I sending home photos of myself  
Among de pigeons and de snow  
And is so I warding off de cold  
And is so, little by little  
I begin to change my calypso ways  
Never visiting nobody  
Before giving them clear warning  
And waiting me turn in queue  
Now, after all this time  
I get accustom to de English life  
But I still miss back-home side  
To tell you de truth  
I don't know really where I belaang

Yes, divided to de ocean  
Divided to de bone

Wherever I hang me knickers – that's my home.

Escrito en *creole*, retoma la oralidad, pero el uso del lenguaje vernacular trasciende el mero toque de “color”. A nivel formal, en poemas que no están escritos por completo dentro del *cotinum*, como en este caso, los autores pueden valerse de él para generar un agudo contraste con el lenguaje del resto del poema o del libro. En ciertas instancias, puede ser un recurso para generar incongruencia entre la solemnidad de la situación y el lenguaje utilizado (Brown y McWatt, 2005). En otras opera como muestra de emotividad, pues es considerado la lengua de la intimidad, familiaridad y sinceridad (Welsh, 2007:16), que es lo que considero que prima aquí. De hecho, la yuxtaposición creativa de varios tonos y registros es un dispositivo literario muy utilizado en la poesía

del Caribe anglófono y alcanza allí gran rango y sutileza (Burnnet, 1986). Sin embargo, la utilización del *creole* conlleva también visos políticos. Como lengua que surge en las barracas de esclavos, en susurros y murmullos, para luego tornarse alarido (Glissant, 2006), se levanta a través de la lengua hegemónica, surge “por dentro”. En la lengua emerge la “relación” proceso por el que se abandona la pretensión de un origen común para entregarse al contacto cultura de lo diverso. En ese sentido, la demanda del poeta martiniqueño por la “creolización” que abordamos en la “Introducción” trasciende lo lingüístico y territorial para presentarse como una resistencia cultural que apunta a la opacidad como defensa discursiva ante los riesgos estandarizantes de la globalización (Sancholuz, 2010). En este poema, que el cuestionamiento sobre el hogar esté presentado en *creole*, en particular el *belaaang*, es un recurso que aliviana lo que es, en sí, un tema problemático, preparando para la irreverencia del final. Pero además, establece, políticamente, que para pensar la pertenencia se necesita hablar en *creole*, el inglés “estándar” le restaría potencia a la búsqueda, establecería una adecuación a la que la voz poética se niega. Y de hecho, ya el título presenta una ambigüedad: si bien remite al último verso, al no presentar el objeto en el título, el “I” pasa ser el que cuelga, imagen bastante exacta de lo que el poema presenta, una suspensión de la pertenencia.

En el poema anterior vimos que el hogar era un lugar ambiguo, cubierto de mentiras, aquí ya en el primer verso se nos da una pista: “hogar” aparece después de “gente” y “tierra”, lo cual permite pensarlo como una sumatoria, es decir: land + people = home. Me interesa particularmente ver qué imágenes construyen ese “home”, esa representación del Caribe: el esplendor del colibrí tiene como contracara las grandes ratas en los zócalos. Cabe notar que el sujeto de “had” es precisamente “humming-bird splendour”. Así, la renuncia al sol (*forsake*) que implica, por la definición misma del verbo, “renunciar a algo valioso o placentero” puede ser emparentada con el “the sun was traded long ago” de “**Two Old Black Men on a Leicester Square Park Bench**” [377] y en el poema que analizaremos a continuación, sugestivamente titulado “The Price We Pay for the Sun” [416], y presenta su contraargumento: lo bello visible esconde lo indeseable, estructura recurrente en Nichols, como veremos en este aparatado.

La otra manera de definir al Caribe y así misma es “My calypso ways”. Su manera de comportarse queda de ese modo unida a la música prototípica del Caribe de habla inglesa. Los elementos que parece definir esos modales surgen por contraposición con los recientemente adquiridos: la espontaneidad (que ahora se amolda a dar preaviso) e ir más allá de las normas y convecciones (para ahora pasar a ser un sujeto respetuoso de las

normativas que hace pacientemente la fila).

Ahora bien, tres cuestiones me parecen destacables de la primera estrofa antes de centrarnos en el final del poema. En primer lugar el “me new-world self”. Por un lado, puede pensarse meramente como sinónimo de caribeño (aunque más estrictamente corresponda “americano”), sin embargo, el nuevo mundo, para el sujeto lírico es Inglaterra. Si bien los verbos marcan el *tomar* algo dado para *llevarlo* a otro espacio, también puede pensarse el sujeto en estado de transición que es llevado a ese “nuevo mundo”. A su vez, al utilizar lo que se podría denominar un arcaísmo (Nuevo Mundo, Viejo Continente, etc.) vuelve a poner en escena, por mera latencia en el término, el contexto de conquista y colonización, pues como es bien sabido, la denominación de “nuevo” borra la historia previa a la llegada de Colón. Por otro lado, como afrodescendiente, y pensando en “Out of Africa”, América también puede ser un “nuevo mundo”.

El otro detalle que en que considero productivo detenerse es “this place call England”. Resulta curioso el “call [ed]”, pues no le da existencia real desde el punto de vista del sujeto lírico, o por lo menos plantea un desconocimiento de parte de éste. No es que Inglaterra sea Inglaterra, sino que así se la llama, como si el sujeto lírico no tuviera la información de primera mano. Esa irrealidad se refuerza en los siguientes versos, por la referencia al sueño y la necesidad de tocar las paredes.

El tercer punto en el que me interesa centrarme es la referencia a Lord Nelson. Claramente Nichols nos remite a la estatua del Almirante Nelson que se encuentra en Trafalgar Square en Londres, y la altura tiene que ver con la columna sobre la que ésta se encuentra. Sin embargo, su presencia es irónica, como lo es el “to high to lie”. El sujeto lírico busca el cielo, pero lo que encuentra es a un héroe de la fuerza naval británica. El hecho poco recordado en la hoja de vida de Nelson es que su primer destino fue el Caribe y de hecho se casó con una inglesa nacida en la Isla Nieves. Nelson fue el encargado, por ejemplo, de evitar que el Caribe comerciara con Estados Unidos una vez que éstos se independizaron de Gran Bretaña. La altura a la que se encuentra la estatua le recuerda al sujeto lírico el alta estima que los ingleses tienen por su pasado colonial, el haber sido “la mejor fuerza naval del mundo”.

En cuanto al cierre del poema, resulta llamativa la agramaticalidad de “But still miss back home side”. La falta de un especificador para el “back home side” le otorga una enorme ambigüedad. No llega a comprenderse si lo que se extraña es esa parte de sí perdida, la que tiene modales de calipso, o si lo que se extraña es el lugar físico en sí. La

ambigüedad estructural permite que ambas ideas (en absoluto contradictorias entre sí) convivan.

La duda sobre la pertenencia es articulada en *creole* (*belaang* en lugar de *belong*) pero lo particularmente interesante es la repetición de la estructura entre “divide to”, así el océano parte al sujeto lírico hasta los huesos, como una guillotina que divide los dos espacios de pertenencia. La estructura también remite a “solid to de seam”, pues también la ambigüedad marca aquí una apertura de sentido. Si bien en este caso “seam” significa “juntura”, también quiere decir “costura”. La estructura “to de seam” introduce una posible contradicción con el “solid” “sólidas hasta las juntas/costuras” puede significar tanto “de una enorme solidez” (ésta incluye las juntas) o sólo hasta llegar ahí, a las juntas. Que la palabra elegida signifique también “costuras” permite pensar la frase de “se ven las costuras”, es decir, las paredes son sólidas, sí, pero esa solidez muestra la hilacha. A su vez, que la falla esté en lo que une (juntas/costuras) no es casual, es precisamente lo que el sujeto lírico de “Fear” notaba que fallaba, la capacidad de integración. Aquí el desarraigo diaspórico le parte los huesos.

Ahora bien, me interesa particularmente el último verso “Wherever I hang me knickers – that’s my home.”. La comicidad surge, nuevamente de la irreverencia de presentar la bombacha como prueba de pertenencia. El recurso ya nos resulta familiar y de hecho es el modo de otorgar liviandad a lo que es, sin duda, una temática dolorosa para el sujeto lírico. Sin embargo no implica la cancelación del desgarro, sino simplemente dar una resolución concreta, tangible. Hay en ese verso un juego con el título de la canción “Wherever I Lay my Hat (that's my home)”, escrita por Marwin Gaye, Bannet Strong y Norman Whitfeld y grabada por Gaye en 1968. Se hizo particularmente famosa en el Reino Unido por la versión de Paul Young en 1983. La canción da cuenta del típico mujeriego que le canta a una conquista que no se haga ilusiones de convertirse en su pareja pues su hogar está allí, “Wherever I Lay my Hat” (claras connotaciones sexuales). De Caires (2002: 190) considera que la intertextualidad de la que se vale Nichols implica que inscribe a la mujer de este poema en un “rol usualmente asociado con los hombres”. Es decir, que la equipararía con el personaje de la canción. No considero que Nichols presente la contracara femenina de la canción sólo por jugar con el título, más bien creo que se trata de arrojarle la bombacha en la cara al lector. Claramente hay un desanclaje: el hogar está ahí donde nos mentimos que está (“Fear”) y es también el espacio de lo íntimo. Nichols presenta en este poema una mentalidad claramente radicante, pues elige de “anclaje” un elemento móvil, desprendiéndose de la noción de que “...la diaporización

todavía y siempre es pensada por una especie de reflejo en los términos anticuados de arraigo e integración” (Bourriaud, 2009: 36). Ya he sostenido que tanto Nichols como Brand, más allá de mucha de la lectura de la crítica, parecen situarse en un más allá de la dicotomía entre el allí y el aquí, que su postura, su “poética de locación” hay que buscarla en el trabajo con la dislocación en el lenguaje, su forma de dar cuenta de la dislocación de una conciencia radicante. Ahora bien, Nichols elige un elemento móvil como punto de pertenencia, cercano al propio cuerpo. Pero no elige cualquier elemento (bien podría haber sido el sombrero y haber imitado el título de la canción) sino la ropa interior. Por un lado, implica elegir un género (hasta el momento no había una marca que nos hiciera pensar en el sujeto lírico como hombre o mujer), por el otro vuelve a sexualizar el poema, no en los términos que plantea De Caires, sino en los de una mujer orgullosa de dejar su bombacha por cualquier parte: lo reivindica como su concepto de pertenencia. Pertenecer queda así también teñido desde una lengua erótica, que carga de sexualidad (aunque sea sólo en el último verso) la visión radicante sobre el hogar. El gesto cómico puede ser leído en línea con “With Apologies to Hamlet” en tanto quiebra desde el humor la construcción de una angustia que en este poema es su propia construcción pero que en “With Apologies...” funciona por contraposición intertextual. De Caires lee en “Wherever...” una intertextualidad que considero interesante con "**A Far Cry from Africa**" [442] de Derek Walcott. En este poema, que suele ser una muestra de la supuesta dicotomía entre Walcott y Brathwaite, el premio nobel se cuestiona a qué parte de su identidad debe aliarse, si a la raíz africana/caribeña o la Europea, de la lengua inglesa que ama. Me interesa particularmente los siguientes versos “... poisoned with the blood of both, / Where shall I turn, divided to the vein?”, pues creo que la estructura el “divided to the...” permite hermanar los dos poemas. Como sostiene De Caires, Nichols rompe con lo angustiante de esa división desde el desparpajo del sujeto lírico. Walcott cierra su poema con preguntas que parecen ser irresolubles:

I who have cursed  
 The drunken officer of British rule, how choose  
 Between this Africa and the English tongue I love?  
 Betray them both, or give back what they give?  
 How can I face such slaughter and be cool?  
 How can I turn from Africa and live?

Nichols acepta su división (“Yes, divided to de ocean”, donde el “yes” implica la plena aceptación), y decide una respuesta, que parece tan transitoria como lo es el cambio de ropa interior, pero que la sitúa no como ser “dislocado” en esa primera incomoda

aceptación del “fuera de lugar”, que implica un lugar donde se debería estar, sino como un ser cómodo en la dislocación. Cabe destacar que con ello no afirmo que haya necesariamente un gesto celebratorio de parte del sujeto lírico, su actitud puede ser jocosa pero desde el título mismo se marca su sentirse “colgado” en un sitio de indeterminación. La solución pragmática e irreverente que encuentra está asociada con algo que resulta profundamente personal: ahí donde se puede dejar lo más íntimo a la vista es donde se siente en casa.

Si el sol es uno de los elementos sinecdóticos por excelencia para pensar al Caribe, ya hemos visto que Nichols considera que partir es “trade the sun”, “forsake the sun” y “reduce the sun”. Sin embargo, así como en “**Two Old Black Men on a Leicester Square Park Bench**” [377] se rompe con el romanticismo de idealizar el Caribe a la distancia, en “The price we pay for de the Sun” se le quita al sol todo lo positivo:

#### **Price We Pay for the Sun [416]**

These islands  
not picture postcards  
for unravelling tourist  
you know  
these islands real  
more real  
than flesh and blood  
past stone  
past foam  
these islands split  
bone

my mother’s breasts like sleeping volcanoes  
who know  
what kinda sulph-furious cancer tricking her  
below  
while the wind  
constantly whipping  
my father’s tears  
to salty hurricanes  
and my grandmothers croon  
sifting sand  
water mirroring palm  
Poverty is the price we pay for the sun girl  
run come

Así como en “Whenever I hang” el esplendor del colibrí esconde a las ratas, todo “The price..” se concentra en lo que está más allá de lo que se presenta, como el cáncer que se esconde en los senos de la madre. Es posible emparentar éste con “These Islands”,

de *I is...*, no sólo por el comienzo sino también por la temática; pero si en aquel las dobles acepciones configuran ese “otro lado” de la postal y sólo el verso final funciona como el pase de magia que revelaba el truco, aquí esa crítica es enunciada sin sutilezas ni ambivalencia. Quisiera centrarme en la dualidad que se desprende del sintagma “unravelling tourist”. “Unravell” implica tanto “deshacer/des enredar/deshilachar” como (por extensión metafórica) “desentrañar”. La ambigüedad estructural es si el verboide “unravelling” tiene por objeto o sujeto a “tourist” es decir, si es el turista el desentraña o deshilacha o si son las islas las que desenredan al turista. En mi traducción opto por la primera opción [416] pues considero que es la que mejor enlaza con los versos “these islands real/more real/ than flesh and bone”, pero ambas están latentes en el poema. En la segunda opción puede pensarse a “unravelling” con la idea de “relajar” es decir, desenredar los conflictos internos del turista, que mágicamente desaparecen al tocar las arenas del paraíso caribeño. El Caribe como construcción para ser consumida es la idea clave de *Consuming the Caribbean: from Awaks to Zombies* de Mimi Sheller (2003) y que la industria del turismo es una nueva fuente de ese consumo no sorprende en absoluto, pues

El Caribe es consumido tanto en las representaciones viajeras (textos, imágenes, signos) que le traen el Caribe al consumidor, como por los consumidores viajeros que organizan sus experiencias y percepciones del Caribe mediante los regímenes visuales existentes. (38)

En ese sentido, veo la oposición entre “picture postcards” con “real/more real” conectada con el “Wherever I Hang” y la necesidad del sujeto lírico recién llegado a Inglaterra de tocar las paredes y ver si eran reales. Pero mientras que allí la realidad estaba asociada con la solidez de las paredes, aquí el peso de lo real se da en su capacidad destructora, en el “split bone”. Si las islas son más reales que el mismo cuerpo (*flesh and blood*), también presentan una contradicción, pues lo que se presenta en la siguiente estrofa justamente tiene que ver con la familia (“your own flesh and bone” como sinónimos de familia): la madre, el padre y las abuelas.

La denuncia aquí es evidente, y mucho menos elaborada desde los elementos discursivos (la belleza, la mirada del turista, esconde una terrible pobreza), pero me interesa este poema principalmente para dar cuenta que lo que en la Negra Gorda se desactivaba como conflictivo mediante el humor, en las otras series reaparece con fuerza. Quizás ese “reverso de la postal” tenga mayor elaboración y se ajuste mejor a las nociones de dislocación que he venido sosteniendo en el poema anterior a “The price...”, que es el que da nombre a la serie:

### Back Home Contemplation [416]

There is more to heaven than meet the eye  
there is more to sea  
than watch the sky  
there is more to earth  
than dream the mind

O my eye

The heavens are blue  
but the sun is murderous  
the sea is calm  
but the waves reap havoc  
the earth is firm  
but trees dance shadows  
and bush eyes turn

La estructura de este poema imita la del dicho “There is more than meets the eye”, expresión que da entender que la situación es más compleja de lo que puede parecer a simple vista. En la primera estrofa, la constante referencia al paisaje (*sea, sky, earth*) y la referencia al paraíso (*heaven*), nombre que muchas veces se le da al Caribe, indica que la región es mucho más compleja que su mera geografía y su aparente representación como un paraíso. El juego de homófonos, una vez más, genera ambigüedad: “sea” como mar, pero también como “see”, ver. De esta forma podría traducirse como “hay más para ver (*see*)/ que contemplar el cielo”. Dado que la expresión trabaja con la idea de que lo que los ojos muestran es lo superficial, pero que lo subyacente es más complejo que la apariencia, el quiebre hacia la siguiente estrofa “O my eye” pareciera indicar que el ojo miente, que esa visión es ilusoria (y aquí también se observa una homonofía con “I”). De allí que la siguiente estrofa se estructure en afirmación y oposición, donde a lo positivo se le contrapone lo negativo: todo aquello que es dado siempre como positivo, el cielo azul, el mar calmo, la tierra firme, aparece con su contracara, el sol que “asesina”, las olas que “cosechan estragos”, contradiciendo al mar calmo, las sombras en los árboles y los “bush eyes”, como imagen de una mirada negativa, agresiva o malvada. Este último término es especialmente interesante, porque por un lado “bush”, tan cerca de “trees” nos reenvía necesariamente a la idea de “arbusto”. Asimismo, “the bush” es una manera de referirse al “monte”, también utilizado para hablar de lo poco desarrollado, en especial en Australia y África. Una vez más, todas esas tensiones de sentido están presentes en la palabra, y si bien “bush eyes” en jerga o *slang* remite a una mirada particular, amenazante,

también las otras acepciones están latentes en el poema.

De todas formas, lo especialmente destacable aquí es la reutilización de la estructura del dicho. El rechazo de las imágenes paradisíacas asociadas al Caribe está presente en varios poemas. Lo hemos visto en “Fear” y en “The Price We Pay for The Sun”. Ahora bien, si comparamos “Back Home...” con “The price...” a pesar de que ambos refieren a lo mismo, al reverso de esa postal que es el Caribe, dando cuenta de todo eso que no está dicho en el Caribe *for export*, vemos que “The price...” es explícito en esa crítica, mientras que “Back Home...” trabaja en varios niveles. Por un lado, el título (el mismo de toda esa serie o grupo de poemas): su referencia al “hogar” puede predisponer a una mirada agradable, a la nostalgia presente en los dos poemas anteriores (“Those Women”, p. 39 y “Childhood”, p. 40), pero teniendo presente el verso de “Fear”, “...home is where the heart lies”, podemos intuir que tal vez la referencia al hogar no será tan positiva. El uso creativo de una estructura cristalizada por el dicho retoma la idea de que los ojos mienten para hablar de la profundidad y complejidad más allá de la postal. Aquí no son tan troncales al poema las tensiones por homofonía y las distintas reminiscencias de significados que traen aparejadas ciertas expresiones, pero aportan al sentido total, a esa idea de que nada es tan lineal y fácilmente decodificable como parece. Asimismo, vemos una vez más la preeminencia de lo perceptivo, en este caso del sentido de la vista, aunque sea para marcar su fracaso.

El uso creativo de la forma cristalizada del dicho es otro de los modos de la dislocación tal como la he definido, no sólo por la utilización de la homofonía sino por el juego de oposiciones entre lo que se espera y lo que se presenta. Nichols trabaja no sólo con la cristalización del dicho sino también con las imágenes cristalizadas con respecto al Caribe.

Así, si retomamos “Out of Africa” en la estrofa en que se describe el Caribe, observamos que los elementos que definen a la región son similares:

Into the Caribbean of the staggeringly blue sea-eye  
Into the Caribbean of the baleful tourist glare  
Into the Caribbean of the hurricane  
Into the Caribbean of the flame tree, the palm tree  
The ackee, the high smelling saltfish  
And the happy creole so-called mentality

La elección de los huracanes, las palmeras, el ackee (fruta nacional de Jamaica) y el pescado curado como definitorios no presenta ninguna sorpresa: reducir sinecdóticamente la región a sus elementos naturales es parte del proceso de asimilación

que permitió convertir al Caribe en objeto de consumo e intercambio. Sin embargo, me interesa detenerme en “blue sea-eye”, “the baleful tourist glare” y “the happy creole so-called mentality”. La dislocación del “so-called” pone la duda sobre “mentality” no en “happy” (el orden esperable de la frase sería “The so-called happy *creole* mentality), así el acento se halla en que lo cuestionado no es la representación del caribeño feliz sino en la capacidad de pensar de éstos, de *tener* una mentalidad. Esa dislocación implica la ironía de un sujeto lírico que adopta brevemente la mirada de otros (pensemos en Una Marson y su “lazy life” en “**In Jamaica**” [434]), mostrando así su brutalidad. Se emparenta con el adjetivo “baleful” (siniestro, funesto) que refuerza el “glare” (mirada hostil, fulminante), lo cual permite el “blue sea-eye”: el ojo absorbido por el azul del mar, aunque igualmente se halla presente también la homonofía eye/I, como analizaré en breve.

Ya hemos visto que la mirada resulta fundamental para la construcción de un paisaje que opera como artealización indirecta o *in visu* (Roger, 2007: 21) y que esa mirada se encuentra moldeada por operaciones y estructuras estéticas latentes y arraigadas (Roger, 2007: 20). Asimismo, vimos con Sheller cómo se han ido construyendo esos modelos con respecto al Caribe desde el siglo XVI a la actualidad. Si en “These Islands” Nichols desarmaba la mirada que prima a la hora de describir al Caribe haciéndola implosionar desde dentro, creando imágenes en las que la “brutalidad” del último verso estaba latente pero no era evidente, en “Back Home Contemplation” se pone en duda la capacidad del ojo para ver. La estructura que se adopta remarca siempre que hay “más”, es decir, se señala el exceso, un desborde que no está presente en lo que el ojo ve cuando mira al Caribe. Los primeros tres versos están asociados con la vista “meet the eye”, “more to sea” (con la homofonía que ya mencionamos) “watch the sky”. La referencia a lo que la mente sueña con respecto a la tierra apunta precisamente a las construcciones que se han hecho con respecto a la región: la ensoñación que la recubre de paraíso y que, una vez más, resulta limitante. El verso “O my eye” funciona como bisagra entre la primera y la segunda estrofa. El ojo y el sujeto lírico quedan equiparados por la homofonía y la exclamación parecer ser lo que permite el pase de magia que hace posible ver la contracara de cada uno de los elementos: lo asesino que es el sol, la violencia del mar, lo tenebroso latente en las sombras en las que se esconden ojos hostiles. Me interesa particularmente que el poema termine con el verso “and bush eyes turn”, pues considero que allí se pone en escena, para tomar prestadas las palabras de Didi Huberman “lo que nos ve en lo que miramos”, lo que el volumen visual le devuelve al sujeto lírico es amenaza, algo que se esconde entre las sombras de los árboles que siguen con la vista

al sujeto lírico.

El “más allá” que plantea el poema no es, no obstante, el de la creencia, que sostenía Didi Huberman, no es que se trate de que el volumen visible sea eclipsado o superado por una suerte de inmanencia visible, no implica “...la afirmación, fijada en dogma de que no hay allí ni sólo un volumen ni un puro proceso de vaciamiento, sino 'algo Otro' que hace revivir todo eso y le da un sentido teleológico y metafísico [...] y lo que nos mira se sobrepasará en un enunciado grandioso de verdades más allá... (Didi-Huberman, 2010: 22-23). En el poema el “algo Otro” parece estar asociado con el reverso negativo de la postal, pero considero que hay que pensarlo también “más allá”, es decir, en tanto lo que propone la poética de Nichols. Toda noción de desborde (y aquí se trataría de lo que desborda a la mirada) apunta en ella a la incapacidad de definir y limitar, o mejor dicho, a los peligros de hacerlo. Señala la opacidad que buscaba Glissant, volverse elusivo, inclasificable, y por ende, resistir el intento de objetivación y comercialización.

La mirada hostil que le devuelve el paisaje está emparentada con la latencia de brutalidad que éste esconde, como ocurría con “These Islands”, pero también nos habla de las construcciones en pugna, pues si todo paisaje es producto de una artealización como sostiene Roger, Nichols pone en escena las luchas de los distintos modelos posibles, las distintas miradas que conforman al paisaje. Es desde esta perspectiva, entonces, que se puede pensar la mirada siniestra (*baleful glare*) del turista en “Out of Africa”, pues se vuelve destructiva al limitar, no da espacio a todo lo que excede a lo que esa mirada moldeada por una industria, ignorante de que es en sí una construcción. A su vez, “the staggering blue sea-eye” pone, como se ha dicho, el acento en la inmensidad del mar que absorbe al ojo; el adjetivo “staggering” (asombroso, increíble) que implica ir más allá de las expectativas (sólo sorprende lo que no se espera encontrar) puede indicar que es esa sorpresa la que hace que el paisaje devore al ojo. Sin embargo, me interesa la otra imagen latente en la homofonía, recurso tan caro a Nichols como se ha visto: “blue sea-I”, que marcaría entonces un sujeto que es desbordado por el mar ante la mirada del turista, es decir, el sujeto lírico es asimilado al paisaje, desaparece ante él, pues como sostiene el crítico de arte John C. Van Dyke (1932):

Los hombres y mujeres pertenecen al paisaje tal como lo hacen la palmera ondulante o las flores de buganvilla o el alegre hibisco. Son exóticos, tropicales, indígenas y combinan perfectamente en la imagen, manteniendo su lugar sin el más mínimo dejo de discordia. (citado por Sheller, 2003: 140-141)

Sin embargo, cabe destacar que Nichols está lejos de victimizar a los caribeños

frente a la industria del turismo. En “**On Receiving a Jamaican Postcard**” [379] el sujeto lírico mira la postal de un hombre y una mujer que bailan a la orilla del mar en lo que es la coreografía del sueño de la industria turística, pero ve en ellos intenciones conspirativas: “de two a dem in smiling conspiracy/ to capture dis dream of de tourist industry”, que se refuerza después por los verbos “staging” y “acting”. Así, Nichols pone en evidencia la capacidad de apropiarse en su favor de los clisés por parte de los “nativos”. El reverso de la explotación es explotar las expectativas para dar exactamente aquello que se espera encontrar y nada más.

Ahora bien, ¿en qué se relaciona lo hasta aquí visto con la noción de escritura topográfica que ya antes he trabajado? Nichols opera con la “artealización” que ocurre para la construcción del paisaje en el Caribe buscando, en primer lugar, evidenciar, y en segundo, desarmar los modelos desde los cuales se construye esa mirada que “artealiza”. El trabajo con los dichos en “Back Home Contemplation” y en “Fear” (*home is where the heart is*) implica desnaturalizar lo que está cristalizado en el lenguaje como modo de “descristalizar” los lugares comunes con respecto al paisaje caribeño (y por extensión a la región en sí), pero también con respecto a la noción de pertenencia (al igual que lo hace con “Wherever I Hang”). En “Island Man” las homofonías y dobles acepciones creaban una escritura topográfica que generaba en la indeterminación del lenguaje la del paisaje en la mente del isleño, pero también del lector.

Por otra parte, en el apartado anterior, señalé en numerosos poemas que se observaba una unión de cuerpo y paisaje, que no es la mencionada por Van Dyke, una que anula por completo al sujeto, cosificándolo y ocultando cualquier tensión social o subjetiva. De esta forma, en “Thoughts Drifting...” esa alineación permitía que el desborde se convirtiera en algo natural y no patológico, al igual que ocurría en “Invitation” con el neologismo “seabelly”. En “Beauty”, la belleza de la Negra Gorda estaba asociada con su relación armoniosa con el paisaje (los campos, el hibisco, el sol, el mar que la abrazaba hermanando su inmensidad con la de ella) y en “The Body Reclining”, el cuerpo era equiparado a un continente, la sangre a un río y el reclinarsse a un árbol. En estos poemas, Nichols establecía una relación fluida con el paisaje, menos conflictiva que en *I is...* en que los momentos de cercanía de la esclava con el paisaje estaban cargados de mayor contradicción.

Si el paisaje como producto de un proceso de artealización es sitio de luchas de representación, de configuraciones conflictivas, como ocurre en los poemas analizados en el presente apartado, la relación más vivencial con respecto al paisaje, anclada en una

relación física permite entrar en un estado de armonía que funde cuerpo y paisaje, en que se suspenden la luchas de estetización. Dada que la escritura es un hecho erótico para Nichols, se crea desde y por el cuerpo, no en un estado de contemplación y recogimiento posterior en el que el plano físico desaparece. No sorprende, pues, que la puesta en acto de una escritura topográfica que funde lenguaje y paisaje implique también una unión con lo físico, lo sensorial.

La escritura topográfica en Nichols pone en evidencia la construcción que todo paisaje implica, el proceso de “artealización” y mediante lo que he denominado dislocación busca desmantelar, sin volver a recubrir con ningún manto, las tensiones. Su estética del desborde nos recuerda siempre que existe un “más allá”, lo elusivo del sentido que se difiere constantemente, para retomar a Derrida, escapando así a las categorías reguladoras de lo que puede significar “ser negro”, “hogar” o “pertenencia” y, a su vez, la regulación que implica fijar una determinada artealización de un paisaje. De esta forma, Nichols encuentra su manera personal de reapropiarse de la opacidad como técnica defensiva. Todo lenguaje poético es elusivo por naturaleza, pero Nichols pone a funcionar esa característica como un acto político desregulador. Desde esa lengua erotizada, desbordada, que hemos visto que implica su visión metapoética, construye una escritura topográfica en la que la relación sensorial con el paisaje sólo puede ser armoniosa en tanto sea vivencial y no una artealización que pretenda “definir” o delimitar la supuesta claridad que para Nichols no puede construir el lenguaje pero que, por sobre todo, implicaría una “claridad” peligrosa como bien sostiene Glissant, una claridad que vuelve al paisaje caribeño, al Caribe en sí, algo fácilmente definible, degustable, digerible. Nichols buscará siempre “atragantar” al lector, desde la irreverencia, la carcajada, la dislocación que no sólo disloca al lenguaje sino, mediante él, a quien lee.

## CAPÍTULO II

### **La tradición como apertura constante y pensar desde el paisaje: *Sunris* y *Startling the Flying Fish***

Los libros que se trabajan en este capítulo presentan una serie de especificidades que los diferencian claramente de los tres poemarios anteriores que he agrupado como un mismo ciclo.<sup>95</sup> *Sunris* y *Startling...* no han recibido atención crítica, con la excepción de Welsh (2007) que le dedica un capítulo de su libro sobre la obra de Nichols a *Sunris*, pero hace sólo menciones esporádicas a *Startling...* y DeCaires (2004) que también menciona al pasar a *Sunris*. Ambos poemarios se destacan, en primer lugar por la importancia que cumple en ellos el aparato paratextual, principalmente la presencia de glosarios realizados por Nichols. Asimismo, en ellos se observa un trabajo con las tradiciones amerindias y latinoamericanas en general que sólo estaban vislumbradas en obras anteriores. Por otra parte, en ambos el paisaje se reconfigura de modo tal que se torna una suerte de categoría cognitiva a partir de la cual pensar las tradiciones, es decir, la mirada paisajística construida se transforma en un modo de pensar a partir del cual los elementos paisajísticos pasan a ser parámetros temporales, representan tradiciones poéticas o son modos de significar la interioridad de los sujetos.

Las nociones de tradición en el Caribe son particularmente conflictivas. Se ha visto en la “Introducción” que uno de los mayores problemas para fundar una poesía propia se debía a la internalización por parte de los autores de que debían imitar los modelos ingleses, en los que la realidad caribeña no conseguía “adecuarse” correctamente. Es en ese sentido que la Generación del Boom se establece a sí misma como fundante, por más que autores como Donnell (2006) señalen que se trata de un gesto falaz, pues la literatura caribeña ya existía como tal. Sin embargo, resulta innegable que figuras como Kamau Brathwaite y Derek Walcott lograron situar la poesía del Caribe anglófono en el mapa internacional. En la falsa dicotomía que se establecía entre ambos se reflejaba la lucha sobre las tradiciones: el barbadense buscaba reivindicar las raíces

95 En realidad, la crítica, como hemos visto ya en el capítulo anterior, se centra principalmente en *I is...* y *The Fat...*, con algunas menciones a *Lazy...* que se encuentra en la misma línea que el poemario anterior.

africanas y Walcott defendía su derecho a nutrirse de las tradiciones europeas, como estipula en su canónico “**A Far Cry from Africa**” [442], en el que da cuenta de su desgarró por verse obligado a elegir entre sus raíces africanas y la lengua inglesa, a la que se le profesa un profundo amor. La reescritura de la *Odisea* en *Omeros*, que ancla el clásico griego en las Antillas es una muestra del sentido de apropiación de la tradición. Como sostiene Breiner (1998), si el “filtro de Europa” les permitía a los escritores (en general anteriores a la década de 1930) mirar el Caribe y ver la campaña inglesa o las ciudades-Estado griegas, “el filtro de África” es el que les hizo cobrar conciencia de hasta qué punto la mirada inglesa incorporada invisibilizaba aspectos fundamentales de la cultura caribeña, e implicó no sólo recuperar las raíces africanas sino que también promovió que la cultura popular y el folklore caribeño tuvieran lugar dentro de la poesía. A su vez, junto con la incorporación de temas propios, se observa la experimentación artística que funda sus bases en los poetas modernistas ingleses y estadounidenses (en especial Auden, Eliot, Pound, and Dylan Thomas) (Baugh, 2001: 239).

Breiner (1998: 108) lo denomina un “Modernismo estadounidense de segunda mano” que se invoca en la década del treinta como un “instrumento de deformación”, una manera de sacarse “el filtro de los ojos ingleses”. No obstante, un enlace indudable entre el Caribe y Estados Unidos se halla en la relación con los movimientos de *Civil Rights* que cobraron particular relevancia política.<sup>96</sup> La influencia de los Estados Unidos es más fuerte en Trinidad, en principio, debido a la revista literaria *The Beacon*,<sup>97</sup> y luego como

96 Cabe destacar la constante interacción entre el Caribe y Estados Unidos en relación con la lucha de los derechos de los afrodescendientes, pues figuras icónicas provenían de familias caribeñas. Tal es el caso de Marcus Garvey (jamaiquino de nacimiento), Malcom X (de madre granadina), Stokely Carmichael (trinitense) y Harry Belafonte (hijo de padre jamaiquino y vivió parte de su infancia allí). Asimismo, la influencia del Caribe en la literatura estadounidense de comienzos de siglo XX puede verse en el denominado Harlem Renaissance donde, por ejemplo, la publicación de *Harlem Shadows* (1922) de Claude McKay –figura clave en la incorporación del *creole* en la literatura anglocaribeña– sentó un enorme precedente, pues se trata de una de las primeras obras escritas por un afrodescendiente publicada por una gran editorial. A su vez, Harlem en las décadas de 1920 y 1930 estaba poblado mayoritariamente por caribeños o descendientes de caribeños.

97 Revista literaria de Trinidad fundada por Albert Gomes que se publicó de 1931 a 1933. Más política que su predecesora *Trinidad*, fundada Albert Mendez y C. L. R James y de apenas dos números, tenía el compromiso de publicar material local y generar conciencia cultural, así como también establecer estándares críticos y una ética literaria (Donnell y Welsh, 1996: 112). En ella participaron Mendes, James, De Wilton, A. M. Clarke, Jean De Boissiere y Neville Giuseppe. Para un análisis de la relevancia de las revistas literarias a la hora de fundar pensamiento crítico en el Caribe de habla inglesa, véase Edwards, Norval (2014) “From *The Beacon* to *Savacou*” y Dalleo, Raphael (2014) “The Ideology of the literary in the Little Magazines of the 1940s” en Bucknor M. y Donnell A., *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature*, Londres, Nueva

consecuencia de la ocupación de Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial.<sup>98</sup> Mientras que la influencia de la literatura estadounidense se vio más atenuada en Jamaica, Guyana y las islas más pequeñas.

La intertextualidad que Nichols establece con la literatura estadounidense ya fue señalada, por ejemplo, con Walt Whitman en *Lazy Thoughts...* o con la poeta Ntozake Shange. Sin embargo, quiero subrayar aquí el trabajo con la tradición más allá de las intertextualidades o de una influencia estilística que puede pensarse como lo plantea Harold Bloom (1991), es decir en tanto des-lectura (*misreading*) o *misprision*, donde un poeta se apropia y deforma desde su propio punto de vista la obra de sus precursores. Con ello me refiero a que, si bien toda apropiación poética implica una *deslectura*, un torcimiento de la obra original, más que analizar el trabajo con los cruces y reapropiaciones con los otros textos, me interesa pensar qué busca construir Nichols con la infraestructura paratextual que crea. ¿Qué nos aporta al leer su obra y qué visión se puede analizar allí?

En consecuencia, opto por pensar que lo que se observa en el trabajo de los epígrafes y los glosarios apunta al trazado de un mapa personal, una búsqueda por fundar para su obra un sistema de referencias propias que serían no sólo fuentes de inspiración para su poesía (o de manera más abarcadora, el material en términos adornianos) sino un marco de referencia de lectura tanto para ingresar en los poemas como para ubicar su poesía en términos más amplios. En otras palabras, es como si Nichols tallara un lugar para su obra a partir de los epígrafes, notas y glosarios, lugar que implica un desborde distinto al que se observaba en obras anteriores, situado más en lenguaje; aquí el desborde se observa en abrirse más allá de una mirada que se ancla en tradiciones africanas y populares o letradas y asociadas con la cultura inglesa (y por ende, colonialista), o la búsqueda a una tercera vía en la posibilidad de experimentación en los Estados Unidos. Nichols incorpora la diversidad creando una lógica en estos libros en la que lo que podría resultar contradictorio o dispar integra un marco común de referencia, sino uniforme, al

York, Routledge.

<sup>98</sup> El 2 de septiembre de 1940 Franklin Roosevelt y Wiston Churchill establecieron que Trinidad sería la locación de numerosas bases navales y aéreas estadounidenses. La denominada “ocupación estadounidense” abarca aproximadamente de 1941 a 1947. Al respecto véase *Caliban and the Yankees: Trinidad and the United States Occupation* de Harvey Neptune, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2007).

menos orgánico.

Si como sostiene Williams (1994: 174) una tradición “[...] es por definición un proceso de continuidad deliberada [...]”, al ser analizada minuciosamente se descubre como una selección y reelección de elementos del pasado que se eligen recuperar. Esto no implicaría una continuidad *necesaria* sino *deseada*.

Nichols pertenece a la primera generación de autores caribeños que fue formada con programas de estudio que incorporaban literatura caribeña y latinoamericana. Esta apertura está presente en su obra pero, siguiendo nuevamente a Williams, si bien la educación es un portador y organizador de la tradición, existen otros procesos sociales no tan sistemáticos que la moldean. En ese sentido, considero particularmente fructífera la definición del pensador inglés: “[...] una tradición es el proceso de la reproducción en acción” (1994: 172). La acción en Nichols, por ende, se relaciona con la creación del aparato paratextual que produce para sus dos obras. La pregunta que surge, entonces, es cómo está compuesto ese mapa y cuáles son las claves para leerlo.

## 2.1 La apertura de lo paratextual

*Sunris*, tercer poemario publicado de Nichols, surgido luego de un hiato en escritura para adultos, le significó ganar el Guyana Poetry Prize. El libro cuenta con una introducción firmada por la autora, las partes “Against the Planet”, “Lips of History”, “Sunris” y “Wings”. Por último, encontramos un glosario que, contrario a lo esperable, no se detiene en términos lingüísticos (muchas obras de autores caribeños, debido al uso de *creole* y expresiones propias de la región, presentan glosarios que explican el significado de los términos utilizados). La sección que da nombre al libro es el único poema seriado de la obra. En él, se describe un carnaval en Guyana, en el que, en palabras de la misma Nichols “...a woman makes a journey towards self-discovery and self-naming, through carnival.” (1996: 4). La instancia del carnaval le permite a Nichols enfrentar su persona poética a diferentes figuras míticas: así dialoga con Montezuma, le habla a Papa Bois y a África, se encuentra con Kanaima, con todo el panteón yoruba, con la Virgen María y Macunaíma. La fuerte presencia de un aparato paratextual en *Sunris* no ha sido siquiera mencionada por Welsh (2007) o deCaires Narain (2004), únicas críticas que abordan este poemario. Fuerte presencia no sólo por contar con una introducción, que como se verá más adelante, se detiene únicamente en el poema homónimo, en lugar de funcionar como un prólogo al libro como un todo, y por el glosario (primera vez que aparece uno en su obra). sino también por la cantidad de epígrafes, dedicatorias y

explicaciones paratextuales presentes en los poemas.<sup>99</sup>

Por su parte, *Startling the Flying Fish*, publicado en 2005, luego de período de casi nueve años sin publicar poesía para adultos, se abre con una “plegaria azteca” y cuenta cinco secciones numeradas, en las que los poemas son referenciados en el índice por el verso con el comienzan. En este libro Nichols crea una vez más un personaje mítico, “Cariwoma”, que recorre el continente. México y el pasado azteca cobran especial relevancia, pero también se hallan presentes el folklore caribeño, tribus de Guyana, los dioses yorubas, indios y nombres que remiten a la tradición indígena americana en general.

En este apartado me interesa explorar el uso de lo paratextual como un modo de poner el foco en la riqueza de tradiciones en las que Nichols decide abreviar para los poemarios, así como también ver en qué postura ideológica se sitúa en tanto “autora creadora de paratexto”.

La paratextualidad para Genette (1989: 12) es uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, de su acción sobre el lector, ya que establece una relación entre libro y público y, por su intermedio, con el mundo (Genette, 1985). Entonces, como plantea Zoppi Fontana (2007), siguiendo a Guimarães (2002), el lugar del locutor (en nuestro caso “autor”), que consiste en replantearse como fuente de los enunciados, “sólo puede ser agenciado por un hablante si está predicado como un lugar social determinado” (Zoppi Fontana, 2007: 16). Se trata entonces de un desdoblamiento entre locutor y locutor-x, donde “x” equivale a otro posicionamiento frente al texto. En nuestro caso, podríamos hablar de un autor-creador de paratexto. En este sentido, al analizar lo paratextual, veremos cómo se busca direccionar la lectura, qué tipo de lector presupone y qué relación se establece con la cultura antillana y la extranjera, receptora de la obra. La pregunta guía es: ¿qué es necesario explicar y por qué?<sup>100</sup>

99 Los glosarios de *Sunris* y *Startling the Flying Fish* surgieron como idea de Nichols, según ella misma afirma: “The glossaries in both *Sunris* and *Startling the Flying Fish* were my idea and written by me. I decided which terms and expressions needed explaining a bit as I am living within an international context and people are curious about certain expressions when I use them. I think this does help with clarity at times in appreciating a poem and the context of it” (comunicación personal con la autora). Curiosamente, no habrá expresiones o palabras presentes en el glosario de *Sunris* (aunque sí en *Startling...*), tal vez porque el uso del *creole* es muy limitado en este libro y de significación casi transparente (*mih* por *my*, *dih* por *the*, uso de los pronombres personales en lugar de los posesivos, entre otros recursos) y no hay localismos como *bracca* (persona blanca) o *pork-knoker* (buscador de oro), ejemplos que sí se encuentran en *Startling...*

100 Lógicamente nos referiremos al paratexto a cargo del autor y no del editor.

Resulta particularmente fructífero ver qué epígrafes se eligen para enmarcar en *Sunris* la parte homónima: uno de los dos premios Nobel que tiene el Caribe anglófono, y la cantautora Calypso Rose:

Carnival is all that is claimed for it.  
It is exultation of the mass will,  
its hedonism is so sacred, that to withdraw  
from it, not to jump up, to be contemplative  
outside of its frenzy is a heresy.

DEREK WALCOTT

If you hear she Fire, Fire,  
In meh wire, wire,  
Ay, ay, ay, oy, oy, oy,  
Fire, Fire, Benaca me pito  
Damay mucho agua, heat for so . . .

CALYPSO ROSE

Se acentúa, de esta forma, que las fuentes de inspiración son tanto la tradición poética caribeña como lo popular. Se observa la reflexión sobre el carnaval (Walcott) y su puesta en acto (Calypso Rose). Imposible leer los versos de ésta última sin sentir la música e imaginar el baile. Se muestra, además, la mixtura idiomática; no sólo por la presencia del *creole* (Nichols selecciona estratégicamente el estribillo de la canción, que es la única parte en *creole*) sino también el español. La elección de la cita de Walcott pone el acento en el carácter *sagrado* que tiene el carnaval, desplazándolo del lugar pagano donde suele situárselo. La cita de Calypso Rose juega con la ambigüedad del fuego real que incendia la casa y el fuego como eufemismo para hablar del deseo sexual, doble sentido fundamental en las lógicas carnavalescas.

Si la mezcla, la mixtura, es una de las claves del carnaval –como ya mencionamos con Benítez Rojo (1989)– Nichols se vale de él para dar cuenta de la riqueza de la identidad caribeña: la mixtura de razas, hermanadas en el baile carnavalesco:

So Coolieman, Blackman, Redman come,  
Potageeman, Chineyman, Whiteman, Brown,  
Whoever throw they hand round mih waist  
I come out to tasteup mih race (53)

La contracara de la mixtura racial es la interacción de los panteones que se encuentran, imágenes míticas que resultan conocidas “but I can’t quite remember it” (Nichols, 1996: 73). De esta forma, se pone en evidencia aquello que ya sostenía Stuart Hall (2010: 108), que la identidad caribeña está marcada por el eterno “provenir de otro lugar”, por la problemática del origen sin origen, dado que lo indígena fue exterminado

en la colonización. La mixtura que Nichols pone en escena, sin detenerse a reflexionar abiertamente *sobre* la identidad pero dando cuenta de ella, puede también ser pensada como muestra de la “criollización” que postulaba Édouard Glissant (2006, [1997]), en la que el contacto cultural crea un resultado nuevo que trasciende la mera suma de las partes y que, contrariamente a la noción de identidad de la Modernidad, conforma un todo imprevisible e inestable, nunca cerrado del todo.

A su vez, se trasciende incluso lo que en esa mixtura ya es parte de aquello que se entiende como caribeño, pues Isis e Iris también están presentes y, de hecho, el nombre del libro juega con el de la diosa egipcia.<sup>101</sup> En ese sentido, es posible pensar que, así como se pone en escena lo identitario, también se manifiesta la diversidad de fuentes de inspiración. Esto se pondrá en evidencia al observar los términos que se decide explicar.

Con respecto a los glosarios, a priori, al tratarse de una autora guayanesa radicada en el Reino Unido esperaríamos encontrar explicaciones de todo aquello que remita al Caribe. Lo primero que salta a la vista en *Sunris* es que todas las entradas están asociadas con deidades o figuras folklóricas, con las excepciones de las figuras históricas Montezuma y Malinche. Sin embargo, contra lo que podría esperarse, no es sólo la tradición caribeña o amerindia la que aparece explicada. Así, además del folklore caribeño (Papa Bois, viejo que cuida los bosques) y el panteón yoruba (Legba, Ogun, Oya, Shango, Yemayá) y la tradición amerindia (Kanaima, Makunaíma, Motezuma) aparece también la india (Kali) y china (Kuan Yin), ambas, igualmente, culturas muy presentes en el Caribe anglófono debido a la inmigración. Lo que sí resulta curioso es que aparezcan definidas Isis e Iris, que en tanto antigua tradición egipcia y griega respectivamente son reconocidas en el Reino Unido, y en especial la figura del Long-Man de Wilmington (también conocido como el Gigante de Wilmington), perteneciente a la cultura inglesa. En este sentido, se puede afirmar que las dos culturas están puestas al mismo nivel. Se considera igual de necesario reponer la tradición occidental o inglesa que la amerindia o caribeña, corriendo entonces a las primeras de su supuesto lugar de conocimiento universal y a estas últimas del estigma de ser “lo otro” desconocido.

En ese sentido, si retomamos a Bhabha (2002), el migrante, en su posición

101 Respecto del título, Nichols afirma en el final de su introducción al libro: “At a personal level the word Sunris resonates with the name of my mother, Iris, who like her mythic namesake was for me a 'bridging rainbow'; it incorporates the spirit of Isis and celebrates my own need for the Sun whose golden 'Iris' (though it doesn't come out often) keeps me going in England.” (Nichols, 1996:5).

minoritaria, dramatiza la intraducibilidad de la cultura y por lo tanto nos habla de la (imp) posibilidad de la apropiación de la misma. Es la imagen por excelencia de ese “tercer espacio”, siempre discursivo, irrepresentable, que asegura que no existe unidad o fijeza en los símbolos culturales, que los mismos signos pueden ser apropiados, traducidos, rehistorizados y vueltos a leer (2002: 58).

El tercer espacio es un desafío a los límites del yo en el acto de abarcar lo que resulta liminar de la experiencia histórica, y de la representación cultural, de otros pueblos, tiempos, lenguajes y textos (Bhabha, 2013: 87).

En esa línea, más que como una traductora que busca explicar su cultura a otra, Nichols pareciera situarse en el lugar de intérprete que busca facilitar una suerte de diálogo entre ambas, explicándole a cada una lo que podría resultarle oscuro. Si pensamos con Hicks (1991: XXIII) que “[...] los escritores fronterizos en última instancia socavan la distinción entre cultura original y cultura extranjera”, el gesto de Nichols de explicar ambas culturas, de usar lo paratextual como puente cultural pone en evidencia que *Sunris* opera como un texto en que lo marginal (literalmente, pues lo paratextual se presenta “al margen” del texto) cobra centralidad pues pone en acto una nivelación simbólica, anulando, aun cuando sea brevemente, la relación de poder entre la cultura británica/europea y la caribeña.<sup>102</sup>

De hecho, las tensiones entre la tradición literaria británica y la caribeña son puestas de manifiesto en un poema como “High Tea”:

High tea with white wine  
And I conversing  
With the “best of dem”  
Hightalk for hightalk  
Literati for literati

Shakespeare  
Milton  
Keats  
Shelly

Walcott  
Brathwaite  
Miss Lou  
Berry

102 Es posible definir *Sunris* como un texto “fronterizo” en tanto pone en acto la interacción entre culturas, sus límites, tránsitos y mixturas (Kramsch, 1993).

Daffodils  
Sonnets  
Quartets  
Laureates

Hibiscuses  
Odysseys  
Trilogies  
Prophets  
(36)

Aquí se establece la oposición desde la primera estrofa al decir “high talk for hightalk”, mostrando que por cada gran poeta de la tradición inglesa, el Caribe tiene para ofrecer sus propias figuras. Y en ese sentido vemos la reevindación de Louise Bennet (Miss Lou) en tanto poeta y no sólo como mera cómica o *performer*. Los poetas ingleses son definidos como “laureates”, es decir, por medio del reconocimiento institucional recibido, mientras que los caribeños se convierten en “profetas”, equiparándolos así a quienes tienen una verdad que dar al mundo para transformarlo. La oposición entre un elemento que podríamos asociar con el paisaje, las flores, también es una manera de pensar las tradiciones. Los narcisos (*daffodils*) claramente nos remiten al romanticismo y a la figura de William Wordsworth (que curiosamente no es nombrado, sino que se opta por Keats y Shelley), mientras que el hibisco nos hace pensar en esa frase de Donnell y Welsh (1996: 114) sobre la ingenuidad de pensar, en las décadas de 1930 y 1940 bastaba reemplazar la rosa por el hibisco como objeto de los sonetos para alcanzar colectivamente la nacionalización de la consciencia. Así, contra los narcisos de la tradición inglesa, el hibisco cobra visos prácticamente “nacionalistas”. En cierta medida estos juegos de oposiciones entre culturas o tradiciones literarias está presente en el glosario, pero para desarmar el enfrentamiento y generar ya no “cruces”, sino verdaderas interacciones.

Por otra parte, resulta interesante pensar lo que queda fuera del glosario. Deméter, por ejemplo, que aparece en el poemario, Mnemósine, que es explicada en una nota epigráfica entre paréntesis bajo el título: “diosa de la memoria”<sup>103</sup>. Y a su vez, vale la pena detenerse en lo que es doblemente explicado: Yemanjá que aparece tanto en el glosario como una de esas notas epigráficas.

Se podría afirmar que tanto en el caso de Yemanjá como Mnemósine es vital para

103 Siendo estrictos, Mnemósine en la tradición griega era una titánide, hija de Gea y Urano, y la madre de las Musas, de allí que más adelante en el poema se diga que es la “madre de la poesía”.

comprender el poema; ingresar a él ya con el conocimiento de quiénes son estas “diosas”. Lo curioso es que en el caso de la titánide griega, en último verso se aclara quién es: “Mnemósine, Memoria, Madre de la poesía”. Para quien no conociera la referencia, el cierre del poema sería la aclaración que obligaría, en todo caso, a releer para, ahora sí, saber desde comienzo quién es ese *tú* al cual se le habla. Nichols parece querer evitar ese proceso, que se ingrese al texto sin sombra de dudas.<sup>104</sup>

En el caso de Yemanjá, que además de aparecer en “Sunris” tiene su propio poema: “On the Eve of Summer Solstice”, resulta productivo detenerse en las diferencias entre las definiciones.<sup>105</sup> Si bien el lenguaje no puede ser el mismo en un glosario que en una nota epigráfica, en ésta se evidencia un tono más intimista de acorde a lo que será el poema. Así, la nota bajo el título afirma:

(In Brazil, thousands come down to the seaside to pay homage to this Goddess who accompanied them from Africa to the new world more than two centuries ago) (Nichols, 1996: 46)

Podemos destacar una serie de elementos: 1) se pone de relieve el rol de quienes rinden homenaje a la deidad (el poema está escrito desde su punto de vista). 2) Se hace referencia al traslado de los esclavos, aunque no se mencione la palabra esclavitud. 3) La referencia temporal establece claramente la permanencia de estos rituales

En el glosario, en cambio, Yemanyá está agrupada con el resto del panteón yoruba y se dice:

**Yemanja:** The ultimate symbol of motherhood. Orisha of the river and the ocean. She is said to have attained greater proportions since her ‘Middle Passage’ crossing to the New World and is widely worshipped, especially in Brazil. (Nichols, 1996: 86)

104 El poema “**Mnemosyne**” está incluido en el Apéndice [379].

105 Nichols ya había rendido tributo a Yemanjá en *I is a Long-Memored Woman* en el poema “Jemanji” dentro de la serie “The Bloodling”, en la que se explora la progresiva integración de la “memored woman” al nuevo continente. En ese poema se pone en evidencia que es en América que comienza la adoración por la diosa, como se ve en el primer verso “It was here by the riverside/ I came upon Yemanji”. El *here* remite al nuevo continente en el que se halla y enfatiza el “aquí” por la utilización de una “cleft-sentence” “it was *here*” que implica que no fue en otro sitio sino aquí, es decir, no fue en África sino en América. El encuentro es real, la persona poética dice ver a la diosa y sus senos de los que brota la leche y le promete convertirse en su seguidora: “I will pay homage to you” (Nichols, 1990:64).

Aquí se resalta que ha cobrado mayor relevancia *luego* del traslado a América (teniendo en cuenta el gran número de esclavos que murieron en el viaje cruzando el Atlántico esto no llama la atención); se explicita el tipo de *orixa* que es, lo cual explica por qué se le rinde tributo en el mar. Si bien puede parecer que varias de esas especificaciones son excesivas, debemos tener en cuenta que, para un público inglés sin raíces por fuera de Europa, Yemamyá y sus rituales pueden resultar tan ajenos como para nosotros una deidad del panteón asiático. La relación entre “She is said to have attained greater proportions since her ‘Middle Passage’ crossing to the New World and is widely worshipped” y “who accompanied them from Africa to the new world” no reside sólo en la búsqueda de síntesis para la nota epigráfica, sino también establece un vínculo más fuerte entre diosa y sus adoradores, que está ausente en la entrada en el glosario.

Pues bien, me interesa detenerme en un elemento particular: la asociación de Yemanyá con una madre (Yemanyá se vincula con la creación, con la energía que da vida al mundo y en ese sentido puede ser pensada como “madre universal”), ya que permite poner en evidencia las relaciones que Nichols establece entre el marco paratextual y su poesía.

“On the Eve of Summer Solstice” señala desde el título la instancia temporal en la que transcurre el ritual.<sup>106</sup> Creo posible dividir el poema en dos secciones según el ritmo presente. La primera parte da cuenta de los tributos que se brindan a la diosa, marcado por el estribillo “For you, Yemanjá, for you”, que opera como una invocación ritual por el ritmo envolvente que genera.

Flowers cast  
on the bosom  
of ocean

For you, Yemanja,  
for you  
Lighted candles  
set sail  
on rafts

For you, Yemanja,  
for you

Tributes and triunes

106 La fiesta destinada a la diosa es el 2 de febrero (punto medio entre un solsticio y otro), pero también se le rinde tributo en Noche Vieja y, al estar asociada sincréticamente a la Virgen María, el 8 de diciembre.

from canoes  
robes of cool colours

For you, Yemanjá,  
for you

La segunda sección retoma la invocación para iniciar las estrofas con “For you”, pero aquí el eje está puesto en la diosa y el vínculo que establece con sus adoradores, entre los cuales el sujeto lírico se incluye. Es esa segunda sección en la que se evidencia el rol maternal de Yemanyá.

For you who still rock us,  
little fishes,  
in the cradle of your ocean

For you to whom we bring  
our burdens  
like dirty bundles of washing

For you who slap and beat us  
who blue and rinse us  
who leave us

O so much lighter to dry

Ya en el comienzo la mención a “bosom / of ocean” en lugar de la colocación “bottom of the ocean” establece un corrimiento hacia un campo semántico asociado con lo maternal en el que diosa y mar quedan aunados. Es en “still rocks us” y “in the cradle of your ocean” que esta relación se establece abiertamente. Sin embargo, esta comparación de los feligreses con “pececitos” acunados en el océano, más allá de la imagen tierna que el diminutivo acrecienta de la diosa como madre, remite necesariamente a los muertos en el *Middle Passage*, los cuerpos insepultos que descansan sin paz en el fondo del mar. La imagen de la diosa recibéndolos amorosamente en su seno (que es el fondo del mar) también reenvía a la muerte como liberación para el esclavo. Esta ambivalencia es una característica que se mantiene al comparar a los adoradores con ropa sucia que es lavada en el batir de las olas contra las rocas: la liberación que significa ser limpiado no anula la violencia del proceso. Asimismo, se establece una curiosa asimilación: en primer lugar se le entrega a la diosa las “cargas” como ropa sucia, pero luego los creyentes se *convierten* en esas mismas cargas, al transformarse ellos mismos (junto con el sujeto lírico) en la ropa sucia. El modo de lavado tradicional por medio de golpes nos remite a las mujeres lavando en los ríos, fundiendo así la imagen de la diosa con una cotidianidad

tradicionalista, llevándola a un plano doméstico, y por ende acercándola al lector, facilitando su asociación con una madre.

Vemos, entonces, que establecer en una nota epigráfica que Yemanyá ocupa el lugar de una madre para sus seguidores resultaría redundante. En cambio, a quien hojear el glosario y ve el panteón yoruba, el dato resulta relevante.

Ahora bien ¿en qué sentido es pertinente este análisis para pensar ese mapa de relaciones que Nichols traza desde lo paratextual? En “**Mnemosyne**” [381] lo epigráfico funcionaba como guía de lectura, pues proporcionaba la información necesaria para ingresar en el poema. En cambio en “On the Eve...” lo que se establece no son tanto datos que permitan decodificar el poema sino, más bien, predisponer a determinado clima al presentar más que a la diosa, el culto que la rodea, abriendo camino para un poema escrito desde el punto de vista de los creyentes. En ese sentido, el aparato paratextual no sólo busca poner de relieve el mapa de fuentes, tradiciones e intertextualidades sino también controlar el ingreso al texto, recortar la información que podría proveerse la que va en sintonía con lo que se quiere generar en el poema, que aporta a lo que Cohen (1974) denomina una *isopatía*, una estructura patética que apunta a la *emoción poética* total que el poema busca evocar en el lector.<sup>107</sup> Así, desde lo paratextual se busca en el caso de “On the Eve...” predisponer al lector hacia un clima de intimidad y devoción mientras que en “Mnemosyne” importa que una posible falta de información no atente contra los efectos que se buscan generar.

Asimismo, existe otro tipo de paratexto dentro de *Sunris* en el cual es productivo detenerse, si bien brevemente: las dedicatorias. “**My Northern-Sister**” [375] está dedicado a la poeta Edith Södergran y se menciona que “mantuvo la fe en sus palabras a pesar de las críticas”.

Södergran (1892-1923) es la gran figura del modernismo finlandés y permitió renovar la poesía en el país. Murió en la pobreza y no fue particularmente apreciada en vida. No es casual que Nichols le asigne el epíteto de “hermana” pues establece un vínculo que va más allá del tiempo y el espacio. Como ya se ha dicho, siguiendo a Williams, la conformación de una tradición implica reconfigurar el pasado desde el presente

107 Cohen (1974) se inspira para pensar la “isopatía” en la “isotopía” de Greimas (1966: 30) en tanto el conjunto de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme de un relato. Para Cohen, el *sentido patético*, proviene de la noción de “pathos”, “que hace sentir (*pathein*)”. Estas ideas serán exploradas con mayor detalle en el siguiente capítulo pues son especialmente productivas para analizar las primeras obras de Brand.

estableciendo afinidades selectivas. Leo en la elección de hermanarse con Södergran la creación de un vínculo entre contemporáneos tal como lo piensa Agamben (2011: 27), pues “... la vía de acceso al presente tiene la forma de la arqueología”. Nichols no sólo apunta a otorgarle relevancia a la figura de Södergran, sino también a establecer que sus contemporáneos y su tradición son una construcción personal más afín al entramado de un *patchwork* que a un mausoleo. A primera vista, puede parecer una reflexión pedestre pues, al fin de cuentas, ¿qué autor no establece para sí una tradición propia y convierte en sus contemporáneos a quienes no lo son? Sin embargo, creo que lo interesante es ver qué se produce en el trazado de enlaces que Nichols genera. Si crear una contemporaneidad implica el rol activo de percibir la oscuridad, neutralizar las luces de una época, “mojando la pluma en las tinieblas del presente” (Agamben, 2011: 21), ¿qué oscuridad ve Nichols iluminada en Södergran?

La afinidad con la autora sueco-finlandesa se establece mediante el paisaje. Nada más alejado del Caribe que las vistas nórdicas, sin embargo, Nichols encuentra el modo de que éstas la lleven a aquél:

[...]  
And she moves into the forest  
and she brings me out handfuls of snow  
a rugged fir  
a taste of wild thyme  
which is only taste of her own joyousness –  
the fearless gates she keeps open,  
including the on for death.

And she gives me heather and pine,  
a taste of blue air  
the talking-memory of my own childhood trees,  
[...] (41)

La figura de Södergran parece ser liberadora para Nichols, como quien le abre el camino (“keep the doors open”) más allá del miedo y la muerte (la finlandesa peleó la mayor parte de su vida con la tuberculosis). Pero lo que me interesa particularmente es cómo la nieve, el pino, el brezo y el “aire azul” la llevan a su infancia caribeña: Södergran crea un vínculo con el paisaje en que nuestra poeta se ve reflejada. Existe una clara intertextualidad con “Los árboles de mi infancia” y “**Retorno**” [445] cuyo primer verso es “los árboles de mi infancia”. ¿Qué se observan en estos poemas que resuena con la propia poética de Nichols? En el primero, que se le da voz a los árboles (de allí la referencia en “**My Northern Sister**” [375] a “talking-memory”) que interpelan a la

persona poética por no ser ya la niña que hablaba con ellos. Lo que se vuelve evidente en él es la visión de que en la naturaleza puede encontrarse un sentido, el “secreto de la vida” que la adulta pasa sin ya saber ver.

[...]  
Cuando eras pequeña tenías con nosotros largas conversaciones,  
tu mirada estaba llena de sabiduría.  
Quisiéramos decirte el secreto de tu vida:  
la llave de todos los secretos está oculta en la yerba bajo los frambuesos.  
Quisiéramos golpearte la frente, a ti que duermes,  
quisiéramos despertarte, muerta, de tu sueño.

“**Retorno**” [375], a su vez, habla de la nostalgia de la partida y el placer de la bienvenida que la naturaleza brinda: la sabiduría y la verdad se encuentran en los árboles:

[...]  
Ahora le doy la espalda a todo lo que está detrás de mí:  
mis únicos compañeros serán el bosque, la playa y el lago.  
Ahora bebo sabiduría de la jugosa copa del abeto,  
ahora bebo verdad del tronco reseco del abedul,  
[...]

Aunque en el caso de Södergran, el país extranjero sea más metafórico que real (el retorno al contacto con la naturaleza, como una vuelta al terruño) es fácil imaginar que leído por Nichols esa nostalgia cobra otro cariz.

La mayor intertextualidad se da con el poema “Un deseo” pues Nichols sostiene que le dará aquello que siempre ha deseado “a small letter, to be read on a garden bench / with a cat in the sun”.

**Un deseo**  
De todo nuestro mundo soleado  
no deseo sino un banco de jardín  
donde un gato tome sol...  
Allí estaré sentada  
con una carta contra mi pecho,  
una sola carta pequeña.  
He aquí cómo es mi sueño.

Lo interesante de la interacción con la poeta sueco-finlandesa es la intimidad que Nichols establece con ella, trazando así una línea de continuidad entre ambas. Nichols recupera lo más humano de Södergran, ofreciendo su poema como sitio de descanso para ella, donde finalmente alcanzará lo añorado, por eso el último verso del poema es “Edith, my sister, come and sit down”.

Desde la dedicatoria, Nichols destaca esa fe en sí misma, ese seguir escribiendo, En su caso personal, el giro hacia un tono más juguetón y cómico luego *I is a Long-Memored Woman* le valió numerosas críticas, pero también terminó por consagrarla. La oscuridad común que considera que Södergran ayuda a iluminar no estaría entonces tan ligada a ello, sino más bien en encontrar reparación en el paisaje, en la función sanadora del contacto de la naturaleza. Se observa cierta ingenuidad en ese vínculo, mientras que Nichols establece una relación con el paisaje que nunca es lineal. Lo que nuestra poeta parecer reconocer en la otra es esa búsqueda por lo íntimo y el enlace con la infancia que puede encontrarse por medio de la naturaleza.<sup>108</sup>

Pues bien, sin la dedicatoria, el poema sería prácticamente indescifrable si no se conoce al menos “Un deseo”, para asociar ese “Edith” del final con Södergran. No obstante, no todas las dedicatorias resultan tan vitales. Por ejemplo en “Long-Man” (poema que se analiza con mayor detalle más adelante), la mención de nombres asociado al mundo afectivo (quién le menciona la existencia del Gigante, quiénes la acompañaron a verlo y demás) no aporta más que el poder ubicar esos nombres cuando son mencionados en el poema. Distinta es la mención a un libro *The Druid Way* de Philip Carr-Gomm, que parece ser presentado como fuente de inspiración.<sup>109</sup>

El único epígrafe propiamente dicho se encuentra en “The Queen of Sheba Replies to Kathleen Jamie” en el que se cita un verso del poema “**The Queen of Sheba**” [442]: *Barran Escocia para encontrar un Salomón*. La cita no es realmente necesaria para señalar la intertextualidad (este poema es en realidad una supuesta carta que la Reina de Saba le escribe a la poeta escocesa) ya que está marcado desde el título mismo. Dado que se trata del poema más conocido de la autora escocesa, difícilmente pueda enviar a otra posible intertextualidad. Asimismo, para quien no conozca a Jamie o el poema, es dudoso que el epígrafe le permita reponer la información faltante.

Nichols elige este poema por la apropiación que Jamie hace de un elemento de la

108 También en “Mañana de noviembre” se observa el anclaje en el lugar de origen y la sabiduría de la naturaleza “[...] de los alisos te llega la certeza y la respuesta / a los enigmas” *Hablar de poesía* Nro 9 (edición digital) notas y versiones de Javier Sologuren.

109 Abona esta hipótesis el hecho de que en la entrada de Long-Man en el glosario se recomiende como lectura complementaria otro libro, *The Wilmington Giant*, de Rodney Castleden, pero no se menciona al de Carr-Gomm. En este sentido, pareciera ser que este último fue más una fuente de inspiración, mientras que el mencionado en el glosario sería un libro que permite ganar mayor conocimiento sobre el Gigante de Wilmington.

tradición universal (la figura de la Reina de Saba aparece tanto en la *Biblia* [Reyes 1: 2; Crónicas 2:9] como en el *Corán* y en el libro sagrado de los etíopes *Kebrá Nagast*) para anclarlo en su país. Así, la reina no visita Jerusalén sino Escocia, invocada por la repetición de su nombre: “Scotland, you have invoked her name / just once too often”.

Jamie trabaja con la dicción escocesa y translitera las vocales propias de la misma (esta reapropiación que hace la autora está asociada con el trabajo identitario, aunque la crítica señala que ese uso de la dicción escocesa está ausente en sus primeras obras).<sup>110</sup> Asimismo, se observa una reivindicación de la sabiduría femenina, pues ante el pedido de “Scour Scotia for a Salomon” alguien le grita “whae do you think y'ur?”. Esa crítica apunta denostar el poder de la reina para demandar y, sobre todo, para ser quien evalúa a un sabio. La respuesta viene de un colectivo de miles de niñas que reafirman quién es y así le devuelven su poder: “and a thousand laughing girls and she / draw our hot breath/ and shout / THE QUEEN OF SHEBA!”

¿Por qué Nichols retoma este poema y en que se apoya para construir el suyo? Nichols selecciona para su epígrafe el único verso del poema de Jamie en el que la Reina tiene voz, pronuncia una orden estableciendo su poder. Nuestra poeta se vale de esa imagen para construir un poema escrito todo en la voz de la Reina. Por un lado, se observa un espíritu afín entre el poema de Jaime y la búsqueda de Nichols: apropiarse de una tradición general, clásica, y anclarla en un contexto propio, identitario. En el Caribe eso no es inusual, como vimos por ejemplo con el caso de Derek Walcott y su canónico *Omeros*. Por otro lado, Nichols se vale de la excusa de una respuesta de la Reina de Saba a Jaime no sólo para destacar aquello que considera innovador o divertido del poema de la autora escocesa, sino también se permite construir una visión propia de la figura mítica. Nichols ha creado una voz carnal para este personaje, que juega con algunos términos escoceses pero que indefectiblemente nos hace pensar en una conversación de una mujer negra con otra (por ejemplo por la repetición del término “Hermana”). A su vez, Nichols hace clara referencia a lo sexual, por ejemplo, al referirse a Salomón: “He was rich where

110 Con respecto a la oposición entre la primera obra de Jamie y publicaciones posteriores, véase Crawford, Robert. (2015) “Kathleen’s Scots.” en Rachel Falconer (ed), *Kathleen Jamie: Essays and Poems on Her Work*, Edinburgh University Press, pp. 33–41. Para un análisis de la relación entre el uso del lenguaje y la identidad véase Volsik Paul, «“Somewhere between the Presbyterian and the Tao” (Kathleen Jamie): Contemporary Scottish poetry», *Études anglaises*, 3/2007 (Vol. 60), p. 346-360. recuperado de <<http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2007-3-page-346.htm>><http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2007-3-page-346.htm>>.

it matters / (And I don't mean his jewelled robes and slippers)" (20). O cuando lamenta no haber podido tener algún encuentro sexual con un escocés:

The only wee regret, however,  
was that time did not permit  
the Highland fling, as I've long  
harboured a curiosity  
about your menfolk's kilts. (18)

Si bien parte de esa representación sexual estaba en el poema de Jaime (por ejemplo al describir los senos de la Reina, uno de los elementos que, de hecho, Nichols recupera: "Indeed, the gorgeous 'hanging baskets' / of my breasts were fitted to a T"), en realidad no resulta tan central al poema original como lo es en el de la autora caribeña. Ya hemos visto en el capítulo anterior la importancia que tiene lo sensual y los sentidos en la poesía de Nichols, lo que se observa aquí es en parte esa des-lectura de la que habla Bloom (1991). Nichols se apropia de ciertos elementos del poema de Jamie, se basa en su mirada –localizar una figura mítica universal en un contexto local, acercar a la vida diaria una figura que no pertenece a ese contexto– para, a partir de allí, crear su propia figura de la Reina de Saba. Como sostiene Bloom (1991) con respecto al trabajo que un poeta ejerce sobre la obra de un precursor, se genera cierto torcimiento sobre el poema original que obedece más a las obsesiones del nuevo poeta que del predecesor. Sin embargo, en el caso de Nichols esto no tiene que ver con un vínculo con a una tradición literaria que la precede, ya que Jamie es su contemporánea, pues como ya se ha dicho, cuando nuestra poeta mira hacia al pasado, la tradición que se busca es más cultural que específicamente literaria. En el trazado del mapa de relaciones que surge de *Sunris* y *Startling...* los vínculos literarios son con el presente, como si se trazara una selección de autores con los que su obra entra en relación.

A su vez, es llamativo que la Reina de Saba no aparezca mencionada en el glosario como imagen bíblica y su relación con Salomón. Más allá de la idea de descuido, o de la visión de un glosario personal, armado no de todo lo que se nombra sino de aquello que se decide que vale la pena destacar o explicar, una hipótesis posible es que la imagen que Nichols construye, apoyada en la Jamie, pero trascendiéndola, poco tiene que ver con la Reina de Saba presentada en los textos sagrados. El tono jocoso del poema iría muy mal con una explicación formal de quién es esta "Reina de la aventura", como la hace firmar. Es desde esta perspectiva que sostengo que el objetivo principal de los glosarios no es realmente dar información, reponer datos para un lector que los desconoce, sino más bien crear un marco como una suerte de guía de lectura de su poesía.

Las otras dos instancias en las que aparece una marca paratextual que conceptualiza la fuente de inspiración del poema se encuentran en “**The Dance**” [380] (Paula Rago) y “Loveday and Ann”, ambos títulos equivalentes a los de los cuadros que son descritos en los poemas. En el caso de “Loveday”, el “epígrafe” completa el nombre entero del cuadro (“dos mujeres con una canasta de flores, de Frances Hodgkins”). Estos epígrafes que funcionan como pie de foto, ya que dan el nombre de las artistas y dónde están localizadas las pinturas (ambas en la Tate Gallery) completan el sentido de los poemas, pues ambos son descripciones poéticas de aquello que los cuadros muestran. Lo que ambas pintoras tienen en común es ser inmigrantes. Rego proviene de Portugal, Hodgkins, de Nueva Zelanda (esta última llegó incluso a ser un referente del modernismo británico). De todas formas, exploraremos estos poemas en el apartado “”.

Por otra parte, se observa una instancia que amalgama varias de las opciones previamente mencionadas, en el poema “Wings” que da nombre a la última parte del libro (compuesta por éste y “Oasis”). Allí Nichols combina la dedicatoria con la declaración de una fuente de inspiración.

(For John Figueroa, Jamaican poet

Inspired by his comment that as Caribbean people we’re preoccupied with Roots, when maybe we should be signifying ourselves by Wings - ‘Out of the Margins Festival’, South Bank, London 1993)

Nichols se vale del uso (innecesario) de las mayúsculas en “Roots” y “Wings” para destacar la operación de oposición que establece en el poema. Welsh lo describe como la construcción de una “estética alterativa del vuelo” (2007:117). La palabra que utiliza “flight” es interesante por su doble valencia: vuelo y huida. Así las “alas” de las que habla Nichols están asociadas con volar pero también con el escape. Es por ello que Welsh afirma:

Los significados culturales específicos del tropo de la huida/vuelo [flight] como aparece en los *spirituals* y en los relatos de esclavos, así como en textos más contemporáneos dentro de la tradición afroamericana, han recibido considerable atención de la crítica (Welsh, 2007: 117)

Sin duda, Nichols apela al tropo de la trasmigración de almas que hacía que los esclavos creyeran que al morir volvían a África:

But wasn’t it wings that made  
our ancestors climb the airy  
staircase whenever they

contemplated rock and a hard  
place?

Sería sencillo equiparar “Wings” con la dicotomía clásica que vimos con Donnell (2006, 2014) y Casteel (2007; 2014) entre fijeza (raíces) y movilidad (la vida desanclada en la diáspora). Incluso la noción de radicante (Bourriaud, 2009) que hace confluir ambas nociones al mismo tiempo pone el acento en el traslado constante, quitándole el matiz de forzado desarraigo pero sin detenerse en cómo una mentalidad radicante genera esas nuevas y continuas raíces al avanzar. Leo en este poema una visión que trasciende la mera celebración de lo diaspórico como lo “propriadamente caribeño”. Nichols rechaza el persistente sentido de pérdida que implica la obsesión por las raíces escondida en la aparente búsqueda de libertad de la migración:

And though we pretended to be  
bright migrant birds  
it was always an inward yearning  
for the compelling earth  
of our roots - lost Africas, Indias,  
then the love-tugging land  
of our immediate birthmothers.  
Past more poignant  
than any future.

Root-lovers  
Root-grounders  
Root-worshippers,  
We've been

old hoarding mourners,  
constantly counting our sea-chest of losses,  
forgetting the other end of our green extremis –  
the imperishable gift of  
our wings.

Las alas no serán sólo las que le permite huir, sino que la imagen de los migrantes como pájaros cobra visos trascendentales:

And even if we stay blissfully or  
unblissfully still, in sun-eye or  
snowflake-kiss it's still wings taking  
us back to the bigger presence of  
wings.

Ese “Bigger presence / of wings” se desgrana en las siguientes cinco estrofas en las que se observa una imagen ancestral (las mujeres lavando la ropa contra las rocas del

ría), la calle de la aldea de la infancia, su madre, la vecina y su hermana organizándole una fiesta ante una visita al Caribe (que sigue recibiendo el epíteto de “home”). Las alas dejan de ser un símbolo de la diáspora, para convertirse en la de la bandada (de allí el uso del “flocked”) es decir, de lo que hermana y aúna. Ese “homing instinct” que se menciona se lleva consigo como las raíces del radicante, y se fijan en la tierra mediante todas esas imágenes.

Nichols le aporta ligereza y si se quiere “volatilidad” a los orígenes y construcciones hogareñas, pues son todas instancias dadas, se traza un vuelo de una a otra, se aterriza y despega. El tono celebratorio con el que se piensa incluso la reunión familiar que presagia una nueva partida (y alejarse es ser un pecador: “wet eyed grateful sinner”, se define) es su modo de poner en acto una mirada que va más allá del corte doloroso del desarraigo (“constantly touching /our sown-off places” dice en la primera estrofa). Lo interesante es que Nichols no ejercita la mera celebración de lo diaspórico, eso que Donnell (2014, 2006) denomina la nueva institución de un canon que privilegia lo cosmopolita por sobre lo local, al viajero por sobre el habitante, la movilidad por sobre la localización y el *otra parte* por sobre el *aquí*.

En este poema, se puede volar porque impulsa el fuego que los vínculos otorgan (“all determined to send me (...) flying high ‘wid dih gift of dih holy fire”): las mujeres, la calle de infancia, la madre, todo visto como puntos de “anclaje” que aquí aportan a la movilidad, son parte de las alas que le permiten volar. De este modo, Nichols escapa de la dicotomía haciendo colapsar fijismo y movilidad uno en la otra bajo la noción de “alas”.

La última estrofa reenvía nuevamente a la nota epigráfica (“And wings over you, John”). Lo paratextual aquí no resulta vital para entender el poema, sino para contextualizarlo y rendirle tributo a quien originó la idea y la imagen de “alas”. Sin embargo, en el trazado de un mapa propio, implica volver sobre el Caribe. Es decir, hemos visto como desde lo paratextual Nichols *abre* su libro, tendiendo puentes con distintas tradiciones culturales y literarias, pese a lo marcadamente caribeño que es el tema central del libro, el carnaval.<sup>111</sup> En “Wings” vuelve a pensar al Caribe: la apertura que este poema presenta está en consonancia con lo que plantea el aparato paratextual de *Sunris*. Leo allí

111 Siendo estrictos, “Sunris” es la única parte del poemario que trata del carnaval, y ni siquiera es la más extensa del libro. No obstante, tomando en cuenta que es la que da título al libro y es la única a la que se refiere Nichols en la introducción, es justo afirmar que se trata del “corazón” del libro.

un gesto similar: así como los orígenes, el terruño, son parte también de las alas, que la abren a viajes y destinos, el Caribe (su poesía, sus ritmos, su cultura) es el fuego que le permite vincularse con las otras tradiciones y culturas, que se funden en la caribeña, al igual que fijismo y movilidad colapsan en las alas.

En contraposición, *Startling...* presenta un aparato paratextual más reducido: una dedicatoria, los agradecimientos, una suerte de epígrafe al libro y el glosario. La dedicatoria es sugestiva:

To the memory of my mother who stayed

And to those overseas who still  
carry the Cariwoma spirit.

Pareciera establecerse una vez más la división entre quedarse o partir, entre las raíces y las alas. Es llamativo el uso del “overseas” pues implica que la mirada está puesta en el Caribe, lo cual conlleva cierto marco de referencia para el lector. Dado que ésta es la primera referencia a Cariwoma, resulta imposible comprender cabalmente las implicancias de ese “Cariwoma spirit”. Sin embargo, se sobreentiende que el nombre surge de la fusión de “Caribbean” y “Woman”. Por otra parte, al mencionar que en la migración puede llevarse su “espíritu”, se la sitúa ya en un plano mítico que nos hace pensar en que Cariwoma *encarna* el Caribe. Asimismo, la madre queda asociada con esa Cariwoma, otorgándole a esta última un halo maternal que luego el inicio del poemario confirma: “And I Cariwoma / watch my children [...]” (3)

Pues bien, si en “Wings” vimos que Nichols trasciende las dicotomías haciendo colapsar un término sobre otro, aquí lo que permite ir más allá de la oposición es precisamente el personaje de Cariwoma. Que la madre se haya quedado parece ser la fuente de inspiración que permite crear a Cariwoma, pero partir no implica romper el vínculo sino que, así como los orígenes y el terruño son lo que permite volar y alejarse, es posible llevar el espíritu de esta figura mítica donde quiera que se vaya.

Los agradecimientos, por otra parte, dan cuenta de la fuente de inspiración e información, por eso se dice:

Special thanks are due to the following authors and the books that I found *informative and stimulating* while working on *Startling the Flying Fish* (énfasis agregado)

Salta a la vista el marco latinoamericano e indigenista. Así, aparece Eduardo

Galeano, un libro sobre Malinche, el *Popul Vuh*, un libro sobre la presencia de la tradición africana en el folklore jamaicano, una novela del autor trinitense Earl Lovelace, quien nunca abandonó su Trinidad natal (novela ganadora del Commonwealth Prize) y *The Black Jester* de William Harris, que trata del encuentro entre los españoles y el imperio incaico).

También se le agradece a Derek Walcott por su frase “el mar es historia” y al fotógrafo brasileño Sebastião Salgado por una muestra sugestivamente titulada “migraciones”.

Pues bien, Nichols podría haber elegido el cierre del libro para incluir estos agradecimientos, sin embargo, los sitúa luego de la dedicatoria. Leo en esta decisión una declaración: establecer desde el inicio, antes de ingresar al texto, el diálogo que como autora genera con otros autores y artistas para producir el poemario. De esta forma, no sólo da cuenta de que se ha documentado, que el libro esconde también un trabajo de investigación, sino que estos agradecimientos operan como las dedicatorias y referencias cruzadas del trabajo paratextual de *Sunris*. Se establece la apertura y diversidad, pero también se instala en ejes marcadamente indigenistas y caribeños. El hecho de que haya elegido condensar estas referencias en un único apartado en lugar de desperdigarlas en el libro, no sólo nos habla de un sistema de influencias e intertextualidades menos preciso y más abarcador, sino también que tiene que ver con el proceso de lectura al que invita *Startling...* y que difiere de *Sunris*, como se verá más claramente al analizar el glosario.

En *Startling...* los poemas funcionan de manera más autónoma y las referencias se reservan para quienes las necesitan. En ese sentido, pese a que se mantiene cierto afán didáctico, éste se observa en el proyecto como un todo y no tanto en cada poema en particular. En cuanto a qué se elije explicar en el glosario, es posible trazar una serie de categorías:

- 1) **Figuras míticas:** de origen africano (Anansi, Mama-Wata), concretamente yorubas (Ogun, Oya, Shango); de origen griego (Casandra, Penélope, Perséfone, Zeus), mexicano (Chicomecoatl, Quetzalcoatl, Tlaloc) e hindú (Hanuman, Kali)
- 2) **Figuras históricas:** básicamente asociadas con el mundo indígena (Atahualpa, Malinche, Montezuma)
- 3) Términos del *creole* y de **lenguas originarias** de las islas caribeñas: baccra (blanco), cacahuaqucht (cacao), cassava (mandioca), chachalaka (pájaro denominado ortalis), xocolatl (chocolate), Guanahani (isla San Salvador), Liamuiga (San Cristoval) Waomoni (Barbuda), Kairi (Trinidad) Kiskeya (República Dominicana), Alliwagana (Montserrat), Madinina (Martinica) Xamayca (Jamaica),

- Iounalao (Santa Lucía); silk-cotton tree (ceiba pentrandá), taino; eapishana, Macusi, Warrau (nombres de tribus amerindias de Guyana)
- 4) **Conocimiento cultural** asociado al folklore y de cultura general de América (cascadura, duenne, labba, moon-gazer [figura sobrenatural que sale en luna llena], Papa Bois, pork-knocker [sobrenombre para los buscadores de oro en Guyana], Intihuatana [piedra de Machu Pichu utilizada en el culto al sol])
  - 5) **Nombres propios** (El Dorado, Machu Pichu, Popocatepelt e Iztaccihuatl [volcanes en México], Tenochtitlan)

La importancia de lo amerindio, que salta a la vista, está anticipado por la apertura del libro con una oración azteca (“Be it jade, it shatters./ Be it gold, it breaks./ be it quetzal feather, it tears apart./Not forever on earth; only a little while here”) que pone el acento en lo fugaz del tiempo y la importancia del anclaje en el presente. Toda una paradoja teniendo en cuenta la relación que se establece con la historia (como se analiza en el apartado “”). La Cariwoma es de hecho una figura camaleónica que adopta diversas voces, entre ellas las indígenas. Desde esta perspectiva, es posible trazar un interesante devenir en la obra de Nichols: en su primer ciclo se centra en la experiencia de los esclavos africanos en América y de los afrodescendientes, anclada por sobre todo en lo que Donnell (2006) denomina la “prominencia del Atlántico Negro”, para ir progresivamente abriéndose a una experiencia más bien americana.<sup>112</sup>

Ahora bien, ¿cómo operan los términos listados en el glosario y en qué sentido difiere con el uso del aparato paratextual de *Sunris*? Tomemos por ejemplo un poema donde las referencias culturales son importantes:

As if I'd eaten labba  
And drunk the proverbial creek water

As if I'd been seduced  
By the lure of the cascadura

As if I'd made a covenant  
Something keeps me to these shores –

Here where trade winds breath islands  
And scarlet ibises sear the horizon  
And faces startle with their sudden  
cheek-bones of survival.

112 Recordemos que lo indígena ya aparecía incluso en su iniciático *I is...*, pero es notoria la fuerza que va cobrando hasta llegar a estas obras. Por otro lado, aunque resulte una obviedad, cabe señalar que es esperable que sus primeras obras estén particularmente marcadas por la experiencia personal. Sin embargo, en el caso de su esposo, el poeta John Agard, el tema afro jamás deja de ser central cuando se piensa el Caribe.

(86)

“Labba” y “cascadura” pertenece al folklore guyanés y trinitense, respectivamente y ambos remiten a que su ingesta garantiza el retorno al Caribe. Los términos no son explicitados previamente, pero se entienden tanto por “convenant” (pacto) como “something keeps me to these shores”. Aquí Nichols, a diferencia de lo que ocurría, por ejemplo, en el poema “**Mnemosine**” [381], no se preocupa por que ingresemos al texto con conocimiento previo. Claramente aquí, a diferencia del poema de *Sunris*, ingresar sin ese conocimiento no implicaría una necesaria relectura una vez alcanzado el final. Algo similar ocurre con el uso de los antiguos nombres de las islas caribeñas en el siguiente poema:

Oceanic voices  
Rolling through turquoise  
To waves of clearness –  
Voices now harmless as foam

And I Cariwoma  
Who never speak too ill of the dead  
Sit listening as the wind  
Unfurls its scroll  
Of old names on my breath

Guanahani of the white sands  
Liamuiga of the fertile earth  
Wa-omoni of the heron bird  
Kairi of the humming bird  
Kiskeya of the mountainplace  
Alliouagana of the prickly pear  
Madinina of the flowers  
Xaymaca of wood and water  
Iounalao of the iguana

whose unconquered gaze still bears witness [419]

Si bien el propio poema afirma que Guanahani y los otros son “antiguos nombres”, un lector no especializado podría incluso no saber que lo que se enumera remite a la toponimia de las islas; quizás tampoco reconozca sus referencias actuales.<sup>113</sup>

Un dato curioso es que Nichols no ordena estos nombres por orden alfabético en

113 Guanahani es San Salvador; Liamuiga, San Cristoval; Waomoni es Barbuda, Kairi, Trinidad; Kiskeya, República Dominicana; Alliwagana es Montserrat, Madinina es Martinica; Xamayca, Jamaica y Iounalao es Santa Lucía.

su glosario, sino que todos comparten una entrada bajo “Guanahani”, donde cada nombre se presenta en el orden en que se encuentra en el poema. Vemos, entonces, que para Nichols no es posible desconocer uno de los nombres aisladamente, sino que desconocer uno implica desconocerlos a todos.<sup>114</sup>

Ahora bien, ¿qué tiene de relevante este manejo que hace Nichols de la información y sus divergencias con *Sunris*? Se nota aquí la intención de *no* acercar, de mantener cierto extrañamiento, enfrentar al lector con su desconocimiento de la cultura caribeña o indígena, sea ésta propia (público caribeño) o completamente ajena (público europeo). El glosario sigue funcionando como puente que permite sortear los desconocimientos, una vez que se haya leído el poema completo. El proceso de lectura al que invita *Startling...* implica poder ubicar lo desconocido dentro de alguna categoría (nombres indígenas, por ejemplo) que evita que el lector se sienta totalmente excluido pero que resulte necesario conocer la información en el glosario para aprehender realmente el poema.

El carácter menos *didáctico*, si se quiere, de este poemario, en comparación con el anterior, obedece también a la propuesta del libro. Cariwoma se presenta como una figura multifacética capaz de adoptar diferentes voces y puntos de vista: desde su mirada, un exceso explicativo implicaría situarse como no conocedora, rompiendo con el artificio. Pese a que lo paratextual está justamente *por fuera*, el rol disruptivo que genera atentaría contra la propuesta de *Startling...* que se presenta como un todo continuo: la división en partes son números y los poemas carecen de títulos, como si el poemario se constituyera en cinco largos poemas, con cortes internos, marcados por blancos. En ese sentido, se entiende que tampoco las fuentes de inspiración y documentación aparezcan referenciadas dentro del texto mismo y se opte por incluirlas en un apartado propio.

Pues bien, a modo de condensación de lo que hemos explorado, cabe preguntarse nuevamente ¿a quién se dirige Nichols en el aparato paratextual de *Sunris* y *Startling...*, dado que lo paratextual es el sitio privilegiado de la relación pragmática entre texto y lector? Como hemos visto, la referencia es amplia: caribeños y británicos pueden sentir por igual que se explican figuras que no requieren presentación alguna. Quizás por ello se haya optado por crear un glosario, y sólo en caso en que se sienta vital a la comprensión

114 En el apartado siguiente se hace un análisis pormenorizado de este poema, aquí sólo se lo utiliza de ejemplo para pensar el glosario.

del texto, se duplique la información, proveyendo una nota epigráfica que esté en el mismo tono que se busca en el poema (en el caso de *Sunris*). Asimismo, si bien por cuestiones de concisión no nos hemos detenido en todas las notas epigráficas del texto, sí podemos afirmar que en ellas Nichols pone en evidencia sus fuentes de inspiración: en un sentido amplio (la referencia a dos cuadros de la Tate Gallery) y de claro carácter intertextual, como en “The Queen of Sheba replies to Kathleen Jamie”, donde Nichols toma como punto de partida el poema de la autora escocesa. Ese tipo de uso de lo paratextual que va conformando un mapa de las tradiciones en las que abreva es una constante en la obra de Nichols. Lo interesante es que en *Sunris* esa idea se refuerza gracias a la ampliación del aparato paratextual con la introducción y especialmente el glosario. Así como el carnaval resulta para la protagonista de “Sunris” un viaje de autoconocimiento y en su rebautizarse a sí misma hay un reconocimiento de la propia identidad, en todo el libro se observa la elusiva y abierta identidad caribeña en acción, como si al sumergirse en las contradicciones de la identidad colectiva la protagonista pudiera reencontrar o fundar la personal. En la puesta en escena de la multifacética identidad caribeña y de las nutridas fuentes en las que se inspira, que en *Startling...* se ve representada en la figura de la Cariwoma, es posible afirmar que Nichols presenta en estos libros “un texto de meta-archipiélago”, al decir de Benítez Rojo (1989: XXI): “...una cita o confluencia de flujos marinos que conecta al Níger con el Mississippi, al Mar de la China con el Orinoco, al Partenón con un despacho de frituras de una callejuela de Paramaribo”.

Por otro lado, al equiparar la cultura británica/europea con la caribeña (que es mostrada en toda su riqueza y complejidad) pone en evidencia lo que sostienen Johnson y Michaelsen (1997: 9) con respecto a que, en realidad, la diferencia identitaria no es más que “... un efecto de una relacionalidad identitaria que hace parecer como si las culturas aún debieran ser ‘cruzadas’ en lugar de ser analizadas por su ‘constante interacción’, como sugiere David Murray”. Nichols pone evidencia, al dar cuenta de lo nutridas que son sus fuentes de inspiración, que en ella ambas culturas interactúan asiduamente y que ambas pueden aportar su riqueza sin por ello establecer vínculos de poder que ponga a una por sobre otra.

Sin duda, Nichols crea una *continuidad deseada* (Williams, 1994) mediante el aparato paratextual en el cual ese lugar que talla para su obra conforma una contemporaneidad en la que “tinieblas del presente” (Agamben, 2011: 21) iluminan su poesía a la luz de esos otros autores, materiales y tradiciones que el paratexto, jugando

con el lugar de lo accesorio, con el fuera de texto, termina poniendo de relieve.

### 2.3 Poesía en ritmo de calipso

Así como el aparato paratextual que Nichols construye pone en acto la apertura con respecto la tradición, la utilización de otros elementos como la pintura o la música nos habla de otro tipo de desborde que va más allá de lo literario, pero reenvía siempre allí.

El calipso, en cuanto género musical, está intrínsecamente ligado a la poesía del Caribe anglófono.<sup>115</sup> Brathwaite (2010: 130) sostiene que el ritmo en dácilos de este tipo de composición es la que le permitió al poeta caribeño escapar de la cárcel del pentámetro yámbico inglés. De hecho, el propio Brathwaite, con su obra *The Arrivants*, ayudó a establecer que las temáticas, recursos rítmicos y formales de una gran variedad de formas musicales negras podían ser utilizadas con eficacia en poesía (Welsh, 2007: 78). En su introducción en *Sunris* (que, como se ha dicho, opera como prólogo de la parte homónima más que del poemario como un todo), Nichols cuenta una anécdota biográfica frente al ritual del carnaval, presentado como algo prohibido. Ese yo biográfico sitúa geográficamente al lector: el carnaval de Guyana, distinto y menos espectacular que el de Trinidad. A la fascinación de la Grace de quince años, se le opone la mirada del afuera que desprecia al carnaval por ser de “clase baja”. Nichols lo reivindica en tanto fuente de inspiración para otros poetas caribeños, aliándose así a una tradición literaria propia de la región. A su vez, se detiene en la influencia que el calipso ha tenido sobre ella, centrándose entonces en expresiones artísticas propias de la cultura popular.

A su vez, la elección de Calypso Rose y su canción "Fire in Me Wire" para el epígrafe no es en absoluto casual, pues fue el primer calipso que se cantó dos años consecutivos en el carnaval de Trinidad (1966 y 1967). Por otro lado, la elección de una *calypsodian* mujer tampoco es fortuita, teniendo en cuenta que existe cierta tradición machista en el género. En ese sentido, resulta interesante que Nichols busque la

115 En *Dictionary of Caribbean English Usage*, Allsopp (1996: 131) define al calipso como: “a popular satirical song in rhymed verse, now mostly associated with Trinidad, commenting on any recognised figure(s) or aspect(s) of Caribbean social life, and more often performed by a male singer with much body gesture and some extemporisation directed at anybody in the audience”. Curwen Best (2004: 18) considera que hay cuatro características básicas del calipso: 1) Improvisación (ya no tan presente en el calipso actual) 2) Picong: interacción entre dos intérpretes, usualmente de insultos. 3) Sátira: se ataca a alguien o algún tema candente de la sociedad. 4) Llamado y respuesta: cuando el coro le responde al cantante principal, por ejemplo.

etimología de “calipso” y escoja la menos tradicional de las hipótesis: no la lucha entre cantantes (al estilo de nuestras payadas o las “batallas” entre raperos actuales) sino de “cariso”, canto y baile de las mujeres previo a una demostración de fuerza entre los hombres. Si el calipso en su “bravado” muchas veces es considerado inapropiado para los oídos de una jovencita “respetable”, Nichols aún ese estilo musical a lo femenino. Por otra parte, al optar por la acepción menos común, la que seguramente cualquier lector caribeño no versado en el tema daría, Nichols se dirige no sólo al público británico que, al no poseer ningún preconcepción, no podría oponerse a la definición propuesta por Nichols, sino que también apunta al propio pueblo antillano.

De hecho, el origen del término “calipso” es muy debatido. Curwen Best (2004: 16) reseña las distintas hipótesis del término. Según Errol Hill, estudioso sobre el carnaval y el calipso, la palabra habría surgido a comienzos del siglo XX con el significado de “la canción del carnaval de Trinidad”. Lo que resulta extraño, porque es a quien cita la misma Nichols para sostener la idea de “cariso” como origen del calipso. Otras hipótesis que da Best son: 1) *Careso*, canción típica de las Virgin Islands. 2) El *caliso* español, categoría también usada para nombrar un tipo de canción popular de Santa Lucía. 3) El término Caribe *carieto* “una canción alegre” (esta palabra derivó en cariso). 4) Del patois francés *carrousseaux* o *caillisseaux*. 5) Del África occidental *kaiso* (una corrupción de *kaito*), expresión de alegría, como el grito “bravo”. Esta última opción es sostenida por Raymod Quevedo, conocido por el nombre artístico “Atila, el huno” y preferida por la mayoría de los comentaristas, dado que apoya las transferencias y supervivencias de la cultura africana en el Caribe. Sin embargo, Nichols se opondrá a ella.

Ahora bien, independientemente de la versión que se elija para explicar la etimología de “calipso”, la mención a ese estilo musical, sus orígenes, temas y relevancia cultural, nos remite a la noción de poliritmo de Benítez Rojo (1998) como aquello que confiere “caribeñidad” más allá de la nacionalidad y la raza. Asimismo, aunque la introducción pareciera estar centrada exclusivamente en explicarle a un público no conocedor la relevancia del carnaval en el Caribe, y en Guyana, se excede esa puesta en escena de “caribeñidad”. Por un lado porque discursivamente no parece estar dialogando de manera exclusiva con el público lector británico. La especificidad del carnaval en Guyana también puede necesitar ser descripta para el público caribeño que desconoce las costumbres y tradiciones del país; pues no hay que olvidar la desconexión entre naciones antillanas. A su vez, si bien podría pensarse que la introducción es una suerte de excusa para situar el poema homónimo y dar cuenta, casi didácticamente, de qué se ha querido

mostrar en él y el por qué de su título, en ella también encontramos un código de lectura de lo que será la totalidad del libro: la multiplicidad de influencias como fuente de inspiración poética, que va mucho más del carnaval como experiencia sincrética o instrumento de la memoria (como vimos en el capítulo anterior con Benítez Rojo), o como lo “típicamente caribeño”.

Como bien sostiene Welsh (2007), la elección del calipso sitúa a Nichols dentro de una tradición literaria distintiva en la que se enmarca.<sup>116</sup> Nichols se reconoce como parte de esa tradición al afirmar: “[...] la música siempre ha sido parte importante de mi obra. Incluso en poemas simples, esa conciencia musical, del sonido y de cómo suenan las palabras, está en mi cabeza cuando escribo” (citado en Welsh, 2007: 79).

No obstante, más allá de la tematización del carnaval en el poema, ¿cómo opera esa presencia sonora en el poemario de Nichols? Welsh sostiene que la presencia del ritmo de calipso, que se observa en el uso constante de la repetición y de la anáfora, funciona en espejo con la estructura de esta serie por la repetición de la estrofa del comienzo: “Symbol of the emancipated woman I come” y “dis mas I put on is not to hide me”. La reaparición de estas estrofas funciona como el estribillo del calipso que operan como mojones en el texto, abriendo y cerrando. Antes de detenernos en esas dos instancias, me interesa analizar brevemente el fragmento que inicia la serie luego de las dos citas del epígrafe:

Out of the foreday morning –  
They coming  
Out of the little houses  
Clinging to the hillside –  
They coming  
Out of the big house and the hovel –  
They coming  
To fill up like mist dis Jour Ouvert morning  
To lift up dis city to the sun

116 Welsh (2007: 129-130) cita las novelas *The Dragon Can't Dance* (de Earl Lovelace), *King of the Carnival* (de Willi Chen), el libro de cuentos *Singerman* (de Hazel Campbell), poemas de Brathwaite de su *Islands*, de Walcott de *The Gulf*, la novela de Wilson Harris *Carnival*, los cuentos “Jaffo the Calypsodian” (de Ian McDonald), “Calypsodian” (de Sam Selvon) y “B. Wordsworth” (de Naipaul). Así como también destaca la influencia del propio marido de Nichols, John Agard, en la serie de poemas “Man to Pan”, del libro *Mangoes and Bullets*, que le valió el premio Casa de las Américas. Agregaría además *Drums and Colours*, de Walcott, por cómo cruza los histórico con el carnaval y la interacción entre los personajes (véase al respecto el análisis que hace Benítez Rojo, 1998). Por otra parte, cabe destacar que el carnaval como fuente de reflexión sobre qué es lo caribeño es una constante del pensamiento antillano. A modo de ejemplo, la celebración del Carifesta (*Caribbean Festival of the Arts*) es un hecho que destacan y reseñan tanto Benítez Rojo, como Glissant y Brathwaite (Bonfiglio, 2014).

To incarnate their own carnation (51) [417]

Nichols inicia la serie con la elección del *creole* (*dis* en lugar de *this* y *they coming* en lugar de *they're coming*) y con términos propios del Caribe “foreday morning”, que refiere a la madrugada. Se observan las repeticiones rítmicas en “they coming”. La uniformidad que aporta la repetición se contrapone con la diversidad de procedencias (las casas humildes en los morros, la casa grande y las barracas). El ritmo genera una expectativa sobre quién es ese “they” y a qué vienen. El quiebre rítmico que genera la repetición de los infinitivos (“to fill up”, “to lift up”, “to incarnate”) disuelve una de esas supuestas incógnitas: “Jour ouvert” remite al carnaval.<sup>117</sup> La imagen de ese “they” que cubre la ciudad (pero que, a diferencia de neblina real no se opone al sol sino que permite iluminar las calles) remite a la introducción de *Sunris*:

I'm fifteen, leaning through the window of our Princess Street home, having picked in the unmistakable sound of a steelband coming down – the throbbing boom of the bass, the metallic ringing... and sure enough two minutes later an open lorry full of steelband men come into being: heads bent over pans, oblivious to everything but keeping the hypnotic pulse of the latest calypso going. Behind them come an ever swelling throng of people, arms linked around necks and waists, a joyous patchwork quilt of bodies dancing or “tramping” as we called it, under one o'clock sun shining down in all its inconsiderate glory. (Nichols, 1996:1)

El recuerdo se vuelve más actual al anclarlo en el presente, a los músicos que inundan de un momento a otro su calle. Pero si en la introducción, priman las imágenes sonoras sobre las visuales (la música que presagia la llegada), en el poema son las imágenes visuales las que imperan. Esa discrepancia no es casual: en la introducción la música, más concretamente calipso, opera como el canto de sirena que arrastra a la Grace quinceañera hacia la calle y el carnaval, contra la orden de su padre.<sup>118</sup>

117 “Jour ouvert” o “j'ouvert” remite a una fiesta propia del carnaval en las que las bandas de calipso desfilan por las calles. Se festeja tanto en el Caribe como en los países que han recibido fuerte inmigración caribeña.

118 Dice en la introducción:

And since I can't bear to be outside such energy, as they move out of sight, I find my self dashing out of the house down the passegeway, and onto the streets, pretending not to hear the headmaster-voice of my father shouting from the window behind me, 'Come back here, girl. I say come back'. (Nichols, 1996:1)

Por otra parte, del poema que inicia la serie, me interesa particularmente el último verso “to incarnate their own carnation”. “Carnation” es la flor clavel y el color rosado asociado con ella, pero en su etimología se encuentra la raíz latina “carn”.<sup>119</sup> La referencia a la “carne” en “carnation” remite al “color de la carne” que está implícito en el término en inglés. El juego que establece Nichols en el verso “to incarnate their own carnation” no es meramente de sonoridades. Si recordamos la etimología de carnaval: “carnem-levare” (abandonar la carne), vemos que la reminiscencia de “carne” en “carnation” nos reenvía al carnaval, pero también es posible relacionar “color of the flesh” con “skin color”, trazando así un vínculo entre ese verso y la estrofa ya citada:

So Coolieman, Blackman, Redman come,  
Potageeman, Chineyman, Whiteman, Brown,  
Whoever throw they hand round mih waist  
I come out to tasteup mih race (Nichols, 1996: 53)

“Incarnate their own carnation” implica tanto la liberación explícita de carnaval, que en la tradición de los esclavos del Caribe llevaba olvidar efímeramente la subyugación, dejar atrás la carga de su propia piel como factor de opresión, ser dueños de su propio cuerpo (*their own*), poder elegir qué se es. Es en esa clave que hay que leer el surgimiento de Mas Woman:

Symbol of the emancipated woman I come  
I don care which one frown  
From the depths of the unconscious I come  
I come out to play – Mas Woman [417]

Se observa una ambigüedad con el término “mas”: por un lado, es el modo en el que en el Caribe se refieren a “mascarada”, al instante de festejo mismo del carnaval, o incluso al momento en que las bandas (nuestras comparsas) bailan al ritmo de la música y desfilan. Por otro lado, remite a la pronunciación *creole* de “masked”, y en esa misma línea operan los versos “I come to play – Mas Woman” (ponerse la máscara para ser parte de carnaval) y “This mas I put is no to hide me”. Pero a su vez, resulta imposible no sentir la latencia de “mass” (masa/misa). Así, también esta Mas Woman es aquella que se entrega a la masa en el carnaval como la Grace de quince años de la introducción.

With one slip of my hip I manage to make an opening for myself into a  
wave and am [sic] quickly embraced –someone’s arm around my waist,

119 Según el diccionario Merriam Webster, “Carnation” proviene del francés medieval, que toma del italiano antiguo “canagione”, del latín, “carn”.

another young man's arm around my neck. Thus buoyed and blissed I  
tramp around the streets of Georgetown in euphoric rites of passage  
(Nichols, 1996:2)

Pero también abona a la contradicción entre lo religioso y lo pagano presente en el carnaval, que Nichols hace evidente en el par *pilgrimage/sacrilage*.

La máscara como símbolo del carnaval implica la liberación no porque conlleve un olvido de sí, sino por ser parte de “incarnate their own carnation”, es un reencuentro consigo misma, permite volverse una “visionaria” que podrá así establecer diálogos con figuras como Montezuma, África, Macunaima y otros. En ese sentido no se trata de una inversión carnavalesca, una subversión del orden establecido que, sin embargo, en tanto mero hiato, termina confirmándolo. La noción de “peregrinaje” implica una búsqueda, como afirma la propia Nichols:

[...] the woman is making [...] a sacred journey towards a new self-discovery of her own mythic self. It's [...] a healing reclamation also of her different cultural and racial strands (Nichols, citada por Welsh, 2007:76)

Claramente, esos visos míticos son los que le permiten transformarse en la Mas Woman. El carnaval (re) cobra así fuerza religiosa. Desde esta perspectiva, DeCaires (2004:197) afirma que en este poemario:

[...] más que sugerir que la energía erótica que impulsa la poesía se localiza en el cuerpo femenino, Nichols utiliza aquí [en *Sunris*] la energía erótica del carnaval encarnada en la representativa figura femenina mística que cruza culturas [...]

Ahora bien, en el capítulo anterior se analizó cómo es posible ver en Nichols una mirada metapoética en la que lo erótico opera como motor escritural. No es difícil pensar el carnaval como una fuerza erótica, pero DeCaires (2004) no se detiene a analizar eso que denomina “fuerza erótica del carnaval”. Benítez Rojo (1998) asocia esa sensualidad con “algo poderosamente femenino”, asociado con el flujo, la capacidad de nutrir y conservar. Sin duda no es casual que, una vez más, Nichols escoja como protagonista a una mujer, pero más allá del alto contenido sexual de la festividad, la poeta pone de relieve que es una energía de la que Mas-Woman busca servirse, como se observa en el fragmento que comienza con el verso “**Father Forgive Us...**” [380]. Y aunque el tono con el que comienza el poema resulta jocosos por la contraposición entre el verso del Padre Nuestro y lo que se pide que se perdone (“Father forgive us for we known not/ Forgive the man

who just place he hand/on my promiseland”), sumado a la comicidad del uso de un eufemismo religioso para referirse al órgano sexual, esto cambia luego, y la entrega de sí al carnaval deja de ser tan simple:

It was me of my own free will  
Who choose to be embraced by this river.  
To enter freely into this sweat-of-arms  
Wrapped like innocent electrical eels about me  
No, nobody tell me it would be easy –  
The rapturous rapids and pitfalls  
of this journeys

Los términos “embraced”, “sweat-of-arms” y “rapturous rapids” (en este último la aliteración le otorga mayor fuerza) remiten a la energía sexual presente en la escena del carnaval, que cobra la fuerza de la naturaleza, de allí la imagen del río y la comparación con las anguilas. Este poema funciona como una transición entre una visión y otra. Mas Woman ya se ha encontrado con Montezuma, Kanaima y Papa Bois, y “**Father forgive...**” [380] precede al encuentro con África. De este modo, opera como un instante en el que la persona poética pareciera salir del trance mítico que le permite encontrarse con todas estas figuras debido a esa mano indiscreta que la devuelve a su cuerpo y le recuerda que sólo mediante la entrega a esa “encarnación de una carnadura” es que puede conectar con ese otro plano ancestral que, según Nichols, se halla vivo en el inconsciente. De este modo, le quita la función de mero espectáculo, y por ende superficialidad, al carnaval al afirmar que “out of the unconscious I come”. Lo carnavalesco no será sólo una vía de escape sino una conexión que, es *sanadora*.

Por otro lado, el ritmo de calipso le permite a Nichols generar organicidad y, al mismo tiempo, establecer quiebres que se abren como transiciones para evitar de esta forma el desfile figuras. Ya se ha mencionado que Welsh señala que el ritmo de calipso se observa en el uso de la anáfora y las repeticiones en general. De este modo, nuestra poeta señala un foco cambiante en diferentes aspectos del carnaval mediante el motivo organizativo de primero manos, después pies y finalmente calles, así como también gracias a la función unificadora de la estrofa “meditativa” que imita a un estribillo (Welsh, 2007:80). La estrofa mencionada es:

*And is dih whole island  
Awash in a deep seasound  
Is hummingbird possession  
Talking flight from dih ground  
Is blood beating  
And spirit moving free*

*Is promiscuous wine*  
*Is sanctity*

Esta aparece tres veces en la serie, y en cursiva para garantizar su diferenciación. La primera, entre los fragmentos que menciona Welsh que comienzan: “Hands, hands / is all a matter of hands” (54) y “Feet, feet / is all a matter of feet” (55). Luego se da paso al diálogo con Montezuma (primera figura que el carnaval le acerca). La estrofa volverá a aparecer cuando ese intercambio finalice, dando lugar al fragmento “Streets, Streets / Is all a matter of streets” (59), que da paso a la figura de Kanaíma.

La tercera instancia en la que aparece la estrofa-estribillo es luego del encuentro con África, que permite que la estrofa siguiente se lea en la voz de la Mas Woman. Lo que se observa es que las instancias rítmicas y las repeticiones de “hands, feet, streets”, así como también la estrofa estribillo, establecen un marco, sonoramente nos anclan en la experiencia del carnaval, nos reenvían a los sentidos para que luego el poema vuelva a resultar “incorpóreo”, dando ingreso a esas figuras de visos míticos.

Asimismo, si nos detenemos en la estrofa en sí, se observa que se establece una suerte de oposición entre la idea de “anclar” la isla, barrida por el mar, y la de pensarla como un colibrí, que a la vista parece estático, pero se encuentra en constante movimiento. Si bien se establece aquí el pasaje desde el plano físico, terrenal, a uno más espiritual (y es por ello que estructuralmente funciona como elemento que opera las transiciones), se halla siempre presente la tensión entre lo físico, concreto, carnal, y un plano más etéreo; de allí que la reunión entre “blood beating” y “spirit moving free” lograda por la conjunción “and” implique trascender sin eliminar esta supuesta oposición. Es por ello que esta estrofa funciona tanto como recordatorio de la escena de carnaval, como puerta hacia la aparición de una nueva figura.<sup>120</sup> En esta estrofa, Nichols pone en escena el papel sincrético que desempeña el carnaval, reuniendo lo sagrado y lo profano: si el vino es la sangre de Cristo, aquí es “promiscuo”, pero encuentra así su “santidad”. Esto se asocia con la experiencia de la Mas Woman que Nichols quiere recrear:

While being open to the hedonist pull of carnival she’s always aware  
of the ‘unknown mission’ in mind so that her dance becomes dialectic,  
her spree a pilgrimage. (Nichols, 1996:5)

120 El hecho de que no surja ante cada aparición sino sólo cuando los fragmentos alcanzan cierta longitud, nos hace pensar en que Nichols busca intuitivamente volver a situar al lector en el carnaval cuando siente que la escena inicial se ha alejado demasiado.

Esta función estructuradora del ritmo es una apuesta abierta que Nichols afirma:

I wanted to capture the calypso tone and some of the fractures associated with calypso – the directness, bravado, rhetoric and ‘big word aspect’ – but breaking at times against the more constricting two-line rhyming beat” (Nichols, 1996 4-5)

El mejor ejemplo de un poema que representa ese ritmo prototípico es:

Pour Rum  
Beat gong  
Steel drum

On fire

Rhythm sweet  
Blood hot  
Don’t stop

On fire

O hio roam  
Dance foam  
River Comb

On fire

Jump higher  
Jump higher  
(63)

La función de éste dentro de la serie es, una vez más, volver a situar al lector en la situación específica del carnaval; antecede al poema ya citado “**Father forgive us...**” [380] y precede la aparición de Papá Bois. Así este par funciona estructuralmente igual que la estrofa-estribillo y las repeticiones de hands/feet/strees: en primer lugar, se reenvía carnaval por el ritmo, para luego volver a situarlo en esa tensión entre profano/sagrado que guía toda la serie. La búsqueda se cierra con la reaparición del poema que hace surgir a la protagonista como Mas Woman, pero la repetición es sólo parcial:

O symbol of the emancipated woman, I come  
I don’t believe I see one frown  
From di depths of di unconscious, I come  
I come out to play Mas-Woman.  
Dis mas I put on is not hide me  
Dis mas I put on is visionary,  
A combination of the sightful sun

A belly-band with all my strands  
A plume of scarlet ibis  
A branch of hope and snake  
In my fist.  
[...] (74)

El verso “I don’t care which one frown” es reemplazado por “I don’t believe I see a frown”, como si la incorporación total el carnaval implicara anular cualquier rechazo. Ciertos cambios tipográficos en la primera estrofa son dignos de mención: las comas antes de “I come”, la raya enfática (que implica una pausa más larga) antes de Mas Woman, reemplazada por el *hyphen* que convierte a Mas Woman en una unidad. La segunda estrofa, la invitación (“join me in dis pilgrimage”) lógicamente ha desaparecido, pues el peregrinaje ha terminado. Otros cambios menores son la raya después de “visionary” que es reemplazada por una coma, implicando cierto cierre, mientras que la raya, si bien alargaba la pausa, generaba que la explicación del verso precedente se realizara en “A combination”. Así, “Branch of hope” pasa a ser un sintagma y no la unidad “branch-of-hope”, que sonoramente implica prácticamente eliminar las pausas después de cada elemento. “Bellyband”, en cambio, pasa a ser “belly-band”, donde la pausa agregada refuerza la rima interna entre “band” y stands”. El uso de los *hyphen*, más allá del que vimos con Mas-Woman, parece obedecer a cuestiones rítmicas más que conceptuales, hecho que, sumado al uso de la coma, pareciera quitarle cierta urgencia, ofreciendo más pausas, invitando tal vez a un clima más reflexivo. A esa ralentización obedece también el quiebre del verso “a branch of hope and a snake / in my fist”, aunque claramente ese corte es el que permite cerrar la estrofa, ahora que los versos finales “join me in dis pilgrimage/ this spree that look like sacrilage” carecen de sentido, pues el carnaval ha terminado.

La tercera estrofa, ausente antes, es la que logra el cierre final:

With the Gods as my judge  
And dih people my witness,  
Heritage just reach out  
And give one kiss  
From dih depths of dih unconscious  
I hear dih snake hiss,  
I just done Christen myself, SUNRIS

Lo alto y lo bajo, lo carnal y espiritual, se observa en la tensión entre “Gods” y “people”, reunidos, sin embargo, y no contrapuestos. Los versos “Heritage just reach out

and/ give me one Kiss” (74) resumen toda la experiencia, cómo el carnaval le ha brindado la posibilidad de reunirse con todas las tradiciones presentes en el Caribe, y es ese encuentro el que le permite autobautizarse. En palabras de Benítez Rojo (1998: 349):

[...] entre todas las posibles prácticas socioculturales, el carnaval [...] es el que mejor expresa las estrategias de los pueblos del Caribe para hablar simultáneamente de sí mismos y de sus relaciones con el mundo, con la historia, con la tradición, con la naturaleza, con Dios.

Ahora bien, el autobautismo tiene que ver más con un encuentro de sí que religioso. Mas-Woman era más bien una denominación funcional, ser una mujer en carnaval, la creación un nombre específico señala que el encuentro con el pasado (histórico y mítico) le permite a la mujer crear una identidad propia. Welsh (2007:84) lee este autobautismo como “la inscripción de sí misma como sujeto femenino en los discursos del carnaval antes dominados por los hombres”. Considero que se trasciende esa visión del carnaval como espacio discursivo masculino ya desde la elección de “kaiso” como etimología para “calypso” y con la adopción del epígrafe de una *calypsodian* mujer. Si bien Mas-Woman se define como “símbolo de la mujer emancipada” que no se preocupa por quien pudiera criticarla, no observo en “Sunris” una constante construcción de la Mas-Woman en oposición con un discurso masculinista. Más bien la apropiación total que hace del carnaval pone de relieve que sus discursos le son propios.

Por otra parte, me parece particularmente interesante pensar la protagonista de esta serie en relación con las de los libros anteriores. La esclava de *I is...* nunca recibe un nombre, la Negra Gorda y la “Mujer haragana” de *Lazy Thoughts...* tienen un nombre funcional, similar a la Mas-Woman, con la clara intención de jugar con estereotipos y llevarlos hasta la saturación, como ya vimos. Por ende, la capacidad de autonombrarse más allá de una función de una característica descriptiva, nos habla, no tanto de un personaje más complejo en sí que los anteriores, sino del peso de la experiencia poética sobre ellos. La esclava de *I is...* alcanzaba un grado de autoreconocimiento similar a la hora de decir “Here I am” y ser capaz de reunir todas las “cuentas” de su vida (es decir, sentirse, ahora sí, dueña de su destino). El cinturón “with all my strands” posee reminiscencias del verso “holding my beads”. Pero diferencia de *I is...*, es ese poder el que le permite nombrarse. La experiencia exploratoria de carnaval le brinda un encuentro con su herencia cultural, en su absoluta variedad, y la mujer consigue así saber, literalmente, quién es: Sunris.

Nichols afirma que “[...] so that coining sunris was for me an important type of mystic ending” (Nichols citada por Welsh, 2007:84). Welsh (2007:84) lee en el nombre

elegido la fundición de la madre real (Iris, madre de Nichols) y sus antepasados míticos, como una suerte de recuperación mediante ellas de esa que se es. También aquí siento forzada la lectura, pues el “strands” que se reúne tiene que ver con una herencia que no se limita al legado femenino. Observo, más bien, cómo Nichols se vale del desborde propio de carnaval para reunir gracias al calipso las dispares tradiciones que señalamos al analizar el aparato paratextual, sólo que aquí los cruces están dados con lo musical. Ese nutrirse de otros medios —que implica también adscribirse una determinada tradición en el caso del calipso, como ya se mencionó— no se limita sólo a lo ya visto, sino que lo pictórico será otro material en el cual Nichols abreva.

## 2.4 Lo pictórico y el poeta que registra

En su *La verdad en pintura*, Jacques Derrida toma la división kantiana de *ergon* (la obra propiamente dicha) y el *páreigon*, aquello que está por fuera de la obra, el marco u ornamentación. Para el filósofo francés, este último “(...) no se limita a estar fuera de obra, puesto que también actúa al lado, pegado contra la obra” (Derrida, 2005:65). De este modo, traducido también como “objeto accesorio”, “extraño”, “suplemento” y “resto”, el *páreigon* afecta a la obra y coopera con ella. Derrida pone en entredicho la división kantiana, pues considera imposible distinguir entre obra y “ornamentos”, lo esencial de lo accesorio (Derrida, 2005: 74).

El filósofo toma, entonces, la noción de encuadre, “passe-par-tout”, que en francés también significa “llave maestra” (en el sentido de que permite “pasar por todos lados”). Es a partir de esa clave, la del encuadre, que pone el foco en el *páreigon* como modo de romper con las limitaciones entre obra/entorno, obra/marco; obra/institución (ya sea auditoría –la firma– o el museo/galería). Estos conceptos resultan relevantes para pensar en trabajo con lo pictórico que realiza Nichols. Veamos, por caso, “Loveday and Ann” [417]

(Two women with a basket of flowers by Frances Hodgkins 1915; Tate Gallery, London)

One has rolled away –  
unwinding in the waves  
of her private blue ocean,  
knowing how right she is  
The beauty of her smugness –  
Not lost on the other who sees  
the pleasure of her crabbing-hand  
but chooses to stay land-locked,

sulking on the sands of her own  
small hurt. While flowers bear witness –  
Even in the alcove of friendship  
there are distances. (17)

En principio, resulta sencillo pensar este poema como la historia que Nichols inventa para los personajes de cuadro (una aparente rencilla entre amigas). Así, la poeta interpreta la sonrisa de la mujer que enfrenta al espectador y la mirada taciturna, sufrida, de la que está de perfil. Derrida considera que el lenguaje se vuelve parasitario del "idioma" de la pintura (con todo lo problemática que esta noción le resulta). Foucault (1984), a su vez, sostiene que ninguna metáfora, ninguna descripción, puede realmente hacer justicia a un cuadro. ¿Qué pasa entonces a la hora de hacer poesía con lo pictórico como inspiración? En este poema se observa una búsqueda de interpretación, asignar sentido a la actitud del personaje del cuadro. Pero considero que es posible leer ese gesto en apariencia "interpretativo" en otra clave, que se halla en consonancia con los análisis propuestos: como una apertura hacia ese *afuera de obra*, un desborde que va más allá del cuadro en sí. Interpretar implicaría un cierre, en cambio Nichols nos ofrece una mirada que no clausura, opera desde una elipsis misma, lo que realmente ha generado la rencilla entre los dos personajes, abre líneas que se esparcen hacia el fuera de obra. Por consiguiente, creo que las metáforas que utiliza no son casuales, como si el paisaje al que remiten fuera propio del cuadro en sí ("her private blue ocean" "to stay land-locked, /sulking on the sands of her own"). Nichols juega con una oposición entre estar anclado en tierra y estar en el mar. El campo semántico que se construye desde "waves", "ocean", "land-locked" y "sands" nos reenvía a la playa. Hodgkins, nacida en Nueva Zelanda pero residente del Reino Unido, en tanto paisajista, nos podría hacer remitir esa playa a Gran Bretaña. Sin embargo, en un libro *enmarcado* (y la elección de la palabra no es casual) en el Caribe nos hace, necesariamente, pensar en ese mar y en esa arena. En ese sentido, el *párergon* que Nichols le asigna descentra y descontextualiza el cuadro original, para remitirnos a otro paisaje que les ajeno y que de hecho no está presente en el *ergon*.<sup>121</sup>

121 El trabajo con lo pictórico será central de un libro muy posterior *Picasso I Want my Face Back* (2009), en el que Nichols le da voz a Dora Maar, mujer de Picasso que inspiró el cuadro *La mujer que llora*. En el largo poema que da título al libro (y que Nichols convirtió más tarde en una obra de teatro) la autora da cuenta de la fragilidad psíquica de Dora Maar, que ve en la fragmentación de su rostro presente en el cuadro un designio al que el artista la ha sometido. El cruce con lo pictórico es muy fuerte en todo el libro, dado que Nichols lo escribió durante una residencia paga en la Galería Tate.

En cambio, el otro poema que remite a un cuadro, “**The Dance**” [380], es notoriamente descriptivo, sólo una referencia a la música que podrían estar escuchando los bailarines nos remite a un más allá de la imagen (“Moving to a tune/ we’ll never know”), pero el resto del poema se circunscribe a la descripción del *ergon*. La voz del sujeto lírico cobra carnadura en el último verso, al afirmar que los bailarines se oponen al mar y “... time that will erase their epitaph”. Al contraponer la danza con la muerte (respaldada, tal vez, por la tonalidad oscura del cuadro, bañado en una luz azul), Nichols descentra también parte de lo que pareciera haber descripto: si bien propone que la alegría del baile se enfrenta a la muerte, la imagen final del tiempo borrando el epitafio de los bailarines, deja al lector anclado en que vencer al tiempo es imposible, anulando así la algarabía que el cuadro (y la propia Nichols) habían construido; como si ese *fuera de obra* que es el tiempo se devorara también al cuadro mismo.

Esa mirada poética que va siempre más allá de lo pictórico, que apunta hacia un *párragon* construido, también se halla presente en *Startling the Flying Fish*. De hecho, es mediante un cuadro, una búsqueda del *fuera de obra*, que Nichols presenta aquello que en realidad será el eje conductor del libro (y afirmo “en realidad”, pues el poema se halla ya sobre el tercio final del libro, implicando así una resignificación de lo leído hasta ese momento, como se verá en breve).

Follow that painting back –  
 The long forgotten one  
 Still gracing the Big House wall.  
 The gilded frame; the tones and shades;  
 Old gold and browns –  
 Just who is this autumnal English gentleman?  
 This baccra-ancestor –  
 His pastoral-pose now abandoned to plantation ghosts.  
 [...] [419]

Se observa en esta primera estrofa una suerte de comienzo en *in medias res*: el uso del deíctico *that* no parece estar justificado y el imperativo, si bien se comprende dirigido al lector, no indica claramente qué implicaría ese “seguir hacia atrás”. Es posible leer ese poema en relación con el que lo precede, en el que el sujeto lírico sumergido en el paisaje del Caribe afirma:

[...]  
 I face up to blue exultant water  
 And the little houses clinging  
 To the hillside in the distance –  
 The hutches of the poor whose ancestors  
 Including mine –worked the hot labourious fields –

[...] (75)

Puede pensarse esa imagen que ve la persona poética como el “that painting”, que reclama ir más atrás en el tiempo, a la época de esclavitud. Sin embargo, como vemos en la primera estrofa citada, ese cuadro al que remite, el del señor en la Casa Grande, es un cuadro real. Es interesante que antes de centrarse en él, lo sitúe (ya mencionar la Casa Grande nos remite forzosamente al pasado de esclavitud, a las barracas que son su contracara, elididas y sin embargo presentes por evocación). Se menciona la pared en la que está colgando y su *marco*, bañado en oro (“gilded”) y envejecido (“old gold and browns”). Así, desde el *fuera de obra* se entra al *ergon*, a la figura del señor. Un fuera de obra en más de un sentido, pues es desde la “pintura” anterior que se ingresa a esta, desde la vida pobre de los ancestros. Es desde la representación en el paisaje de las desigualdades que se puede llegar a *este* cuadro, que funciona a la vez como marco del otro, un marco histórico que pasa a resignificar la pobreza contemporánea o del pasado reciente. Del *párergon* al *ergon*, la imagen del señor, que en el cuadro que Nichols nos presenta parece estar en primer plano, ser lo central, lo que el ojo debe ver y apreciar:

By all means note with care –  
The dead hare lying at his feet;  
The cobwebbed-symmetry of his hunting gun  
and good dog looking up – knowing its place  
in empire’s scheme of things [419]

Ya el último verso de la primera estrofa (“His pastoral-pose now abandoned to plantation ghosts”) nos remitía a otro *párergon*, el afuera de obra del contexto histórico, pero que también nos sitúa en otro tiempo, posterior al de la esclavitud, en el que la plantación es habitada por los fantasmas. En esta segunda estrofa, Nichols nos presenta el *ergon*, nos interpela a mirar de un modo que deja entrever que la lógica del cuadro fue construida para esa mirada admirativa del inglés como exitoso cazador: de allí el enfático “by all means” y que la apelación sea “note with *care*”. Se nos invita a no perder detalle, porque justamente son los detalles que no podemos ver los que deberemos buscar, *mirar* para lograr ver lo que no está retratado. Esto se anticipa en la figura del perro que contempla desde abajo a su amo. La mención a que sabe cuál es su lugar y al “esquema imperial” nos obliga asociar al perro con el esclavo, por más que el esclavo sea también un *párergon*. En consecuencia, la tercera y última estrofa no sorprende:

And further back behind those Elizabethan curtains;  
Our own unframed drama of flames and whips –  
An oldworld-newworld saga of loss and pillage  
And though I Cariwoma prefer not to dwell  
On the wrongs of history, I must bear witness  
To the invisible frieze of lips  
The sculptural hurts which I must try to heal  
if only with my balm of words. [419]

Se nos invita a mirar en el *fuera de obra* que se esconde detrás de los cortinados (seguramente presentes en el cuadro que Nichols describe), que también funcionan como un telón, pues *drama* y *saga* ponen el acento en la idea de *representación*, indicando así que lo que se presentó antes es una puesta en escena, ya anticipado por *pastoral pose*. Si allí la oposición entre la paz y armonía asociadas con lo pastoral se resquebraja ante la presencia de los fantasmas de la plantación, aquí se pone el acento en el *trasfondo* en que esa escena se apoya, es decir, la apacible paz de los señores se sostiene escondiendo tras las cortinas lo que pasa afuera, la violencia de los latigazos y el fuego. El “*unframed drama*” puede ser leído en la clave más literal, es decir, apuntando a que las escenas de los esclavos no están retratadas en ningún cuadro ni colgadas en ninguna pared, recordándonos su no centralidad: no serán nunca *ergon*, sino siempre aquello elidido, obliterado, que sin embargo, por fuera del marco, resignifica y sostiene la escena sí retratada. Por otra parte, es posible pensar “unframed” como lo que no puede ser contenido, aquello a lo que no es posible ponerle un marco. Las escenas de torturas no caben dentro de ningún cuadro, como tampoco se acaban al terminar la esclavitud. La continuidad que Nichols traza entre el “cuadro” que su persona poética ve en el presente y le remite al cuadro del señor, se comprende como el otro *párreron*, el de esa imagen de belleza unida a la pobreza y la explotación. Esa imagen idealizada del blanco, central en su propio cuadro, es el *fuera de obra* de esa primera imagen. Así, en una suerte de juego de derivaciones, de *párreron* en *párreron*, Nichols no centra nunca en lo que está, si no que apunta siempre a lo que se desborda en lo que está.

Asimismo, considero particularmente llamativo cómo se sitúa la protagonista del libro, el personaje mítico Cariwoma: como quien debe dar testimonio. En ese sentido, Nichols erige a su personaje como aquella que pondrá en palabras lo silenciado. Resulta atractivo leer en esa línea el “To the invisible frieze of lips”, donde se conjuga lo visual con lo auditivo, o mejor dicho con la ausencia de lo auditivo. Ese “friso de labios” parece implicar una decoración que rodea a la obra, y que como tal no es vista, pero está allí, al

igual que las escenas de esclavitud detrás de los cortinados del cuadro. Que sea un friso (en conexión con “invisible”) nos hace pensar en labios cerrados, en lo no dicho, en la ausencia de las voces que Cariwoma debe reponer.

Si junto con Agamben (1999: 15) retomamos la etimología de “testigo” como aquel que se sitúa como tercero (*tertis*) en un proceso o litigio y como aquel que ha vivido determinada realidad, llegado hasta el final de un acontecimiento (*superstes*) y por ende está en condiciones de ofrecer testimonio sobre él, vemos que la noción de “bear witness” del poema implica un juego de cercanías y distancias: ser el tercero, el fuera de conflicto (el espectador del cuadro que puede trazar las redes entre *ergon* y *páreigon*) que observa y registra, y aquél que ha pasado por la experiencia, que en el poema se hace evidente en el uso del pronombre *our*. Esas cercanías y distancias también se hallan presentes en el trabajo con los ancestros, pues si al mirar las casuchas en los cerros se pensaba en ellos (los propios y los ajenos), el señor blanco retratado también es denominado “baccra-ancestor”. Esa caracterización puede aludir tanto al mestizaje real de blancos y esclavos como a una noción más abarcadora, de reconocerlo como parte de la historia que se hereda.

“Bear witness” es una colocación, y cualquier angloparlante nativo percibe el sintagma como una unidad, pero de todas formas, cabe mencionar el uso del verbo “bear” (soportar, sobrellevar), que nos hace pensar en la *carga* de ser testigo, ser el que registra y brinda testimonio. De esta forma, Nichols busca resignificar ese peso al intentar que las palabras del yo lírico sean un bálsamo sanador, algo que recomponga ese dolor en lugar de sólo centrarse en él, como si en algún punto le respondiera aquellos que siguen esperando de su poesía la denuncia que se observaba en *I is a Long-Memoried Woman*.

Sin embargo, el sintagma no aparece por primera vez en este poema, ya antes había sido mencionado en el poema que comienza “Oceanic voices”, sólo que allí no era Cariwoma quien atestiguaba si no las islas mismas, con sus nombres aborígenes y no los otorgados por los colonizadores. En ese poema también se establece cierta tensión entre lo visual y lo auditivo, pues en la primera estrofa las voces son las protagonistas:

Oceanic voices  
Rolling through turquoise  
To waves of clearness –  
Voices now harmless as foam [419]

Si en el poema anterior los labios, en tanto friso invisible, nos remitían a lo no dicho, aquí no parecería ser Cariwoma quien deba hablar sino que su función es escuchar.

Aunque no es ella quien testimonia, al ser receptora de esas voces, pasa a ser quien las registra. De este modo, se sitúa como una tercera que observa y no como superviviente: son ellos, los pueblos exterminados, presentes al recuperar el nombre primigenio que ellos les daban a las islas, quienes testimonian. Sin embargo, el rol de la Cariwoma no es tan pasivo, como puede apreciarse en la segunda estrofa:

And I Cariwoma  
Who never speak too ill of the dead  
Sit listening as the wind  
Unfurls its scroll  
Of old names on my breath [419]

Si los nombres pueden entrar luego en la tercera estrofa es porque la Cariwoma los recita, volviéndolos activos. Así, se observa una reapropiación, dar visibilidad a aquello que fue sustraído de la mirada (Rancière, 2002). Si la división de lo sensible implica una división de espacios, tiempos y formas de actividad, la reapropiación de los nombres antiguos se vuelve un acto político, dado que las prácticas artísticas modelan las formas de visibilidad que reencuadran los modos de ser y de sentir (Rancière, 2005). Lo interesante es que cada isla estará asociada con un elemento que la caracteriza:

Guanahani of the white sands  
Liamuiga of the fertile earth  
Wa-omoni of the heron bird  
Kairi of the humming bird  
Kiskeya of the mountainplace  
Alliouagana of the prickly pear  
Madinina of the flowers  
Xaymaca of wood and water  
Iounalao of the iguana [419]

Todos esos elementos nos remiten a una visión del paisaje, un recorte que le devuelve a las islas la materialidad, le otorga carnadura a lo que hasta ese momento parecía ser inmaterial, meros susurros en el viento.

El verso final, separado como una estrofa en sí mismo es el que recupera la noción de dar testimonio: “whose unconquered gaze still bears witness”. Varios elementos son particularmente sugestivos, por un lado el adjetivo “unconquered”, que establece en su permanencia, en la persistencia de los nombres indígenas, las islas no han sido conquistadas. Por el otro lado, que son las islas las que miran y que es esa mirada la que brinda testimonio. Resulta interesante notar que si el testigo es quien ha visto y luego puede dar fe de lo visto, aquí el eje no está puesto en lo que se puede decir (de hecho es

Cariwoma quien habla), sino que la existencia es el testimonio, la mirada que se le devuelve al sujeto, cualquier sujeto, es la que impera. Desde esa perspectiva, aquí pareciera operar esa mirada de la que habla Foster (2001), recuperando en parte a Lacán, la mirada que el objeto le devuelve al sujeto y qué este percibe como persecutoria, como la lata de sardinas de la anécdota de Lacan en el Seminario 11 (clase VIII). Ahora bien, aquí nada está presentado como persecutorio en sí, sólo que el par “unconquered gaze” conlleva una carga demasiado fuerte para ser obviada. Si las islas, en tanto paisaje, son para ser vistas, recortadas en un paisaje por una mirada que consume, Nichols presenta la contracara, las islas devolviendo la mirada, dando testimonio de una colonización pero también de una permanencia más allá de ésta. Lo que las islas le devuelven en su mirar a la Cariwoma es un pasado que persiste y se niega a morir, que sigue reclamando y haciéndose presente.

En el poema anterior, la Cariwoma hablaba de “nuestro” drama, pues se situaba en el pasado de las poblaciones africanas, en cambio aquí parece centrarse en el rol de la tercera parte que se coloca por fuera de los dos en litigio, si seguimos la división que hace Agamben. ¿Cuáles serían aquí esos dos en pugna? Las poblaciones aborígenes y la colonización, ese pasado histórico que las borra sistemáticamente, llevándose sus nombres y su propio modo de nombrar.

Ya en uno de los primeros poemas del libro Nichols establece la relación de su Cariwoma con la historia: “Yes, I Cariwoma watched history happen/ like a two-headed Janus, / however far apart heads can be” (11). Las dos cabezas a las que hace referencia se explicitan en la segunda y tercera estrofa: la mirada indígena que ve llegar las naves de Colón y la mirada afro que, atrapada en la “misery ship”, se ve destinada a ser los sin rostro, sin nombre, heridos por la traición de sus propios pueblos. Me interesa, no obstante, por un lado, la elección de Jano como referencia cultural, porque así como se apropia de la tradición greco-latina, Nichols la pone en servicio del pasado indígena y de los esclavos africanos, reuniendo en un poema tres culturas. Por el otro, la sugestiva frase “watched history happen”. Nichols sitúa a su Cariwoma en el rol de testigo, la que ve cómo la historia ocurre, la que luego estará destinada a *cargar con el peso* de testimoniar. Por consiguiente, resulta llamativo el título del libro, que remite a los siguientes versos:

*‘Tierra Tierra’*  
that strangled cry  
startling the flying-fish  
and the long sleep of history. (22)

El poema hace referencia a Colón y sus tres míticas carabelas. El grito de “tierra”, entonces, refiere a encontrarse con América. Nichols juega con la aliteración de “strangled” y “startling” donde el sufijo “ing” va a conectar con el “flying”, uniendo sonoramente hacia atrás y hacia adelante. Lo interesante es que Nichols elige ese verso para nombrar el libro. Claramente en este poema se sostiene que el “descubrimiento” de América implicó una perturbación en el “largo sueño de la historia”, como si ésta se hubiera encontrado detenida hasta 1492. Pues bien, dado que suele fecharse el comienzo de la Modernidad por este evento, esa visión no sorprende del todo. La idea de “startling” (sorprender, alarmar) queda unida al pez, pero por fuerza también a la historia. Al asignarle al libro el título, en cierto sentido, se plantea que lo que se quiere perturbar es ese largo sueño. Sólo que allí lo leo a la inversa, es decir, si en el poema antes citado (“I Cariwoma watched history happen”), se estipulaba que las naves de Colón convertían sueños en pesadillas, la búsqueda de Cariwoma frente a su rol de testigo y de testimoniante es *recobrar*, perturbando así la historia establecida, la que no da cuenta de los indígenas y los negros esclavos, la que los esconde detrás de un cortinado isabelino, destinándolos a un *páregron* que no parece operar sobre ninguna obra, la que borra sistemáticamente los nombres que les daban al territorio que habitaban.

Ya en *Sunris*, la MasWoman afirmaba “It’s time I go make history” (53), que implicaba dar paso a que el Carnaval y sus personajes la atravesaran. La forma de poner en acto la historia era recrear interacciones y darle la voz a distintos personajes, sólo que ahora con la MasWoman como directora de orquesta. En *Startling...* el vínculo con lo histórico no tiene nada de espectáculo ni representación. Se hace evidente, por ejemplo en el poema que comienza “**Woman Paddling Canoe**” [382]. En él, una indígena, que la persona poética no termina de definir si es real o una aparición, implica una interpelación para la Cariwoma, que se pregunta: “But if she should turn / her rain-forest eyes/ Beckoning me/ into an Ameridian pre-history /Would I take my courage [...] past the veil of secrecy / where the old Gods await me”. Cariwoma no es interpelada por la mirada de la otra, pero se pregunta qué pasaría si eso ocurriera, como si toda mirada implicara un pedido de brindar testimonio. Por eso, más adelante afirma:

So many forgotten gods and tribes  
So many hardened ritual sites –  
the skeletons of so many stories  
all waiting to be re-fleshed by me  
all waiting to be awakened with a kiss  
like sleeping beauty.

Me interesa particularmente el “re-fleshed”, pues si la imagen de los esqueletos nos refería a historias ya muertas, lo que se quiere es volver a darle “carnadura”. La utilización del “awakened” y la comparación con la Bella Durmiente establece que se trata sólo de una desaparición momentánea, que volver a traer esas historias al presente es simple. La última estrofa del poema establece que, de todas formas, no se trata de hacer un relato idealizado, la búsqueda de “some lost El Dorado”, dejando en claro que recordar no implica hacer de cuenta que todo antes fue perfecto.

Considero a este poema productivo para el tipo de análisis que estoy llevando a cabo pues leo aquí una confesión metapoética donde lo que se pone de relieve es la necesidad de atestiguar, de ser aquella que lleva sobre sus espaldas el peso de la historia. Creo que Nichols trasciende la asignación de esa carga a su personaje mítico, esta Cariwoma, sino que veo allí su declaración de principios en tanto poeta. Si tenemos en cuenta los tres libros anteriores que vimos en el capítulo precedente, observamos que Nichols se centró en la historia de los afrodescendientes, aquí (y también en *Sunris*) se busca una ampliación de esa recuperación del pasado, una apertura de aquello de lo que su poesía debe dar cuenta. En ese sentido, resulta revelador cómo describe a esa mujer que la interpela sin interpellarla:

Moving borderless  
Like her Bering  
Crossing ancestors

Slipping by time  
And death and we  
On beginning water

La ausencia de límites de “borderless” que en principio se puede pensar por el traspaso de fronteras que ya los ancestros, al cruzar el estrecho de Bering, habían puesto en evidencia, cobra otra dimensión. La mujer, que la persona poética, como ya se mencionó, no sabe si definir como real o aparición, trasciende tiempo y espacio, trasciende a la muerte, para posarse frente a los ojos de Cariwoma. Esta visión desbordada del tiempo y el espacio es algo que prima en Nichols, donde ambas categorías colapsan una sobre la otra, como ocurre con el título mismo del poemario, en el que el pez volador y la historia pasan a ser lo mismo. La relación entre historia y paisaje ya había sido pensada por Derek Walcott y por Édouard Glissant, como se verá en mayor detalle en el capítulo sobre la obra de Dionne Brand “”, sin embargo observo en Nichols una relación con la categoría de paisaje que, si bien recupera esa tradición, presenta otros matices,

como se verá a continuación.

## 2.5 Pensar desde el paisaje

Desde los primeros poemas de *Startling...* Nichols establece que la Cariwoma es una figura en la que se borra cualquier distancia con lo espacial. Este personaje *encarna* literalmente hablando las islas caribeñas:

Deep  
I Cariwoma  
have always  
carried deep  
these islands,  
this piece  
of Atlantic coastland  
inside me.  
Sky-deep  
Sea-deep  
As star is to stone  
As tide is to shore  
Is just so I hold  
these islands  
to my coral bones  
[...]  
(9)

Es posible sostener que en éste se habla en un sentido metafórico, de llevar dentro de sí las islas, pero considero que una imagen como “coral bones” (al igual que en el poema inmediatamente anterior se dice “the shore of my skin”) pone de relieve que el cuerpo de la Cariwoma *es* las islas. La repetición del “deep” apunta en esa misma dirección, pues para distanciarse del lugar común o la frase hecha, Nichols establece la comparación “sky-deep” “sea-deep”, aludiendo así a la inmensidad que desconoce límite alguno. La asociación lógica de “as star is to stone” y “as tide is to shore” establece una continuidad entre las islas y los huesos.

Hemos visto que esta cercanía (o fundición en este caso) no se mantiene a lo largo del poemario. De este modo, en “Oceanic Voices”, son las islas las que miran a la Cariwoma, que recupera sus nombres indígenas, pero que por ende se distancia situándolos en el lugar del tercero que funciona como testigo.

Similar es el caso de “Bathing in the Misty Cauldron of Sea”, poema que precede al cuadro del “baccra ancestor”. Como vimos, allí Cariwoma contempla el paisaje como si tratara de un cuadro que la retrotrae a ese otro retrato, lo cual establece una clara

distancia entre las islas y sí misma.

Estos juegos de cercanías y distancias son, en mi lectura, otra forma en la que se expresa la escritura topográfica de Nichols. En la frase antes mencionada “[...] I hold / these islands/ to my coral bones” existe de hecho una extrañeza: si “coral bones” nos habla de la asimilación entre cuerpo e islas, entra en contradicción con aferrar las islas, en tanto las presenta como algo ajeno de sí. Este colapso de categorías, donde el tiempo se pliega sobre sí mismo, haciendo convivir en el mismo espacio períodos diferentes, caro a la estética de Nichols, también se observa en relación con la Cariwoma, que se desdobra y refunde de diversas formas como en el siguiente poema, ya sobre el final del libro:

Sea right here on you lipshore  
Is where I Cariwoma must come  
To reacquaint with all of me.  
Right here on your shifting sands  
Is where I must face up  
to life’s cosmic exclamations.  
So come Sea, make we catch up  
On all the labrish since you last see me –  
Let me hear once more your mouthwash  
Echoes in my own voicespeak. [419]

Saltan a la vista los términos asociados con hablar (“lipshore”, “exclamations”, “catch up”, “labrish” [término caribeño para referirse a chisme], “voicespeak”). El mar era el que traía las voces de los pueblos amerindios en “Oceanic voices”, y aquí Cariwoma parece situarse en la orilla como un modo de reconexión. Ese reunir “all of me” (que me remite al “all my beads” de *I is a Long...*) hace referencia a las distintas visiones que se adoptaron, la de los esclavos y los indígenas, pero también este tipo de acercamientos y alejamientos. La aparente separación con el mar se vuelve simbiosis en los últimos versos, en los que al hablar Cariwoma escucha los ecos de éste. Simetría entre hablar ella y hablar el mar. Si éste es historia, como sostenía Walcott, Cariwoma es su *testigo*, la que habla. Es particularmente interesante la utilización de “mouthwash”, literalmente enjuague bucal, pero que aquí hace latir los dos componentes “mouth” y “wash”, donde el agua parece estar lavando la boca de la Cariwoma al hablar, llevando así los ecos del mar en su voz. Esto da pasaje al poema final del libro, “**Today I Sing of Sea Self**” [383], donde pareciera observarse la mera personificación del mar como una dama que lleva un vestido en el que los peces voladores son adornos (“Constantly stiched and re-stiched / by a bright seamstress of flying-fish / adding a thousand sapphire touches”). Sin embargo, lo *accesorio*, como ya vimos con Derrida, modifica y opera sobre lo central, y en ese sentido,

la equiparación “flying-fish” e historia sigue presente, pues en la siguiente estrofa se menciona la ausencia de naves o embarcaciones que oscurezcan el horizonte, y versos más adelante “Sea memory is as clear /as a desert island”. Desde esta perspectiva, la aparente personificación del mar como una dama elegante ataviada con un vestido turquesa cobra otros visos, pues se retoma el tópico del mar como historia, el mar como el que preserva en sus aguas el pasado de colonización y la memoria de los muertos. No obstante, considero que lo más significativo de este poema que cierra el libro es la última estrofa:

And I am on the edge  
of this new world  
awaiting the footprints of my arrival

En primer lugar, se observa aquí un desdoblamiento: la persona poética está allí, pero al mismo tiempo espera su propia llegada, o mejor dicho, espera ver las *huellas* de su propia llegada. Era posible pensar el “Sea self” como una partición del sujeto lírico, por el pasaje que habilita los versos “your mouthwash / Echoes in my own voicespeak”, que permiten pensar que la voz en el siguiente poema es la de Cariwoma fundida con el mar. El hecho de que se lo feminice, abona en esa hipótesis. No obstante, el final del poema clausura esa lectura pues implica una separación. Lo interesante es que ese cierre conlleva también una apertura. Se instaura una cierta atemporalidad mediante la construcción paisajística. La referencia a la ausencia de naves y el mar como una “isla desierta”, sumada a la espera de una llegada, parece jugar con los preconceptos de los colonizadores: como si la Cariwoma estuviera en el instante previo a la llegada de los españoles a América, previo a esa perturbación de la historia que da título al libro. Sin embargo, el arribo que la persona poética espera es el propio. Transcurrido todo el libro, donde la Cariwoma camaleónicamente ha dado voz a diferentes realidades y opresiones, donde se ha postulado como el Caribe mismo y como la madre de las migraciones (en poemas como “And I Cariwoma” y “The Distant Tributaries of my Blood”, por ejemplo), parece esperar en el final un encuentro consigo misma. Si en “Sunris” era el nacimiento de una nueva mujer, que pasaba de tener una función (la de MasWoman) a autonombrarse, en *Startling...* Nichols pareciera concluir con un desencuentro, con un vaciamiento de sí que deja a su protagonista a la espera de sí misma. No obstante, veo allí otro juego de cercanías y distancias que aporta hacia la apertura, es decir, esa espera de sí es un nuevo reinicio, ya alejado de la invasión, del pasado de esclavitud, como si la Cariwoma no necesitara de la llegada de nadie más, sólo la suya, para iniciar una nueva

era. Asocio esto con la característica “ilimitada” que define a este personaje, como se observa en los versos “And every eddy eddying forth / from my warm unstable edges” (66) del poema “Sly Anansi”. Esos límites inestables que generan remolinos están asociados con la preocupación por la palabra, pues versos antes se dice:

How I can use weave of words  
To bend web of laws,

How I can submit papers,  
Inserting clause –

In other words, how I can make  
Full claim on cyclone, storm, hurricane –  
(66)

Las imágenes asociadas con el tejido y las redes remiten a la figura de Anansi, deidad normalmente representada como una araña y que es la portadora de todas las historias. Nichols hace que la persona poética se apropie de las funciones de Anansi, pero opone a las historias y leyendas propias del folklore el lenguaje legal (“web of laws”, “submit papers”, “inserting clause”), como si la preocupación fuera cómo enfrentarse a lo institucional. Sin embargo, el intento parece luego estar asociado con reclamar como propios los ciclones, las tormentas y huracanes. No obstante, eso va unido a un reclamo más personal, el de cada remolino propio. Una vez más, Cariwoma se funde con la naturaleza, equiparando los huracanes externos con los torbellinos internos, que nacen de esa “inestabilidad” de los límites propios. Lo interesante es que la pregunta es, precisamente, cómo lograr esto mediante la palabra. Si antes vimos que existe la fantasía de la palabra como posible bálsamo, aquí se pone de relieve las dudas sobre cómo construir eficazmente un tejido de palabras. Leo aquí otra forma de pensar la escritura topográfica: cómo unir mediante la palabra naturaleza y experiencia personal, pasado y presente, lo folklórico y lo institucional; cómo trazar desde la poesía redes que unan. Esta parte del poema surge como respuesta a lo que propone Anansi, representado como figura masculina por Nichols, que le dice a la persona poética que una mujer no debe pensar tanto, sino actuar, ser más como la naturaleza. No obstante, veo allí, en el encuentro con Anansi (“my second-thoughts shift / about the propriety of our tryst”), no una cita entre amantes, como podría llegarse a entrever, sino el encuentro con su propia capacidad de tejer historias. Es decir, creo posible trazar una lectura metapoética, pues el cuestionamiento sobre la “propiedad” se referiría a la propia capacidad, el derecho, de fundirse con Anansi, apropiarse de la palabra y mediante ella de la naturaleza. La



A lo largo del poemario, se evidencian distintas instancias previas en las que se observa que el paisaje, o elementos de éste, permiten explicar o pensar. Por ejemplo, en un poema dedicado al hibisco se afirma “Hibiscus – everywhere / red, open and not without sorrow/ like your people” y la naturaleza es el templo de Papa Bois:

Keeper of the green cathedral –

Ceiling of high foliage,  
mossy mosaic groundwork,  
heartland pillar rising  
insistent as bird-choiring  
(51)

Esta comparación entre iglesias y naturaleza tiene su eco en “No Ceilings of Stone”, donde ésta pasa a ser el lugar del encuentro religioso:

No ceilings of Stone cherubs and seraphs –

Yet I have seen angels dangling  
casual legs from the leafy  
architecture in my backyard.  
Those spacious green domes  
that shield from sun.  
Secrets whispered to palm trees  
tolerant columns –  
For me an everyday renaissance. (80)

Más allá del vínculo sagrado con la naturaleza que aquí se pone en evidencia, y la clara oposición entre las iglesias europeas y la arquitectura natural del Caribe, creo posible observar tanto en *Startling...* como en *Sunris* un planteo de escritura topográfica que difiere de lo visto en los libros anteriores, pues aquí el paisaje parece transformarse en una episteme, un modo de pensar y comprender el mundo. Al igual que en “Loveday and Ann” las metáforas que se utilizaban para expresar la pelea entre amigas remitían a elementos paisajísticos, o las flores (narciso/hibisco) representan tradiciones literarias en “High-tea”, así como el tiempo es pensado en términos de lianas que se entrelazan, el paisaje se torna aquello que permite el encuentro no sólo con otras culturas o el pasado de la propia, sino que ofrece el pasaje a un retorno a sí misma. El mejor ejemplo de cómo Nichols se vale de este recurso puede verse en “Hurricane hits England” [418], de *Sunris*:

It took a hurricane, to bring her closer  
To the landscape  
Half the night she lay awake,  
The howling ship of the wind  
Its gathering rage,

Like some dark ancestral spectre,  
Fearful and reassuring:

Talk to me Huracan  
Talk to me Oya  
Talk to me Shango  
And Hattie,  
My sweeping, back-home cousin.

Tell me why you visit.  
An English coast?  
What is the meaning  
Of old tongues  
Reaping havoc  
In new places?

The blinding illumination,  
Even as you short-  
Circuit us  
Into further darkness?

What is the meaning of trees  
Falling heavy as whales  
Their crusted roots  
Their cratered graves?

O Why is my heart unchained?

Tropical Oya of the Weather,  
I am aligning myself to you,  
I am following the movement of your winds,  
I am riding the mystery of your storm.

Ah, sweet mystery;  
Come to break the frozen lake in me,  
Shaking the foundations of the very trees  
within me,  
Come to let me know  
That the earth is the earth is the earth.

Allí se observa un pasaje de la tercera persona a la primera mediante una interacción con el paisaje. La distancia de la primera estrofa, regida por el “she”, es reafirmada desde el título, que remeda el titular de un diario. Sin embargo, ya en la segunda, por la apelación al huracán y a los dioses yorubas, se sede paso a un diálogo casi confesional con éste que trae consigo el recuerdo del Caribe como un “primo, de mi antiguo hogar”.

El yo lírico se alinea con los dioses yoruba: Oya, que es la diosa de los vientos,

pero también representa a los muertos y los antepasados, y Shango, dios de los rayos y los truenos, pero también de la intensidad de la vida, ambigüedad esta que se condice con la fuerza misma del huracán: fuerza destructiva, por un lado, pero vital en el poema. El yo lírico les pide a los dioses que rompan “el lago congelado en mí”, frase que se puede oponer a ese adjetivo: “tropical” de “tropical Oya”. Es posible pensar ese “lago congelado” como la representación de la pertenencia del yo lírico al mundo británico. Ese pedido de sacudir los cimientos, de operar en el sujeto la misma violencia renovadora que se ejerce en el exterior, puede verse como una manera de romper con su “britanidad”, por así decirlo. Parecería contradictorio con la imagen del comienzo, la de necesitar el huracán para *acercarse* al paisaje británico, pero esa supuesta oposición (el acercarse para pedir distanciarse) se cancela en la última estrofa cuando dice “Come to let me know/That the earth is the earth is the earth”. En clara resonancia con la frase de Gertrude Stein “Una rosa es una rosa es una rosa”, tiene además, por un lado, la lectura de la Tierra como una referencia a la naturaleza, una suerte de “hazme saber que la naturaleza (simbolizada por el huracán) es más fuerte, que los espacios construidos pierden frente a la naturaleza, que hermana y destruye por igual”. Pero por otro, se refiere también al hecho de que es una sola, es decir, que si bien en el poema se juega con la convivencia de espacios, los límites diferenciadores en última instancia se borran, las pertenencias, ser de aquí o de allá, desaparecen porque “la tierra es la tierra es la tierra”,

A su vez, esa nave o barco que es el huracán nos lleva a una suerte de colonización inversa (y es en ese sentido que asocio este poema, aunque el tono en nada se parezca, a “**Colonizn in reverse**” [439] de Louise Bennet): ya no son los barcos ingleses que van hacia el Caribe a cosechar riquezas y causar estragos, sino que es una nave de viento proveniente del Caribe la que llega a Inglaterra a tomarla por asalto. Tal vez precisamente en ese “cosechar riquezas” que en los procesos coloniales quedó tan unida a la “causar estragos” encontremos explicación a juego de palabras de “cosechar estragos” [reap havoc] en lugar de “causar estragos” [“wreck havoc”] que sería la colocación más natural. A su vez, si el Caribe es el “nuevo Mundo” e Inglaterra el viejo: al decir “Of old tongues / Reaping havoc / in new places?”, marca que lo ancestral de la tradición yoruba, africana, se opone a Inglaterra como el “nuevo lugar”.

La imagen de la nave también puede leerse, como lo hace Welsh (2007: 99) como un eco al pasado de esclavitud, así como ese “espectro oscuro y ancestral”, las tumbas como cráteres y el corazón ahora *sin* cadenas.

De todas formas, si considero este poema como ejemplo paradigmático de las

características que adopta la escritura topográfica en estos dos libros, es debido a cómo es mediante ese “acercarse al paisaje” que el sujeto lírico pasa de un “she” a “I”. La llegada del huracán acerca el Caribe a Inglaterra y por ende a la persona poética al paisaje inglés como si sólo por medio de la sobreimpresión del Caribe, puede esa “ella” pasar a ser un “yo”. Es significativo que haya una identificación con el huracán, con la fuerza de apropiación que implica el “I am aligning myself to you/ I am following the movement of your winds, / I am riding the mystery of your storm”. De este modo, Nichols genera una doble asimilación: la de la persona poética al huracán y la de ésta al paisaje. Por consiguiente, piensa su interior en términos de “frozen lake” y “very trees”, con lo cual “acercarse al paisaje” implicaría un reencuentro consigo misma, que el pasaje de la tercera a la primera persona pone de manifiesto. Así, es posible leer este poema en clave de escritura topográfica que trasciende la mera relación entre paisaje caribeño/paisaje británico y la necesidad de recuperar el vínculo con la tierra natal para poder, entonces, sentirse cerca del país al cual se ha emigrado. El paisaje se transforma en una categoría desde la cual pensar esas cercanías y distancias, esa fundición y asimilación que borra límites, de allí la frase final, con la circularidad de que conlleva, cerrando, una vez, mediante la apertura.

### 1.3 Cierres y aperturas

A modo de condensación de esta parte destinada a la poesía de Grace Nichols, resulta interesante pensar qué ejes trabajados son productivos para explorar qué ocurre con ellos en la obra de Dionne Brand. Por un lado, el trabajo con lo metapoético, no como declaración abierta, pero sí como una búsqueda que es posible reconstruir en varios poemas a lo largo de su obra, también será un factor que analizar en Brand. Sin duda, para la trinitense la “política de localización” (Rose, 1993) será un eje fundamental, pues su poesía es una expresión más de su militancia. Por otra parte, la preocupación por los orígenes, y por ende los enlaces entre linaje y paisaje, es otro punto fundamental para pensar, cuando menos en *Primitive Offensive*, el libro que se analizará a continuación; así como también determinadas reconstrucciones sobre el cuerpo, en las que el fundirse con el paisaje, como en Nichols, tendrá una carga notoria. Los juegos de cercanías y distancias que la guyanesa establece con variados recursos (los pasajes de tercera a primera persona, el uso de diferentes pronombres –del “ellos”/ “suyo” al “nosotros”/ “nuestro”–, situarse como la que testimonia o quien recibe el testimonio), en Brand serán también fundamentales, pero en su caso es posible pensarlo como si el “ojo del poema”

(Monteleone, 1995, 2004) operara como una cámara, que se acerca o aleja y que decide establecer un fuera de foco.

## **SEGUNDA PARTE**

### **DIONNE BRAND: UNA MIRADA FRAGMENTADA DEL PAISAJE**

## CAPÍTULO I

### **Cercanías y distancias: mirada microscópica y la artealización política del paisaje en *Primitive Offensive* y *Chronicles of the Hostile Sun***

Ya de niña Dionne Brand enviaba versos a los periódicos de Trinidad bajo el seudónimo Xavier Simone en homenaje a la cantante Nina Simone, pero recién publicó sus primeros poemas en Canadá, en las antologías *One Out of Many: a Collection of Writings by 21 Black Women in Ontario* (1975) de Liz Cromwell y *Canada in Us Now: the First Anthology of Black Poetry* (1976) de Harold Head, antes de la edición de su primer libro *Fore Day Morning* (1978).<sup>122</sup> En 2011 Brand decidió publicar su obra temprana bajo el título de *Chronicles*, en el que excluyó tanto su primer poemario como las publicaciones previas a éste. *Chronicles*, editado por Wilfrid Laurier University Press y prologado por Leslie Sanders, reúne tres poemarios: *Primitive Offensive* (1983), *Winter Epigrams and Epigrams to Ernesto Cardenal in Defense of Claudia* (1983) y *Chronicles of the Hostile Sun* (1984).

Ya en la “Introducción” se ha mencionado que el eje de esta investigación es la relación que se establece con el paisaje caribeño, por lo cual nos centraremos sólo en el primer y el último poemario. Pese a que estos dos libros son muy diferentes en tono, me propongo reunirlos pues observo en ellos un trabajo especular en la construcción de una mirada paisajística estableciendo juegos de cercanías y distancias. En *Primitive Offensive* Brand descompone al paisaje a sus meros elementos por lo que la capacidad de ver es puesta en entredicho dada la proximidad con el objeto de la mirada microscópica. La imposibilidad de construir paisaje en el sentido clásico de una mirada que domina desde la distancia (Cosgrove 1984, 2002, 2004) está asociada con la imposibilidad de reparar la herida del *Middle Passage*, que implicaría recuperar el nombre de la tribu de sus ancestros. En *Chronicles of the Hostile Sun*, en cambio, se establece la distancia necesaria para *contemplar* el paisaje. Sin embargo, el acento se halla puesto en el proceso de

122 Para un interesante análisis que pone en relación las distintas versiones de los poemas de una antología a otra, véase “Locating the early Dionne Brand” en Clarke (2012).

*artealización* que toda *contemplación* conlleva, es decir, se señala que toda mirada trae consigo prejuicios y que éstos, si bien estéticos, se encuentran equiparados con los prejuicios políticos y sociales. El sujeto lírico, que se construye en relación ficticia con la idea del registro (realizar la crónica de la ocupación estadounidense en Granada o un diario íntimo de ese proceso), establece cercanías y distancias en las que, a diferencia de *Primitive Offensive*, el cuerpo no se desmiembra y funde con el paisaje, sino que éste se convierte en una extensión del sujeto lírico.

### **1.1 Tan cerca que desaparece: mirada microscópica y dispersión en *Primitive Offensive***

*Like all maps, the one on the screen makes the land below seem understandable, as if one could sum up its vastness, its differentiations in a glance, as if one could touch it, hold all its ideas in two hands. (Dionne Brand)*

En estas breves líneas de *A Map to the Door of No Return* (2011), híbrido entre libro de ensayos y relato autobiográfico, se observa una preocupación que es constante en Dionne Brand: la simplificación de creer en la posibilidad de abarcar con la mirada un territorio, un espacio o una mera situación. El trabajo obsesivo con la fragmentación y el detalle que se observa a lo largo de su obra (que se traduce, por ejemplo en infinitas enumeraciones) da cuenta de una mirada poética que ve al mundo en tanto componentes inabarcables, imposibles de simplificar y reducir. Son infinitas las aristas que se abren, y conocer, comprender, como se observa en la cita, requiere del tacto, de la imposibilidad de apresar con las manos *todas* las ideas.

El poemario en el que nos detendremos en el presente apartado, *Primitive Offensive*, no es en realidad su primer libro pues lo precedió *Fore Day Morning* (1978) y en 1980 Brand publicó *Earth Magic*, una colección para niños.<sup>123</sup> Sin embargo, como ya se mencionó en la “Introducción”, hasta la fecha *Fore day...* no ha sido reeditado, mientras que *Primitive Offensive* forma parte del volumen *Chronicles. Early Works* (2011). En esa colección de “obra temprana”, Brand, como ella misma sostiene en una nota aclaratoria, ha debido modificar y corregir los poemas, aunque siempre en la búsqueda de preservar aquello que había hecho inicialmente. Sobre *Primitive...* afirma

123 Así como excluimos del corpus de Nichols su obra para niños, haremos lo propio con este libro de Brand.

que: “[it] needed some tightening, some weeding of lines...”. Se observa, entonces, que la propia Brand decidió excluir '*Fore Day...*' y sí reeditar '*Primitive...*', aun cuando consideraba que este último requería cierto trabajo de edición. Por consiguiente, aunque ni en esa nota ni en la introducción de Leslie Sanders se explicita el por qué de la exclusión de '*Fore Day...*', es posible leer allí el gesto autoral fundante que establece como primera obra '*Primitive Offensive*'.<sup>124</sup> Tal vez el recorte obedezca a la apreciación que Brand tiene de sus primeros poemas:

When I was seventeen or eighteen I felt I had to write like an African American poet. That kind of declamatory style. I started writing that way and then, at some point, I recognized that I couldn't sustain it because it wasn't my language. I needed to be much more aware of the twists and turns of the language that I was working [sic] in order to use it fully. So that declamatory style shaped the poetry in the beginning but then I drifted away from it. (Butling, 2005: 71).

Sin duda, en '*Primitive...*' se observan varias de las características que luego definirán el estilo de Brand. En primer lugar, es un poema largo, aunque claramente definido en catorce cantos (a diferencia de '*No Language is Neutral*', '*Land to Light On*' o '*Inventory*', que si bien presentan cortes, no responden a una estructura tan definida). Pese a la elección de los “cantos”, éste es menos narrativo que sus otros poemarios, pero sí se observa un juego con la épica. La elección de la estructura en “cantos” se asocia con '*Los Cantos*' de Ezra Pound (Clarke, 2012: 163), dada además su enorme influencia en la poesía de habla inglesa (e incluso también su notable irradiación en la poesía latinoamericana del siglo XX), que ha situado a ese libro como modelo del tratamiento poético de la historia en su intento de síntesis estética e histórica (Bernstein, 1980: 32).

A nivel estructural, si “canto” proviene de “canción” en italiano, en inglés remite a un fragmento dentro de un poema mayor. Pound buscaba para sus “cantos” una mayor independencia, pensaba el poemario como unidades independientes que conformaban un todo (Albright, 1999: 60). Lo mismo aplica al caso de Brand, pues aunque hay una visión de totalidad, cada canto funciona en sí mismo, y de hecho, a partir del canto V se observa un quiebre donde cierta unidad temática presente del I hasta el IV desaparece para retomarse sólo más adelante. En la obra de Pound es posible afirmar que “La palabra

124 De todas formas, cabe destacar que en una entrevista de 1995, Brand admitió que '*Primitive...*' "is not a book I like any more because I find it kind of young" (Makeda Silvera, 1995: 360).

canto es una imprudencia: una pretensión de exhaustividad en la conformación de un diseño que nunca sería evidente” (Albright, 1999: 61), pues “canto” despierta expectativas en el lector por remitir, necesariamente a la *Divina Comedia*, aunque Pound apenas si sigue la lógica del libro de Dante, en la que el protagonista se encuentra y conversa con las almas de los muertos.<sup>125</sup> En el caso de Brand, al optar por “cantos” en lugar de la mera numeración (como será el caso de libros posteriores), nos reenvía a Pound, sin embargo, su poemario sí presenta un tono invocatorio que podría asociarse con la *Divina Comedia*.<sup>126</sup> En esa línea, Sanders afirma que *Primitive...* es “Epic in scope, both historical and mythical in invocation” (2011: IX). Esta apreciación es muy acertada pues en este poemario se observa una preocupación por los orígenes dentro de la diáspora africana que excede lo meramente histórico, una apelación mítica a los ancestros que no es en absoluto complaciente. El sujeto lírico trasciende las limitaciones temporales y físicas (las de su propio cuerpo), fundiéndose en ciertas instancias con el paisaje, transitando diferentes momentos históricos, desde La Habana de Fray Bartolomé de Las Casas hasta el París del inmigrante senegalés que vende chucherías junto al Pont Neuf. En la obra de Nichols, observamos procedimientos similares que nos hablan de una

125 Una excepción es cuando se produce el encuentro con el futurista Marinetti en LXXII/4 3 2 (Albright, 1999).

126 Clarke (2012: 163) de hecho considera que al adoptar la división en Cantos, Brand también se afilia al *Canto General* de Neruda, aunque la afinidad que les asigna es la de compartir la ideología marxista y el gusto por la descripción de las condiciones materiales. Dado que *Canto General* es un recorrido por la historia del continente en el que se le presta especial atención al pasado indígena para luego detenerse en la historia de Chile y en la personal del sujeto lírico (asociable biográficamente al propio Neruda), es posible ver la relación con *Primitive Offensive*, en el que se busca construir un linaje para los afrodescendientes, la construcción de una historia común. A su vez, el comienzo de *Canto General* sitúa como inicio primigenio el paisaje americano: “Antes de la peluca y la casaca/ fueron los ríos, ríos arteriales: /fueron cordilleras, en cuya onda raída/ el cóndor o la nieve parecían inmóviles:/ fue la humedad y la espesura, el trueno/ sin nombre todavía, las pampas planetarias”. El paisaje como punto inicial desde el cual pensar es, sin duda, una característica que los poetas comparten. A su vez, es claro que Brand conoce la obra de Neruda, pues en una entrevista confiesa (Karr, 2016, s/a) que junto a su firma en su correo electrónico suele incluir una frase del poeta chileno, de su discurso de aceptación del premio Nobel: “No hay soledad inexpugable” (se refiere en particular al significado que esta frase evoca, lo que Neruda afirma a continuación “Todos los caminos llevan al mismo punto, a la comunicación de lo que somos”).

Por otra parte, Clarke también señala que la prosa y poesía de Brand están marcadas por cierta dinámica propia del infierno dantesco (2012: 154). Se refiere, sin embargo, a la obra ya madura de Brand y no queda realmente especificado si *Primitive Offensive* está incluido bajo esa categoría. Dado que el estilo es diferente al de obras posteriores (en particular a lo que el largo de los versos y al ritmo se refiere), dudo que Clarke incluya en esa categoría al libro que nos ocupa en el presente capítulo.

escritura topográfica que resulta ajena a localizaciones formales.

No obstante, lo que me interesa analizar en este libro es el trabajo con el fragmento en relación con el paisaje: la construcción de la mirada poética de Brand, que no busca abarcar ni tomar perspectiva, sino anclarse en detalles minúsculos, no con vistas a una construcción sinecdótica, sino para poner en entredicho la posibilidad de cualquier totalización, como la que los mapas esconden en la cita del epígrafe (aunque la mirada de Brand al respecto sea más compleja, como se verá más adelante). El desborde de la mirada en Brand opera a partir de lo mínimo. Frente a las nociones totalizantes que replantearían la relación el paisaje en términos binarios, en Brand se observa una dialéctica del ver: el paisaje no ancla en un espacio fijo ni es pura dispersión de un sujeto diaspórico. El yo lírico que se funde con el paisaje, como observaremos, lo hace desfragmentándose, y no encuentra en esa amalgama una repuesta a sus orígenes, como así tampoco, un sentido de pertenencia. El fragmento, por otra parte, presenta una realidad que perceptivamente sólo puede ser aprehendida a cuentagotas, en enumeraciones de lo más dispares, en una búsqueda que nunca culmina ni colma, que es pura apertura inconcluyente. La mirada en Brand, para llevarlo a los términos de Barthes (1986), no informa, apresa al sujeto pero no permite poseer.

A su vez, ese trabajo con el fragmento es también una escritura topográfica de la dislocación, pues la construcción de un paisaje fragmentado opera a partir de una escritura que funciona mediante el corte, la dispersión de elementos, mediante una voz poética siempre a punto de quedarse sin aire. Asimismo, se observa que, aunque no sea una característica tan fuerte como en obras posteriores, Brand construye una relación paradójica con el lenguaje al eliminar los binarismos que, se supone, estructuran su lógica apuntando hacia el desborde que todo signo lleva consigo (Derrida, 1997 [1975]). Es decir, mediante contradicciones en las que “A” y “NoA” conviven en la misma frase, apuntando a lo que queda por fuera de los pares binarios de la teoría del signo saussuriana, dislocando el principio de exclusión y situándose en un lugar paradójico. Leo allí una relación también con la noción de dislocación diaspórica, pues ese sujeto que debería establecer sus alianzas entre un *aquí* y un *allí* se sitúa también en un lugar paradójico, más allá de esa supuesta contradicción.

### 1.1.1 Orígenes, linaje y escritura topográfica

Pese a la apuesta por la fragmentación presente en *Primitive Offensive*, creo posible trazar estructuralmente ciertos arcos temáticos, que se entrecruzan entre sí nutriéndose mutuamente, pero que permiten señalar ciertas diferenciaciones. El primer arco que se da del Canto I al IV está asociado con una preocupación por el “origen sin origen” (Hall, 2010: 108) propio del Caribe. Para ello, Brand se vale inicialmente de esa invocación mítica de la que habla Leslie Sander en la introducción a *Chronicles, Early Works*, hecho que se observa ya desde los primeros versos:

#### Canto I

Ashes head to toes  
Juju belt  
guinea eyes unfolded impossible  
squint a sun since drenched  
breasts beaded of raised skin  
naked woman speaks (Brand, 2011 [1983]: 3)

Brand describe aquí a una mujer tribal, ataviada con elementos rituales asociados con la magia (la referencia al *juju*). Lo interesante es que luego paisaje y palabras son entrelazados; cuando el sujeto lírico exhorta a la mujer desnuda a hablar y le da la palabra, el verso que la invoca es: “run mouth, tell” (3), que luego será “naked woman speak/ syllables come in water's pace/ long river mouth, tell” (3).

En lugar de leer los sintagmas “water's pace” y “long river mouth” como comparaciones, en tanto representación metafórica de la palabra y la capacidad de hablar en términos de paisaje, considero que aquí se observa una triple fundición propia de una escritura topográfica: se hermana cuerpo, paisaje y palabra. El fluir de la voz equivale al fluir del agua, que es también el discurrir de la palabra. Ya antes se había presentado la comparación opuesta:

Naked woman speaks  
syllables come in dust's pace  
dried, caked rim of desert mouth  
naked woman speaks  
run mouth tell (3)

Si la boca es un desierto, si las palabras se escupen como polvo es porque lo que se dirá está asociado con la muerte, con la primera impresión ante el contacto con los blancos: hombres muertos. Cuando las palabras fluyan, la boca será un río, porque lo que

se relata es la resistencia ante el hombre blanco. El cierre del poema es también el cese del fluir: “naked woman speaks / syllables come in palm wine’s pace / Run mouth, dry” (3).

Cuando trabajamos con los poemas de la Negra Gorda de Nichols, siguiendo a Nancy (2003), vimos que el cuerpo no implica un cierre, sino que es pura apertura, una tensión permanente con el límite más primigenio, el que nos separa por la piel del resto del mundo, pero que existe como tal, como cuerpo, en tanto que trasciende incesantemente esa frontera, poniéndose en contacto (real o potencialmente) con el afuera. En este poemario de Brand resulta productivo retomar la noción del cuerpo como *corpus* de Nancy, pues el filósofo francés ve el cuerpo como un catálogo, “[...] un aprovisionamiento sucesivo de piezas, de trozos, *partes extra partes*, una yuxtaposición sin articulación, una variedad, una mezcolanza” (Nancy, 2003: 40). Estos conceptos nos acercan a los modos con los cuales Brand figura los cuerpos en sus poemas, mediante la fragmentación y descomposición, donde cuerpos y paisaje se funden.

En el fragmento seleccionado, por otra parte, el imperativo “tell” con el que se interpela a la boca opera como un verso de transición entre un sujeto lírico y otro, es decir, entre “la mujer desnuda” y la persona poética que le habla. Así, los imperativos pueden leerse como dichos por esa voz poética, o como la propia mujer desnuda invocando las palabras.

Apelo aquí al sugerente concepto de “sujeto imaginario” que Jorge Monteleone describe como aquel que “...alude al sujeto de la enunciación poética que se articula con todas las inscripciones de persona en el corpus poético de cada autor,” (2003:119), pues nos permite pensar la articulación de esta categoría que se construye en el poemario de Brand como una interacción entre dos voces: la imagen mítica de la mujer y el sujeto lírico que la interpela, entendiendo al *sujeto lírico* en el sentido estrictamente textual del Yo del poema (Monteleone, 2003: 119). No obstante, esa división en apariencia clara, que se vuelve ambigua en el uso de imperativo, se irá deshaciendo a medida que el poemario avance, hecho que se enlaza con la fundición de la persona poética con el paisaje.

Así como esta mujer mítica a la que se interpela nos retrotrae al primer encuentro entre africanos y blancos, la insistencia del sujeto lírico está asociada con una búsqueda de los orígenes, una apelación al linaje que se exagera en la apertura del Canto II. Allí se observa una suerte de invocación ritual, dada la repetición anafórica de la palabra “ancestor”, como si se convocase a los espíritus del pasado

ancestor dirt  
ancestor snake  
ancestor lice  
ancestor whip  
ancestor fish  
ancestor slime  
ancestor sea  
ancestor stick  
ancestor iron  
ancestor bush  
ancestor ship (5)

Se intercambian partes del paisaje con otros que remiten a la esclavitud. De esta forma, “dirt”, “snake”, “fish”, “slime”, “sea”, “bush”, en tanto elementos de la naturaleza, podrían asociarse con la noción de paisaje, mientras que “whip”, “stick”, “iron” (que remite a las cadenas), “ship” (que remite a los barcos esclavistas), conforman un campo semántico asociado con la esclavitud. Ahora bien, sin en Nichols observábamos cierta obsesión por mostrar el reverso de la postal, la belleza que esconde la brutalidad, en Brand no se halla una preocupación por dar cuenta de tal duplicidad. Ninguno de los términos asociados con el paisaje apunta a una visión de belleza, más bien todos traen aparejadas connotaciones negativas: “dirt”, como suciedad, “snake”, por la carga ominosa que conlleva, “lice”, que remite a los piojos de los esclavos encerrados en los navíos; la violencia evidente de “whip” (en particular con “stick” y ésta última por la rima), el aparente contraste de “fish”, que ante la cercanía de “slime” (limo/baba), nos hace pensar en la viscosidad de ese pez, apartándonos nuevamente de cualquier imagen luminosa. “Ship” establece el enlace entre “fish” y las claras referencias de “Stick”, “iron” y “whip”. “Bush” (arbusto, pero también monte) remite tanto a la capacidad de esconderse y evitar así la captura, como el cimarronaje ya en el Caribe, o a la mirada desde el barco, que ve lo que deja atrás. Se observa, de esta forma, que aquello en lo que el “ojo del poema” (Monteleone, 1995, 2004) se detiene son elementos aislados, una mirada recortada que salta de un elemento a otro empecinándose en el detalle, lo cual genera un tipo de experiencia que conlleva la fragmentación del cuerpo y de la mirada.

A continuación, se invoca, una vez más, a una figura mítica:

ancestor old woman, old bead  
let me feel your skin  
old muscle, old stick  
where are my bells?

my rattles  
my condiments  
my things, (5)

La pregunta sobre las posesiones será permanente en el poema: “lady, my things”. Pero de la lista que se confecciona, la más productiva para nuestro análisis es la siguiente: “my map, my compass / after all, what is the political / position of stars?” (6). Se observa la búsqueda de un punto de ubicación (representado en el mapa y la brújula), de entender dónde se está, la pertenencia. Por eso, luego, la segunda persona a la que se interpela será “ancestor old man”, a quien se le reclama no haber podido decirle de qué tribu se provenía. La apertura del poemario pone el eje en los orígenes, en la búsqueda de un linaje al cual adscribirse.

Ese poema se encuentra en clara resonancia con lo que luego Brand desarrollará en *A Map to the Door of No Return*, donde relata la falta de respuesta de su abuelo cuando le preguntó a qué tribu africana habían pertenecido sus antepasados. Ese vacío que se abre en la Dionne de trece años ante la incapacidad de su abuelo de recordar, supera la propia necesidad de pertenencia:

Papa never remembered [...] We lived after that in this mutual disappointment. It was a rift between us. It gathered into a kind of estrangement. After that I grew old. I grew young. A small space opened in me.

I carried this space with me. Over time it has changed shape and light as the question it evoked has changed in appearance and angle. The name of the people we came from has ceased to matter. A name would have comforted a thirteen-year-old. The question however was more complicated, more nuanced. That moment between my grandfather and I several decades ago revealed a tear in the world. A steady answer would have mended this fault line quickly. I would have proceeded happily with a simple name. I may have played with it for a few days and then stored it away. Forgotten. But the rupture this exchange with my grandfather revealed was greater than the need for familial bonds. It was a rupture in history, a rupture in the quality of being. It was also a physical rupture, a rupture of geography. (Brand, 2001: 4-5)

El quiebre geográfico está asociado con la incapacidad de invocar un paisaje que permita construir pertenencia: “My grandfather could not summon up a vision of landscape or a people” (Brand, 2001: 5), dice, y se observa que un pueblo y una visión del paisaje se hallan al mismo nivel, ambos podrían dar el mismo sentido de pertenencia. Historia, geografía y subjetividad se entrelazan en esa noción de ruptura que representa

la diáspora africana en el Caribe. Y si bien lo que el paisaje le devolvería a la mirada (en este caso del abuelo) es su consciencia de sí, en tanto miembro de una comunidad, la tribu olvidada, Brand tiene claro que en realidad es un imposible, es por ello que se sitúa en un estado de constante dislocación, esa “... crushing dislocation of the self which the landscape does not solve.” (Brand, 2001: 61). No obstante, no presenta una imagen idealizada de las raíces africanas como una posible restitución de la pertenencia perdida. La Dionne que escribe *The Door..* ya no es la niña de trece que se desesperaba por saber si sus orígenes eran yorubas o ashanti:

Why do I slip into the easy-enough metaphor of Africa as body, as mother? [...] The idea of return presumes the certainty of love and healing, redemption and comfort. But this is not return. I am not going anywhere I've been, except in the collective imagination. Yes, the imagination is itself a pliant place, lithe, supple, susceptible to pathos, sympathetic to honor.

4

I cannot go back to where I came from. It no longer exists. It should not exist. (Brand, 2001: 90)

Sin duda, Brand, que está dando cuenta de un viaje a África, reflexiona aquí sobre el tópico de *retour* que había instalado Aimé Césaire en su clásico *Cuaderno de un retorno al país natal* (1939) y que el poeta martiniqueño Édouard Glissant había propuesto repensar.<sup>127</sup> Lo interesante es que Brand desancla la pertenencia de cualquier fijación territorial: “We have no ancestry except the black water and the Door of No Return. They signify space and not land. A 'vastness' indeed 'beyond imagination'. (61).<sup>128</sup>

La Brand de *The Door...* considera que los orígenes están sobrevalorados, que todo origen es arbitrario (Brand, 2001: 64), y elige situarse en la indeterminación, en esa puerta metafórica, en el agua que separa África de América, tumba de muchos, disolución del ser anterior para quienes resistieron el viaje.<sup>129</sup> Ahora bien, ¿qué ocurre con la Brand

127 Frente a la idea de *retour* (retorno) de Césaire, Glissant (1981) plantea la de *détour* (desvío) que define como un movimiento de camuflaje discursivo, que desarma el discurso hegemónico. Para el martiniqueño, el *retour* es la pulsión de las poblaciones trasplantadas que temen no poder mantener sus valores y construmbres fuera del lugar de origen, pero se trata de una ilusión, pues como la propia Brand afirmaría, es imposible volver a un lugar que no existe.

128 Lo problemático del término “land” por su ambigüedad será explorado en el siguiente capítulo a la hora de abordar el poemario *Land to Light On*.

129 Se evidencia allí la influencia de *The Black Atlantic...* de Gilroy. Y vemos una clara resonancia

que escribe *Primitive...*? Retomando la cita del Canto II, nos detuvimos en los sustantivos en los que paisaje y esclavitud se entrelazan, pero queda por dar cuenta el adjetivo (o sustantivo en posición adjetiva) que se repite incesantemente “ancestor”: todo aquello enumerado es parte del linaje del yo lírico. Sin duda se observa en el comienzo de *Primitive...* una búsqueda por los orígenes, por una ascendencia que trasciende la tribu, que está intrínsecamente unida al paisaje y la esclavitud. La pregunta por los mapas, no obedece sólo a un deseo de localización de la persona poética, es también una reflexión sobre la función de las representaciones cartográficas, pues si las estrellas, en tanto punto de referencia para la navegación, no tendrían una posición política, los mapas, como construcciones que dan cuenta de una determinada cosmovisión, sí la tienen. Pero Brand presenta su propia visión sobre las representaciones cartográficas:

Some of us want to tie the world down into spaces that we own. You can map a place, and write observations, but that’s strictly a reflection of your own point of view (...) If that point of view is rigid enough, that’s all you see. A map should be a larger place – a place filled with the endlessness of living, the hugeness of the imagination. (Methot, 1999: s/n)

Brand pone de relieve la duplicidad de los usos de un mapa. La reapropiación del espacio que fue cartografiado por otro, la escritura topográfica que superpone mapas y borra límites, implica también reapropiarse de lo que fue sustraído, dar visibilidad (Rancière, 2002) a aquello que fue sustraído de la mirada. Si la división de lo sensible implica una división de espacios, tiempos y formas de actividad, la reapropiación del derecho a trazar mapas propios se vuelve un acto político, dado que las prácticas artísticas modelan las formas de visibilidad que reencuadran los modos de ser y de sentir (Rancière, 2005). Brand clama, entonces, por mapas cognitivos (Jameson, 1991) que el sujeto crea a partir de la ubicación en la que se coloca o construye para poder hacerse una representación situacional, sólo que si para Jameson esa praxis estaba asociada con recortes personales que permiten abarcar la vasta totalidad, Brand rechaza ese intento, pues es ficticio creer que es posible “sum up [land's] vastness”. Más bien, apunta a una visión tripartita del espacio, próxima a la propuesta de Soja (1996), en la que confluyen

con *I is...* de Nichols, en el que una mujer adulta considera que “nace” en el viaje de un continente a otro.

el espacio vivido con el percibido.

El mapa por el que clama el yo lírico de *Primitive...* va mucho más allá de la cartografía real, es la búsqueda de un anclaje que excede lo físico. Desde esta perspectiva, la escritura topográfica opera para unir paisaje y linaje a la noción de los orígenes, como se observa en ese enlace entre adjetivo (“ancestor”) y sustantivo. Así como en el fragmento, en un paisaje desgranado en meros elementos, no es posible recomponer una imagen total, la dispersión de esos elementos es una manera de dar cuenta de ese linaje disgregado, irrecuperable: una dislocación que no puede sanarse.

### 1.1.2 Mirada microscópica y fusión con el paisaje

El Canto III y IV es donde la búsqueda obsesiva por ese origen irrecuperable alcanza su máxima expresión. Sin embargo, en el III surge algo diferente: un trabajo poético con la idea de desintegración. La imagen mítica de la “ancestor old woman” se transforma en “dismembered woman”. El sujeto lírico interpela a la mujer desmembrada, recordándole lo siguiente:

understand  
you are alone  
diamonds  
pour from your vagina  
and your breasts  
drip healing copper  
but listen woman  
dismembered continent  
you are alone  
see  
crying fool  
you want to talk in gold  
you will cry in iron  
you want to dig up stones  
you will bury flesh  
[...]  
understand  
dismembered one  
ululant  
you are alone  
(8-9)

La equiparación de la mujer con un continente y la referencia a los diamantes y el cobre indicaría que se asocia a esa mujer con África, pero como la propia Brand sostiene en la cita antes mencionada, se trataría de una metáfora demasiado explícita. Resulta llamativo, a su vez, que la clara sexualización del cuerpo femenino (los senos, la vagina)

estén asociados con riquezas, como un recordatorio de la explotación que ocurre en ambos planos. A su vez, la imagen de la esclavitud vuelve a surgir en la oposición entre el oro y el hierro. Y luego de que el sujeto lírico interpele a la mujer, se le dará lugar a la voz de ésta (quiebre que en el poema se representa con el corrimiento de la sangría), que responde que sabe de su soledad, pero aún así desafía cualquier ataque.

El sentido del epíteto “dismembered” se comprende recién en la tercera parte del poema, en el que retoma el yo lírico original:

I was sent  
to this cave  
I went out one day like a fool  
to this cave  
to find clay  
to dig up metals  
to decorate my bare and painful breasts  
water and clay  
for a poultice  
for this gash  
to find a map, an imprint  
anywhere  
would have kept me calm,  
anywhere  
with description.  
instead  
I found  
a piece of this,  
a tooth,  
a bit of food  
hung on,  
a metatarsal  
which resembled mine,  
something else  
like a note, musical [420]

Comprendemos, entonces, retrospectivamente que la persona poética ha encontrado unos restos y a partir de ellos evoca a esa mujer mítica, desmembrada. A partir de aquí se observara una fragmentación permanente de los elementos del cuerpo que nos hace pensar en la visión de Nancy en *58 indicios sobre el cuerpo*, donde una vez más está presente la idea de *corpus*: el cuerpo es visto como una “colección de piezas, de pedazos, de miembros, de zonas, de estados, de funciones. [...] Es una colección de colecciones, *corpus corporum*, cuya unidad sigue siendo una pregunta para ella misma” (Nancy, 2007: 23). Brand comparte esa visión del cuerpo como colección de fragmentos, pero desde una

visión metapoética.

Para observar esa construcción, resulta particularmente productivo centrarnos en los versos “water and clay / for a poultice/ for this gash/ to find a map, an imprint / anywhere / would have kept me calm,/ anywhere / with description”. El agua y la arcilla funcionarían como un cataplasma (“poultice”), un retorno a los remedios naturales, buscar en la tierra aquello que puede sanarla. Lo curioso es que aquello que se quiere curar es “this gash” (tajo, corte profundo). Ningún corte físico ha sido mencionado que habilite el uso del demostrativo, con lo cual es posible pensarlo en términos más abstractos. Y desde esa perspectiva, resulta plausible asociar “gash” con el “rift” que Brand menciona en *The Door.*, ese espacio que se abre dentro de ella al descubrir el vacío en la memoria de su ancestro. Los siguientes versos sostienen esa hipótesis, pues un mapa, una descripción la habría calmado (aunque existe cierta ambigüedad en la frase en la que el “to” opera como bisagra, como veremos al detenernos en el ritmo que construye este fragmento). De este modo, observamos que el yo lírico busca un anclaje sanador, una vez más en la figura de un mapa. Elige una cueva que, mediante elementos naturales como la arcilla y el agua, nos remite una vez más a la idea de que es en el paisaje que el sujeto lírico busca cierta pertenencia y la posibilidad de encontrar que a su mirada se le devuelva una visión de sí y de sus orígenes. Pero como la propia Brand afirma en *The Door...*, el paisaje no puede sanar la dislocación subjetiva. Lo interesante en este canto es que la búsqueda por sus orígenes no le da lo que desea (de allí el *instead*) porque, frente a la mirada global representada por un mapa, lo que se encuentra es fragmentación. En ese sentido, considero que en esa cita se observa una declaración metapoética en la que Brand define cómo construirá su mirada: todo intento de visión total, descriptiva, esclarecedora, se cancela; sólo queda entregarse al fragmento, a la dispersión, representados en los restos (“a tooth/ a bit of food”; “a metatharsal”).

De hecho, el ritmo que se genera en el canto apunta a acentuar la sensación de fragmentación. La repetición de “to this cave” refuerza la instancia espacial. El verso intermedio entre las repeticiones (“I went out one day like a fool”) hace que la repetición de un verso corto se refuerce. El uso del deíctico “this” entra en contradicción con el uso del pasado y el indeterminado “one day”. La repetición de la partícula “to” (*to this cave / to find clay / to dig up metals*) crea un ritmo envolvente que se “alarga” con el quiebre que implica un verso largo como “to decorate my bare and painful brest”. Ese ritmo reiterativo se rompe definitivamente con “water and clay” para retomar luego en una nueva repetición: “for”. “To find a map, an imprint” reenvía al ritmo de “to find clay / to

dig up metals”. A nivel sintáctico, se observa ambigüedad estructural: “to find” puede depender del verbo “sent” (y “to” se traduciría como “para”) o como el sujeto del “would have kept calm”, con lo cual el “to” sería la partícula del infinitivo.<sup>130</sup> Ambas lecturas están latentes y por ende el verso opera como unión entre lo que precede y lo prosigue. Por lo pronto la ambigüedad estructural realza el verso, pues encontrar el mapa sería tanto el motivo por el cual se va a la cueva como el cataplasma que la calmaría.

La repetición de “anywhere” como verso de una única palabra acrecienta lo entrecortado del ritmo (además de realzar a nivel semántico, como ya se ha dicho, que no importa *el* punto de referencia, sólo encontrar alguno). Lo mismo ocurre con “instead”, quiebre que establece la discrepancia entre lo esperado y lo que se encuentra. Sin embargo, para que sonoramente (e incluso visualmente en cuanto a la disposición icónica) “instead” tuviera más peso, el siguiente verso en lugar de estar dividido en “I found / a piece of this” debería haber sido más largo “I found a piece of this”, donde el “this” habilita a la enumeración de versos cortos. En cambio, Brand opta por exacerbar el ritmo entrecortado, jadeante, que es afín a esa fragmentación. Así, el canto como sistema en sí mismo apunta compositivamente a lo que temáticamente se propone: los efectos que generan dispersión recuerdan obsesivamente la imposibilidad de recuperar un linaje o un origen.

De hecho, existe una relación entre cuerpo y linaje que no sólo apunta al material genético, pues como sostiene Nancy (2007: 26) éste también implica a “los gérmenes de los antepasados secuenciados en sus células”. El cuerpo asimila el pasado, pues “todo termina por hacer cuerpo” (Nancy, 2007: 26), es una parte que lo constituye y éste lo lleva consigo, entramado en su propia composición. En el corpus que es el cuerpo conviven el lenguaje, la Historia y las historias de los antepasados, por lo cual no sorprende el proceso que lleva a cabo Brand de asimilación entre el cuerpo del sujeto lírico, los restos y la pregunta por su linaje. Asimismo, la relación que la persona poética establecerá entre orígenes y restos hace que se vuelva fructífero tomar el concepto de *exforma* que establece Bourriaud (2015: 11), para quien el término designa “[...] la forma atrapada en un procedimiento de exclusión o de inclusión. Es decir, a todo signo transitando entre el centro y la periferia, flotando entre la disidencia y el poder”.

130 Esto, que podría ser un problema de traducción, se subsana al optar por el infinitivo, dado que el ritmo de “to find/ to dig” en la traducción no estará dado por la repetición del “para” sino por la terminación en “-ar” de los infinitivos.

Por consiguiente, lo *exformal* es “[...] el lugar donde se desarrollan las negociaciones fronterizas entre lo excluido y lo admitido, entre el producto y el residuo” (11). Me interesa retomar estas ideas pues observo que el trabajo con los restos que hace Brand implica una reflexión con lo excluido, lo expulsado. Por un lado sus propios orígenes son imposibles de rastrear, de allí la búsqueda en los restos, que son físicos, pero que también implican lo expulsado de la historia oficial, las historias que resultan irrelevantes en el museo. Como sostiene Bourriaud (2015: 140) el arte niega la existencia del desecho como tal, como algo *no integrable*, pues obtiene su fuerza al circular entre el universo del producto y el del desperdicio. Veo en el trabajo que Brand realiza con estos restos un modo de integrar lo que fue expulsado, sus propios orígenes, los cuerpos no enterrados de los esclavos africanos. Ya no operan como “desperdicio” sino como motor poético: ocupan un espacio central cargado de peso y poder, a diferencia del lugar periférico otorgado.

Por ende, cobra aquí otra dimensión la idea del historiador como trapero (Benjamin, 2005) que transita por la ciudad recogiendo lo que ésta descarta y desecha y conformando de este modo una historia diferente a la que la urbe cuenta o elige de sí. Así como Benjamin le asigna al historiador la función de *salvamiento histórico*, que implica reconstruir mediante los escombros del pasado. “... la morfología de las ideas vencidas, trituradas y enterradas por los conceptos mayoritarios” (Bourriaud, 2015: 52), Brand interroga a los restos que representan a los esclavizados, conformando a partir de ellos una búsqueda personal pero que trasciende las preguntas personales del sujeto lírico para hablar de una condición más general del afrodescendiente caribeño. Este juego entre manipuladora de restos/ historiadora es puesta de relieve por las profesiones con las que se compara: paleontóloga, arqueóloga, papiróloga y una científica geopolítica; todas ellas “científicas”, que manipulan muestras y establecen una distancia con su objeto, algo que la persona poética luego desmentirá.

I pored over these  
like a paleontologist  
I dusted them  
like an archaeologist  
a swatch of cloth, skin  
artless  
coarse utility  
but not enough,  
yes enough still only a bit  
of paint, of dye

on a stone  
I cannot say crude  
but a crude thing  
nevertheless  
a hair  
a marking  
that of a fingernail to rock  
wounded scratch  
I handled these like  
a papyrologist contours  
a desert sprung here  
migrations  
a table land jutting up,  
artful  
covert, mud  
I noted these  
like a geopolitical  
scientist  
I will  
take  
any evidence of me  
even that carved  
in the sky  
by the fingerprints of clouds  
everyday  
even those  
that do not hold  
a wind's impression. [420]

Si en la cita anterior se evidenciaba una cercanía entre persona poética y restos al decir “a metatarsal / which *resembled mine*” (*énfasis* agregado), en esta secuencia de versos se observa la fundición del sujeto lírico con los restos al decir “any evidence of me”. Existe un juego ambiguo con el verbo pues “I will *take* any evidence of me”, luego de que hubiera una clara división entre los restos y la primera persona que los manipula, podría leerse como un *take away/off*, es decir, como el científico que desea borrar cualquier rastro de sí en las muestras. Sin embargo, no hay ninguna partícula que permitiera adoptar esa lectura. Más bien, “take” pareciera ser un “tomar”, en el sentido de aceptar o de llevar consigo. La obsesiva búsqueda, entonces, es para encontrar sus huellas en los restos. En el siguiente canto, la fusión será completa, lo cual aporta a la lectura propuesta.

El otro eje desde el cual leer esta cita es el de las oposiciones del lenguaje, que si bien pueden verse como la necesidad del sujeto lírico de corregirse (como cuando antes se critica: “the middle of a dance/ I cannot say dance/ it exaggerates” [11]), considero que

es una muestra en menor escala de lo que luego será parte del estilo de Brand. Así, en los versos “but not enough/ yes enough” y “i cannot say crude / but a crude thing/ nevertheless” más que a un sujeto lírico que no logra encontrar las palabras que busca, que dice y se desdice veo uno que presenta oposiciones que en lugar de excluirse se muestran en simultáneo: no es suficiente y es suficiente, y no es algo crudo, tosco, y lo es. Desde esa perspectiva, considero que Brand nos sitúa dentro de una paradoja, donde lo contradictorio se anula y convive, aspecto que será explorado con mayor profundidad en el capítulo siguiente. Ese juego que erosiona contradicciones lógicas es parte de la visión del lenguaje poético como sitio paradigmático del desborde, donde se da cuenta de aquello que queda por fuera de los pares binarios de la teoría del signo saussuriana (Derrida, 1997 [1975]). En la poesía de Brand, esa dislocación está asociada con la crítica al pensamiento binario. Y es desde esa perspectiva que es posible pensar que la autora busca situar a sus personas poéticas en un lugar paradójico donde no es necesario pensar en términos binarios de *aquí* y *allí* sino que se sale de esa contradicción (por otro lado, muy propia de los debates de la Generación del Boom) estableciendo una categoría otra, un “thirding as othering” como le gustaba definir a Soja (1996, 60-70) el funcionamiento del pensamiento de Lefebvre (1991). Y si bien esta característica será mucho más fuerte en libros posteriores, como *No Language is Neutral* y *Land to Light On*, de todas formas creo que se halla en su forma embrionaria ya en *Primitive Offensive* aun cuando en éste el eje parece estar puesto en la incapacidad de recuperar un lugar de origen o un linaje, donde el sentido de pertenencia es puesto en entredicho pero persiste aún como una añoranza.<sup>131</sup> En síntesis, se situaría más en el *allí* que no puede ser recuperado desde el

131 De hecho, en el poemario *Land to Light On* se burla de esta postura al sostener:

we stumble on the romance of origins,  
 some stories we all love like sleep, poured in our mouths like  
 milk. How far we've travelled now, still we stoop at a welcome  
 fire and hum, to a stick stringed with hair, our miscalculations,  
 we return to the misology in heat and loneliness, the smell of  
 meat and hunger (Brand, 1997: 35).

Leo en ese desprecio burlón al “romances de los orígenes” una crítica velada a posturas como las de Kamau Brathwaite que en poemas como “**Calypso**” [443] donde crea una génesis propia para el Caribe. Brathwaite sostiene que históricamente un caribeño sólo cuenta con un genocidio y no con una génesis, por eso, al tomar la imagen del guijarro arrojado al mar que en cada salpicadura creaba una isla, intentó crear uno propio. El barbadense sostiene que: “A menos que yo pudiera escribir acerca de los orígenes de la situación geofísica natural en que me encontraba, no podría dar origen a mi propia poesía” (Brathwaite y Glissant, 2010: 22). Brand es consciente de esa necesidad, que en ella es más genealógica que geofísica, y esa herida que es motor en buena parte de su poesía es también puesta en entredicho, por eso se la presenta como un “romance” y como

*aquí*. O mejor dicho, busca en su “aquí” modos de recuperar el *allí*. En el caso de *Primitive Offensive*, ese *aquí* es el del Caribe y el *allí* es el de los orígenes, el pasado en África de los ancestros.

Ahora bien, en esa progresiva fundición con los restos que trazo, en la que la plena amalgama permite, retrospectivamente, asignar determinados sentidos a figuras presentes en un canto anterior, resulta necesario detenernos en los primeros versos del “Canto IV”

dry water  
brackish dust  
base days hurrying base days  
primordial journey  
blistered, chafed,  
let me through  
let me up  
whose is this in my hand  
whose green purple entrails  
veined, prurigenous, fetid  
mine?  
tote it  
through this place?  
wet land  
rooted wood  
this humus body  
plant and blood  
excreta [421]

Se observa aquí el tono de una invocación (por el uso del imperativo “let me”) y la reminiscencia del *Middle Passage*, lo que Brand llamará años después “la puerta del no retorno”. Ese “primordial journey” es una forma de situarse en el momento del traslado forzoso a América, otra forma de invocación a los ancestros, pero el sujeto lírico pide que la dejen pasar (“let me through”), ascender (“let me up”), como si fuera ella misma uno de esos cuerpos sepultados en el Atlántico. No obstante, me interesa centrarme en las preguntas retóricas que se abren después: se mira esas entrañas tratando de comprender qué es lo que devuelven. La relación especular que se establece deja perplejo al sujeto lírico que no sabe qué hacer con eso que (se) es. Por eso el uso del demostrativo en “this humus body” resulta tan sugestivo. ¿De qué cuerpo se habla? ¿Del propio, del de los restos? A su vez, el referente más cercano (conectado por otro “this”) es “this place/ wet

“misología”, como si entregarse al abrazo de los orígenes implicara renunciar a los argumentos y al raciocinio.

land/ rooted wood”. Cuerpo y espacio quedan entonces unidos, idea que “humus” en posición adjetiva refuerza, como referencia a la capa de sustancia orgánica de la tierra.<sup>132</sup> Si el “humus” remite a la descomposición, se enlaza así con la descripción de las entrañas como algo fétido. En un gesto típico de escritura topográfica, se halla presente un triple enlace entre sujeto lírico, restos y paisaje, pues se es los restos y los restos son también la tierra: “plant and blood”. Esa fundición ya se observaba en la cita anterior, pues era en el paisaje donde quedaban las huellas del yo (“carved/ in the sky/by the fingerprints of clouds; a wind’s impression”).

Para Nancy (2003) el cuerpo es el espaciamento de la experiencia, cada nuevo nacimiento implica el surgimiento de un nuevo “ahí” en el que el espacio se extiende y abre, pues ese “ahí” está hecho de abertura y exposición (97). Esta visión es una posible clave de lectura para comprender la fusión presente en estos cantos. En ellos se borran todos los límites, se establece una contigüidad entre cuerpo y paisaje en que la piel como frontera desaparece. Sólo que en Nancy el cuerpo se abre hacia el afuera para constituirse en esa apertura, en ese tocar que hace posible *sentir* el cuerpo y por consiguiente comunica su existencia, mientras que en Brand se observa la disolución de los límites, de las diferenciaciones. La unión que se establece hace pensar en un pasaje fluido entre cuerpo y espacio en el que devienen prácticamente lo mismo.

Por otra parte, resulta llamativo el “excreta” que, como verso de una única palabra, puede ser pensado como una bisagra. Lo excretable puede ser tanto lo que precede a “excreta”, es decir el “humus body”, como lo que sigue, la enumeración de cosas muertas:

excreta  
dead things weigh me down  
this obsidian plain  
bald  
dead things  
dead leaves  
dead hair  
dead nails (13)

En el primer caso, el “humus body” puede ser un modo de pensar a los cuerpos descompuestos en el fondo del mar, la equiparación del cuerpo “descartado” como resto arrojado, el residuo que retorna en el poema al ser asimilado por la persona poética. Desde

132 Resulta interesante, a su vez, notar que “humus” es un cuasi homófono de “human”, que queda resonando dada la colocación habitual “human body”,

la otra perspectiva que busca la definición de “excreta” en la enumeración que prosigue, son elementos que el cuerpo expulsa de sí. La planicie obsidiana, que por el demostrativo marca la localización del sujeto lírico, forma parte de las “cosas muertas”. Las hojas (“leaves”) parecen ser lo mismo que el cabello (“hair”) y las uñas (“nails”). Una vez más se observa que Brand que se centra en lo mínimo: la planicie se desfragmenta en pequeñísimos elementos, así como el cuerpo pasa a ser sus restos (*hair, nail*), lo que parece haber sido expulsado. Nancy (2007: 28) sostiene que en la expulsión el cuerpo toma conciencia de sí, es decir, al desechar separa de sí lo que ya no es el cuerpo, lo que ha dejado de ser cuerpo, reinstaura un límite. La *exforma* permite pensar los cruces de esos límites entre desecho y forma, donde la idea misma de algo no integrable se pone en disputa. Brand, en el proceso de asimilación que genera, establece una continuidad permanente, un fluir entre paisaje, cuerpo y sus restos.<sup>133</sup> De hecho, si por un instante esa mención al cuerpo pareciera situar al sujeto lírico por fuera de ese enlace cuerpo-paisaje, los siguientes versos vuelven a instalar claramente al “I”:

tongue, a swollen flower  
 glottis, choked with roots  
 my teeth fall bloodless  
 a damp mange covers me  
 I cough a velvet petalled herb  
 my neck bleeds  
 ant sprout hills on my head  
 leave wings in my blood  
 red feast of my blood  
 fat leaves of my blood (13)

Los primeros dos versos son particularmente sugestivos. La lengua es una flor (una vez más cuerpo y paisaje se funden) y las raíces que ahogan la glotis pueden ser pensadas como otra manera de volver sobre la cuestión de los orígenes: la búsqueda de las raíces termina ahogando al yo lírico que entonces no podría hablar.<sup>134</sup> Hecho que el

133 Cabe destacar que al plantear al “excreta” como verso bisagra me refiero a que integra las dos lecturas: tanto lo que precede como prosigue al sustantivo son lo “expulsado”, sólo que la relación del sujeto lírico no establece la misma relación con ambos. En “this humus body” se observa identificación, pues es visto como desecho por aquellos que justamente no pueden verlo como “human body”; en cambio hay visión de residuo en “dead leaves / dead hair” etc., es algo que la persona poética expulsa de sí.

134 La imagen del paisaje ahogando al sujeto lírico volverá a aparecer en *Land to Light On* en “V i”: “ice invades / your nostrils in chunks, land fills your throat” (51).

siguiente fluir de los versos desmiente, claro está, y aunque la garganta tiene atravesadas las raíces, lo que se escupe al toser es un pétalo aterciopelado. Es curioso, de hecho, cómo se entrecruza la descomposición (los dientes que se caen, la sarna *-mange-*, la sangre) con elementos más luminosos (“flower”, “velvet petalled herb”). La descomposición obedece a un proceso de asimilación del cuerpo del sujeto lírico, que entró en la cueva, con los restos encontrados: el pasaje del cuerpo vivo a residuos arqueológicos se da mediante la descomposición.

Ahora bien, se evidencia el flujo señalado, aunque nada tiene de armonioso. Por ejemplo, es marcada la violencia en la imagen de las hormigas que hacen surgir colinas de la cabeza del sujeto lírico, que tiene entonces alas y hojas en la sangre. La repetición rítmica de “in my blood”, al reunir en la sangre los elementos (“wings”, “leaves”, “red feast” que remite a las hormigas) refuerza la idea de fusión. En ese sentido, vemos que se trata de una escritura topográfica de la dislocación, pues mediante la asimilación del cuerpo con el paisaje a partir del uso del lenguaje, se da cuenta de que la dispersión de ambos en fragmentos es otra forma de explorar la dispersión diaspórica, donde lo único que le resta al ser dislocado es la descomposición. Lo que se desarma, se cae a pedazos, no obstante, son las estructuras desde las cuales se piensa la dicotomía de la pertenencia.

Unos versos más adelante continuará con el mismo procedimiento de fundir cuerpo y paisaje siempre desde una mirada que ve obsesivamente descomposición:

sepulchral smell of my limbs  
the sun embedded  
in my skull  
dung heap of my bones  
my eyes are dead  
they want to talk stone,  
the lagoon is burning  
green day of my death  
there is nothing  
that I remember (14)

Ahora bien, hasta aquí hemos usado de modo muy laxo el término “paisaje”, pues la mirada que construye Brand en realidad se detiene en elementos propios de la construcción prototípica del paisaje caribeño: flores, hojas, plantas, el sol, el mar, pájaros e insectos. Sin embargo, en su poesía con estos elementos sólo se construye caos, se los enumera y entrelaza de manera tal que quedan descolocados, dislocados, y aunque se hallan interconectados, trazan redes de sentido que dispersan. El “ojo del poema”

(Monteleone, 1995, 2004), suerte de microscopio que Brand construye, mira mucho sin que por eso pueda ver. Por eso me interesa detenerme en los versos “my eyes are dead/ they want to talk stone”, pues el tópico del “no ver” se repite en este poema.<sup>135</sup> Resulta claro que el sujeto lírico se posiciona en el lugar de esos restos ancestrales con los que ha tropezado, que representan a todos los que murieron en el traslado al Caribe y durante la esclavitud (restos de sus antepasados, la tribu olvidada por el abuelo): sus “ojos” son los de los restos. “My eyes are dead” puede leerse en esa clave más literal, como mención a la descomposición. O podemos pensar el verso como otra declaración metapoética en la que Brand establece cómo es su mirada, los filtros desde los cuales ve y escribe, su “pantalla-tamiz”, desde la cual *artevaliza* para crear paisaje.<sup>136</sup> Los ojos no ven porque quedan anclados en el presente de lo que el volumen visual les plantea: la muerte, la descomposición. Por eso dirá:

stone and water  
molten water  
cannot clean my eyes  
dead things  
dead years contrive (14)

Es posible leer que los ojos quieran hablar piedras como la búsqueda de una mirada que comunique lo que no puede ser comunicado. La mirada deseante en Brand busca que el mirar le devuelva lo que en realidad sabe que es imposible. Por eso también se observa el empecinamiento por el detalle: la mirada microscópica que rompe con la distancia, acercándose tanto que se deja de ver.

my eyes  
are pus bags  
pus of anger  
ground teeth  
bitten bone  
dry spittle

135 Cierta incapacidad de ver ya se encontraba presente en el primer canto, no bien inicia, al decir de la mujer mítica “guinea eyes unfolded impossible/ squint a sun since drenched”: los ojos se *despliegan*, pero el sol obliga a entrecerrarlos. Se intenta ver, pero el entorno natural no lo permite. Otra manera de pensarlo es como si la mujer fuera un espíritu invocado a la luz, o un cuerpo vuelto a traer a la vida para quien, luego de habitar la oscuridad, la luz engeguece.

136 Pienso la “pantalla-tamiz” en los términos de Foster (2001: 143): los códigos de la cultura visual, la reserva cultural de la que cada imagen es un ejemplo, entendiendo imagen como aquello que se conforma luego de domar la mirada.

pus of my insides  
sand of my insides (16)

Aquí se observa el pus como elemento que se abre y expande. El pus es el velo que recubre la mirada, asociado con la rabia, de allí el campo semántico que surge: los dientes molidos, los huesos mordidos y la saliva seca pueden ser tanto los restos de un cuerpo usado hasta la destrucción (en cuyo caso la furia es precisamente por el abuso, que se asocia con la esclavitud), o puede ser la muestra de la furia contenida, los dientes apretados hasta quedar molidos, los huesos mordidos por la rabia y la saliva seca de quien escupe. A su vez, “pus of my insides” no sólo nos habla de un cuerpo enfermo, corrompido desde dentro, sino que también la propia persona poética funcionaría como velo, es decir, esa furia, que infecta el cuerpo, es el marco desde el cual todo es visto. Es imposible mirar sin que el propio yo se entrometa. En el verso “sands of my insides” se observa nuevamente la fusión de cuerpo y elementos aislados del paisaje. Unos versos antes ya había establecido una comparación similar:

my arms are sand  
twigs make my vertebrae  
trigs and faeces  
dust ensanguined  
now I bleed water  
soon I will bleed dirt; (16)

En la cita “leave wings in my blood/ red feast of my blood / fat leaves of my blood” son los elementos lo que pasan estar en el cuerpo; ahora, es éste el que hace manar los elementos (agua, tierra) con lo cual se observa una total reversibilidad: se le asigna al cuerpo un ser más allá de los meros restos, pues posee un rol activo, casi podría pensarse vital si no fuera porque todas las imágenes remiten a lo mortuorio. La imagen ha mutado de la mera equiparación con los restos, como ocurría versos antes:

spectral note  
spectral buzz  
spectral spider  
laying eggs,  
gnawing through my skull  
lying there, picked clean  
among other bones  
in this eyrie  
this place of clawed feet  
I am a bird's treasure (15)

Una vez más, se nota el tono invocatorio que se da por la repetición del “spectral”. La nota espectral remite a la música de los orígenes que se descompone en un “buzz”, que se convierte en una araña que la enreda, que la infecta con sus huevos, hace “nido” en su cabeza y la carcome (el fantasma de los orígenes como algo que se le instala en el cuerpo y la destruye). Pero luego de ser un resto apresado en un nido, se pasa a ser también un ser alado:

where am I  
that I am transparent, blue winged  
yet cannot move  
where insect eyed in corners of dead sunlight,  
light confined in dust  
long travelled shafts,  
where am I (15)

Me interesa centrarnos en esa pregunta no marcada por la puntuación pero sí por la estructura gramatical, pues considero que se enlaza con la mención repetida a la piedra. Si se pedía que los ojos “hablaran piedras” como una invocación de lo imposible, de lo que el ver no comunica, no devuelve a la mirada (los orígenes, la pertenencia espacial asociada con una identidad colectiva), más adelante se observa que la piedra está asociada con lo que no se puede decir:

i know that stone  
i've dance on in  
often enough,  
friend stone  
friend foot  
dead stone  
i know that dance,  
i've ...  
i know that stone,  
dead stone  
in my throat  
that stone of spit  
i've danced on it  
often enough (17)<sup>137</sup>

137 Si bien no es relevante para el presente análisis, resulta llamativa la alternancia entre el uso de la mayúscula y la minúscula para el pronombre “I”, que no parece seguir un patrón a lo largo del poemario. Por otra parte, la agramaticalidad de “i've dance on it” que podría obedecer a cierta oralidad asociada con el creole, no se mantiene y pasa a ser el correcto “i've danced on it” unos versos después. Tal vez esa carencia de uniformidad es a lo que se refería Brand a la hora de afirmar que *Primitive...* requirió cierto trabajo de edición. Quizás estas cuestiones mencionadas hayan

La piedra física, en tanto un espacio concreto sobre la que se baila, pasa a ser metafórica al situarla en la garganta, estableciendo la incapacidad de decir. Esta idea se refuerza más adelante:

give me a tongue  
I've ...  
ta tat a, dip de de bop  
I know that stone (20)

El lenguaje le falla y se cae en un balbuceo<sup>138</sup> para luego retomar la pregunta de versos antes, sólo que ahora con una mayor conciencia de cuál es la búsqueda:

murdering sun  
red in my eyes,  
waterless from seeing  
seeing each night, each place  
unrecognizable  
red in my eyes  
they cannot close  
I don't have the belly for that  
broken pot of a sun  
which place  
am I trying to remember  
like a tune (20)

Ya en el Canto III, cuando aparecen los restos por primera vez se hace referencia a la música:

a metatarsal  
which resembled mine,  
something else  
like a note, musical (10)

Ese “something else” se carga de sentido en el Canto IV: los restos traen consigo un “algo más”, la pertenencia espacial. Ya antes ha dicho “there is nothing / that I remember” (14), pues como afirmará Brand en *The Door...* no es posible retornar al lugar

escapado del proceso de edición y en futuras publicaciones del poemario se corrijan.

138 Es posible, a su vez, pensarlo como un tararear la música del baile. De todas formas, marca un quiebre en el devenir lógico del sentido y por ende es un quiebre del lenguaje.

de origen, ya no existe más que en la imaginación colectiva. De este modo, si el sujeto lírico de *Primitive...* afirma que se precede a sí misma (17), en clara resonancia con su fundirse con los restos de supuestos antepasados (se es ahora y se fue antes aquella que dejó los restos), ese lugar que se quiere recordar como una melodía escuchada alguna vez es también parte de ese continuo atemporal en el que se sitúa el sujeto lírico, es un aquí que no pertenece a su temporalidad, ni siquiera a ese sujeto que se es.

Considero productivo examinar la imagen de los ojos rojos, que no pueden dejar de ver (“they cannot close”). Resulta curioso que afirme que “no tiene el estómago para hacerlo”, pues si la sensibilidad herida se asocia con no tolerar ver ciertas cosas, en este caso dejar de mirar requeriría una fuerza que no se tiene. Se establece esa contradicción pues dejar de mirar implicaría dejar de buscar en el afuera la devolución de la mirada, renunciar a reconocer “cada noche, cada lugar”, situarse en la escisión que se abre ante la no pertenencia, el corte que el cataplasma (“poultice”) del Canto III no puede sanar.

La piedra, entonces, representa la imposibilidad de decir, pero también un lugar físico donde se ha bailado (en esta vida o la de su antepasado) y es, en tanto espacio, que representa un anclaje, un elemento concreto sobre el cual volver para rastrear los pasos, de allí que reaparezca obsesivamente a lo largo del canto. De hecho, la imagen final del poema está asociada con la piedra:

air of thick stone  
wife to rock  
daughter to fish  
eye to stunned beach  
caves to hold my freeness  
Spanish galleons lying off,  
doubloons to fill caves,  
two looks  
one before, one behind  
still  
still dead air  
battler of wind  
of wind and rope  
escaped feather  
still  
dead air  
there is a thing  
I want to be  
there is an endness  
to it  
a greyness in its look  
a writhing crack in its mouth

shroud  
my face is stone  
shroud  
my face is stone  
broken into  
cut and stained,  
face of air  
face of torn rag  
workcloth of my face  
stone. (21)

En el comienzo de esta cita se observa nuevamente que el linaje está unido a los elementos del paisaje (se está casada con la roca, se es hija de un pez), pero resulta especialmente productivo analizar las dos miradas: “one before” parece indicar que se mira hacia el pasado, una visión temporal, mientras que “one behind” estaría asociado con el plano físico, mirar por detrás de la espalda, para cubrirse, protegerse, la mirada del que se siente perseguido. “Still” puede leerse como una continuidad, como la confirmación de que aún los miedos ancestrales, la muerte, están presentes. Pero “still” también tiene carga adversativa (puede ser un sinónimo de “sin embargo”) y se explicaría por el deseo de ser otra cosa (“there is a thing I want to be”). Es interesante el uso de los pronombres por el grado de imprecisión que conllevan. En “there is an endness/ to it/ a dreadful metal to it”, el “it” pareciera remitir a “thing”, eso que se desea ser (y por consiguiente no se es). “a grayness in its look” nos plantea el interrogante de si refiere a su aspecto o a su modo de mirar. ¿Eso que se quiere ser le está devolviendo la mirada? Pero al decir “my face is stone” pareciera remitir nuevamente a una fundición: el sujeto lírico se ha convertido en esa piedra a la que obsesivamente se quiere volver como un anclaje. ¿La referencia al color gris y al metal de eso que se quiere ser es la piedra? ¿Ser ese lugar mítico que se le escapa al sujeto lírico como una melodía que lo ronda, lo atormenta y sin embargo no puede evocar? La piedra sería pertenencia pero también es aquello que se encuentra al final de la soga con la que se ahoga al esclavo. Así, la piedra es también la clausura de la palabra, y no en vano es la última del poema. Tal vez la pertenencia sea también una soga al cuello que ahoga y deja sin palabras.

La cuestión de las oposiciones vuelve a hacer su aparición en los versos:

this dance  
to tell lies to my legs  
rigored twitch of my legs  
this is no dance  
rip de de bop  
I've danced ...

I know... (20)

Aquí nuevamente se observa la dislocación de la lógica, se baila pero no es una danza. Es posible leer esos versos como una afirmación de que no se trata de una “mera” danza, la certeza de que hay un ritual allí, una búsqueda que la posee, que la obliga a danzar. Sin embargo, resulta innegable que el recurso utilizado es el oxímoron de presentar un término y su opuesto lógico. Dado que la propia Brand busca escapar del binarismo, sería absurdo sostener que una lectura implica excluir la otra, por eso elijo pensar que ambas conviven en esos versos.

A modo de síntesis, el arco temático que se abre a partir de la mención del “dismembred old woman” pone el acento en la fragmentación, el cuerpo presentado como “carente de totalidad, de una unidad sintética” (Nancy, 2007: 27). Fundirse con los restos encontrados pone el acento en el cuerpo como corpus pero también la latencia de un linaje que se esconde entre sus células y que obsesivamente se busca recobrar. El trabajo de arqueóloga, que la acerca a la figura del traperero [*Lumpensammler*] de Benjamin,<sup>139</sup> busca tornar lo expulsado en algo que puede ser integrado, pero más que una búsqueda por revelar una verdad histórica, Brand opera desde la construcción mítica, desde el encantamiento invocador. La supuesta imparcialidad científica que implica que el investigador debe sustraerse de su objeto es aquí trastocada pues el borramiento de sí que lleva a cabo el sujeto lírico surge precisamente por fundirse con su objeto: los restos, el paisaje. Es por ello que se opera con una mirada microscópica que acerca tanto el lente que impide ver: no existe la distancia necesaria para tomar perspectiva. Como se planteó en la “Introducción”, si bien el “perspectivismo cartesiano” (Jay, 1988: 6-7) resultaba funcional a la cosmovisión científicista que requería del ojo desapasionado del investigador y la dimensión carnal del ojo retornó con el surgimiento de la fisiología en el siglo XIX (Crary, 1988), ese “dominio de la retina y de la luz” (Bryson, 1988: 106) deja de ser la episteme dominante cuando se pone en evidencia que el campo visual que habitamos está permeado de discursos verbales y visuales, de signos que son una construcción social. Sin embargo, el “perspectivismo cartesiano”, con la cuota de control que conlleva, es de vital importancia para las representaciones del paisaje caribeño (desde

139 Puede parecer una comparación anacrónica, pero como sostiene Borriaud (2015:89): “Walter Benjamin describe sin saberlo, pero con asombrosa exactitud, el lazo que mantendrán con la historia los artistas de finales del siglo XX e inicios del XXI”.

el control de la mirada del señor sobre la plantación hasta la de las postales de mar trasparente y arena blanca que construye un Caribe para ser *consumido*). Al destruir esa posibilidad de distancia, al constantemente fundirse con su objeto, Brand rechaza la posibilidad de control y consumo.

Ahora bien, los orígenes serán algo a buscar fuera de sí, una melodía, un lugar, más allá del cuerpo y de la experiencia de éste, más allá de los restos físicos de un pasado irre recuperable. El acecho de los orígenes es algo de lo que el sujeto lírico no puede escapar y, sin embargo, es una búsqueda que en los siguientes cantos debe ser abandonada.

### 1.1.3 Más allá de los orígenes

Hasta aquí, los cantos establecen un marcado tono invocatorio, pero a partir del V [384] esto cambia. La búsqueda de pertenencia sigue siendo clave, pero se observa un quiebre en el tono, donde lo evocativo desaparece.

still  
I can eat flour  
I can eat salt  
I can eat stone  
and oil  
I can eat barbed wire  
I can eat whatever is left

La primera palabra con la que se abre el poema es significativa: “still”, donde lo que se enfatiza es la capacidad vital del sujeto lírico, pues es capaz de asimilar cualquier elemento (harina, sal, piedras, alambre de púas). Nuevamente se observa una ambigüedad, pero aquí leo el “still” en carácter adversativo, como parte de la ruptura con lo anterior. La potencia vital implícita diverge de todo lo que se ha dicho hasta el momento. Y aunque afirma que está muerta, la persona poética se desmiente, al señalar que “my teeth / don't want to die [...] my limbs don't want to die/ [...] they like to act / [...] they like to take their lead/ from the sky” (23). Así, la equiparación con el paisaje (tomar la iniciativa o imitar al cielo) es un rasgo positivo, a diferencia de lo que se observó en los poemas anteriores. Se evidencia cierto carácter metapoético en éste, pues si hasta aquí la pulsión de muerte era permanente, el sujeto lírico admite su propia impostura: no quiere morir, no quiere callar (los dientes quieren “parlotear”). De esta forma, se revierten los sentidos construidos en poemas anteriores.

Este cambio en tono implicará a partir del canto siguiente otro arco temático. Y aunque el V [384] finaliza con una imagen apocalíptica, en el año 3050 de la era

“posnuclear”, que sigue en la misma tesitura de otros poemas y contradice la potencia del inicio de éste, en el que la constante repetición del “I can” nos habla de la fuerza de ese sujeto lírico que se reconoce capaz, me interesa particularmente focalizarme en los versos:

I am not frightened  
I am dead already  
I can run without  
my sarcophagus  
without my earth hole  
without my bones, my grandmother's sheet  
they know me,  
they will follow,

En ellos se observa un abandono de la fijación: los orígenes, el linaje (*my bones, my grandmother's sheet*) se llevan consigo, la siguen a donde quiera que vaya. Pese a esta lectura que propongo es imposible negar la carga mortuoria que estos versos contienen, pues los huesos pueden remitir perfectamente a su propio cadáver y la sábana de la abuela a su mortaja; es decir, estos elementos estarían en la misma línea del sarcófago y la tumba (*earth hole*), lo cual implicaría un refuerzo de estar “muerta en vida”: puede correr pero la muerte la sigue. Sin embargo, las lecturas no son en sí antagónicas, pues la tumba, el lugar donde el cuerpo es puesto a “descansar” implica también una pertenencia, es decir, la muerte como aquello que nos devuelve al lugar de nuestros orígenes (y de hecho, en la imaginación de muchos esclavos, morir significaba el añorado retorno a África). La idea de que esos supuestos elementos *enraizantes* sean en realidad *radicantes*, móviles, la sigan allí a donde vaya, implica renunciar a una noción fija de los orígenes. Y si propongo esta lectura es precisamente por ese nuevo arco temático que se abre a partir del canto VI [385], donde el eje está puesto en otros seres diaspóricos, como ese yo poético. Así, el canto VI [385] comienza:

you in the square  
you in the square of Koln  
in the square before the huge destructive  
cathedral  
what are you doing there  
playing a drum  
you, who pretend not to recognize me  
you worshipper of insoluble  
I know you slipped, ripped on your tie  
the one given to you at the bazaar where  
they auctioned off your beard  
you lay in white sheets for some years  
then fled

to the square  
grabbing these colors, red, green, gold like  
some bright things  
to tie you head and bind you to some place (24)

Aquí se enlaza al hombre que ve tocar un tambor en una plaza de Colonia, Alemania, con la venta de esclavos en las plazas americanas (“tie” referiría a la soga o cadena en el cuello de los esclavos, “auction off your beard”, la venta en sí misma). Resulta interesante detenerse a analizar cómo Brand trabaja con lo espacial en los primeros versos hasta llegar al “there”. Del primer verso al tercero se va agregando información que especifica a “square”, pero también al hombre, pues “before the huge destructive/cathedral” es tanto la localización de la plaza como de dónde está situado el personaje. La repetición de “square” y “you”, además de dar ritmo, remarca ese hecho. Situar específicamente al hombre en la plaza sirve, a su vez, para que el hecho de *deslocalizarlo* sea aún más fuerte: luego de que el sujeto lírico nos presentó una imagen concreta, la desarma al remitirnos a un tiempo indefinido, una especialidad poco clara, que leo en términos de referencias al pasado esclavista, esa otra plaza donde se subastaba a las personas como mercancía. La referencia a la bandera rastafari (rojo, verde, amarillo) que conecta a África con el Caribe, supone, sin embargo “bind you to some place”. La utilización de “bind” implica que une, envuelve, pero al mismo tiempo ata, restringe a un lugar. “Grab”, por su parte, habla de un “agarrar” descuidado, rápido, no de una cuidadosa elección. Por consiguiente, la bandera no significaría una verdadera muestra de pertenencia para el hombre (y podría incluso asociarse con la imagen del senegalés que aparece más adelante, como aquel que vende un estereotipo de sí para los turistas). Por ende, la búsqueda de anclaje conlleva el peligro de la restricción (*bind*), incluso si no es una verdadera adscripción, o tal vez precisamente por ello, porque aquello que se elige al descuido (*grab*) puede atarnos a un lugar que no es ni será el nuestro.

La imagen concreta de este hombre, no obstante, no será la única. En todo el canto VI se les habla a distintos personajes que bien podrían ser uno mismo repetido, el afrodescendiente dislocado en una playa en Holanda, en París, Colonia o Vlissingen, todos homologados bajo el *you*, como si fuera la misma persona que se encuentra en distintas ciudades y situaciones. Lo interesante es lo que se dice sobre este personaje construido:

and you, the other day in Vlissingen,  
I was so shocked to see you  
in your bathing suit

on that white beach in Holland  
what were you doing there  
and again the other night  
I saw you in Paris near St. Michel Metro  
(...)  
looking at me  
as if you did not know me  
I was hurt  
so hurt on Pont Neuf  
so hurt to see us  
so lost (24-25)

La imposibilidad de ser reconocido, que ya aparecía en la cita anterior (“who pretend not to recognize me”), la herida que eso abre, obedece que al mirar, el sujeto lírico no recibe nada, no hay devolución de su mirada. Asimismo, si la persona poética por contraposición *reconoce* a esos otros, que son uno solo y muchos al mismo tiempo, se sorprende cada vez: “*I was so shocked*” afirma, señalando su propia *descolocación* ante la *dislocación* de esa alteridad. A eso obedece la reiteración en todo el canto de “what are you doing there?”. Resulta interesante el uso del “there”, pues si bien se supone que la persona poética comparte la escena enunciativa con los personajes que muestra, no utiliza nunca “aquí”. Aun cuando esto podría obedecer al uso de tiempo verbal (el pasado en este caso), en el comienzo del canto el tiempo utilizado es presente. La distancia que se abre entre la persona poética y ese *you* camuflado en diversos personajes podría explicar la elección del “allí” en lugar del “aquí”. Distancia que se anula ante el uso del pronombre “us”.

Por otra parte, el “estar perdidos”, que ya había aparecido sólo para la mujer en el subterráneo en París (“dressed as if you were lost”), conduce a una hermandad que hasta ese momento no parecía existir: el “us” en el que el sujeto lírico sale de esa dicotomía entre mirar y no ser mirada, o reconocida como una igual.

Ahora bien, aunque la referencia espacial es flotante (se pasa de Colonia, Alemania a Holanda y luego a París), curiosamente el sujeto lírico se ancla en la enunciación:

And me too  
here in this mortuary  
of ice  
my face  
like a dull pick  
I wondered if I resembled you [422]

Lo llamativo es que el lector se pregunta dónde es ese “aquí”. El uso de los nombres propios en el canto tiene el efecto curioso de desanclar más que situar la enunciación. Por otro lado, la especificación del “here” (“this mortuary/ of ice”) de enorme vaguedad, vuelve a situarnos en el campo semántico de la muerte, como se vio en versos anteriores. La frase “dull pick” con la que compara su rostro es de una enorme ambigüedad: puede tanto referirse a la púa de una guitarra que ha perdido su filo, como a un pico (la herramienta) o incluso un mondadientes, todos ellos desafilados. Pero también podría significar “elección”, como si la cara que se eligió tener fuera terriblemente sosa. Lo que todas esas imágenes comparten es que presentan un rostro donde falta fuerza.<sup>140</sup>

Es precisamente frente a su propio rostro, como si la persona poética se mirase frente al espejo que surge la pregunta sobre su parecido con esos otros seres. La imagen de verse reflejada en los otros, en esas otras vidas que no son la suya pero que la interpelan, se acrecienta, por ejemplo cuando le habla al senegalés que vende chucherías frente al Sena, al decir “because your dry face/ was my dry face” (26-27). La diferencia que se abre entre ellos asociada con la conciencia de raza (el deseo del sujeto lírico es que el senegalés haya leído a Fanon y esté montando una farsa para los turistas, en lugar de ser una farsa de sí: “I hoped you read Fanon/ and this was just a scam”), se cierra al equiparar los rostros, pues la desesperación es la misma. Lo interesante es cómo se señala esa distancia, la imagen con la cual la construye:

you didn't see me,  
there was a hum between us  
refractory  
light about us (26)

Una vez más el tópico de la mirada se hace presente: aquí ya no es que se pretenda no reconocerla, sino que directamente no se la ve. Esto está asociado con un ruido (“hum”) entre ellos que quiebra lo que para la persona poética podría ser un momento de intimidad, simbolizado en la luz: así como se cree que quizás el otro pudiera ser distinto de lo que es, una vez más se añora una hermandad que no ocurre. La ausencia de mirada deja al sujeto lírico atrapado en el malestar, sin nada que le devuelva el sentido de comunidad que se busca. La mirada de este poema es la que ve aquello que pasa

140 De todas esas opciones, elijo para la traducción la de “pico sin filo” [420] porque considero que remite al pasado de esclavitud, o al menos a los trabajos forzados. Así, se pone de relieve el pasado de opresión que se lleva en el rostro y que hermana con todos esos personajes que se presentan.

desapercibido para otros, como los gendarmes de los que hablará luego, que maltratan a un anciano con documentos y dinero porque no logra explicar que no es un inmigrante ilegal: “I saw what you did / gendarmes” (27). La mirada se vuelve un arma acusatoria, que lo que recibe a cambio es violencia, la brutalidad de lo que nadie, sin importar su estatus social o clase, se salva si no tiene el aspecto correcto. La hermandad que se encuentra aquí es la de la piel<sup>141</sup> como opresión, que los equipara con un “no ser”, un muerto en vida:

look at my face  
I am a corpse  
I have met  
another corpse (28)

En ese sentido, reaparece la imagen del sarcófago que la persigue, así como también esa hermandad de la piel que implica a su vez, dado el cierre del poema, la discriminación. Por ello se convierten en muertos en vida, o son vistos como el *residuo*, como aquello que debe ser expulsado, pues no puede ser asimilado, es excedente, resto. Sin embargo, no es ese el verdadero sentido de hermandad que el sujeto lírico busca, pues se sitúa en la mirada de los otros sobre sí. Lo encontrará en el canto siguiente, en Cuba, donde será otra quien ponga en palabras lo que la persona poética ha tratado de construir: una mujer vieja que le dice en español “somos familia”, y como ella no entiende le toca la piel: “todos, todos familia, eh!/ Yes, Si! I said / to be recognised/ she knew me” (29-30). Y si Cuba parece ser un refugio (al fin de cuentas, la única isla del Caribe cuya revolución fue exitosa), esa imagen ideal no durará.

En el siguiente poema, que forma parte del canto anterior pero es el único que posee un título propio: “1513, Havana”, se vuelve sobre la esclavitud y la figura de Bartolomé de Las Casas, ya no como el clásico defensor de los indios, sino como responsable de la importación de mano esclava de África a América. Y de Cuba, se salta a François Toussaint, uno de los artífices de la Revolución Haitiana, a quien se le escribe con adoración.<sup>142</sup> Espacialmente, implica otro giro, pues nos reenvía a Francia (como en

141 En realidad, en ningún momento se hace referencia a la piel *per se*, pero queda sobreentendido en los ecos a la esclavitud del inicio, al senegalés y Fanon, el anciano que va a ver su hijo en Alemania que estudia “German linguistics for negritude” (28).

142 Ésta se observa en unos versos que se repiten dos veces en el poema (los primeros cuatro de esta cita):

el final del Canto VI), a Joux, el fuerte en el que murió el líder haitiano. Lo interesante es que se contrapone la figura de Toussaint- Louverture con la de Jean-Jaques Dessalines, quien fuera general de su ejército y quien proclamó la independencia de Haití. Ya como el Emperador Jaques I, ordenó el exterminio de los blancos que quedaban en la isla, hecho aludido en el verso “I can hear that cry of yours / [...] leave nothing white behind you” (33). El grito de guerra de Dessalines no sirve para Toussaint: “Toussaint heard too late/ when it was cold in Joux (33), donde la referencia al frío, que fue una de las causas de su muerte, además de la falta de atención médica que sus carceleros se negaron a proporcionarle, subraya el destierro y distancia de su Caribe natal. De este modo, se contrapone, por un lado, la destrucción que genera el colonizador con la que requiere la revolución de los colonizados, lo que provoca a su vez, el enlace con el canto VIII, donde creo posible observar un retorno a los restos de esa mujer mítica aludida al principio. Cito el canto en su totalidad:

#### Canto VIII

a belly, elongated, balloons somewhere,  
 a hideous thing comes for me,  
 if I close the window  
 I'll stifle on the ratty air,  
 Stay! Leave of my throat  
 no calmness now, I'll rage  
 my hair will curl its tight ringlets  
 around your neck,  
 my teeth will wait for your flesh,  
 my breath  
 will scorch your bones to dust  
 leaving its stench in your wash,  
 I'll spew you into the sea

Toussaint, I loved you  
 as soon as I saw you  
 on that weevil eaten page  
 in 1961,  
 I learned to read for you  
 from that book with  
 no preface and no owner  
 you waited for me  
 hundred of years (32-31)

Se observa, en esta cita un paralelismo con un poema posterior que será mencionado en próximo capítulo: “**Blues Spiritual for Mammy Prater**” [398] del libro *No Language is Neutral*. Allí también se trabaja con la idea de descubrir una suerte de figura mítica en un libro y tomarlo como fuente de inspiración. Está presente la misma idea, de que el retrato que se observa la ha estado esperando. De este modo, Brand traza un linaje propio, unido siempre a la resistencia frente a la esclavitud y la discriminación.

like the pit of a lime  
then be a scavenger bird craning  
on a rock  
to pounce on what is left,  
Even then,  
I will not leave you alone,  
I'll scour the sand and stones  
for your heart, strip it  
with my gnarled toe nails  
till for the seaweed you are gone  
depending from which continent I spring  
Europe, Africa,  
It will be honour or savagery. (34)

Ese “tú” al que se dirige resulta ambiguo, pero es posible resituarlo en el diálogo con la mujer mítica del inicio y los restos con los que la persona poética parecía identificarse en los primeros cantos. Se observa que, frente a aquello que pareciera cernirse sobre el sujeto lírico (“a hideous thing comes for me”), en lugar de huir, éste reacciona atacando, (se pide “stay!”, en lugar de intentar expulsar). La violencia de las imágenes que siguen son evidentes, pero me interesa que ellas remiten a las escenas de los cantos en los que se adoptaba el punto de vista de los restos: la soga (los rizos del cabello en este caso) que enlaza el cuello, los huesos convertidos en polvo, el pájaro que recoge en la arena lo que queda hasta hacerlo desaparecer entre las algas. El punto de vista aquí es el del conquistador, de aquel que es responsable de todas las atrocidades que ha enumerado en los poemas anteriores. Sólo que en el último verso se recuerda la hipocresía de que los actos son salvajes según quién los ejecute, más allá de los actos en sí; y en relación con el llamado de destrucción de Dessalines del canto anterior, establece la posibilidad de la lectura opuesta: ya no la violencia del conquistador sino la del esclavizado. De todas formas, la mirada que Brand construye aquí no ve en el otro nada a ser rescatado, es una mirada que cosifica y no mira buscando encontrar una devolución, podría decirse que se trata de una mirada utilitaria que no *ve* realmente. Los restos, sin embargo no son lo descartado, lo no asimilable. No sólo son el eje del poema, sino que parecen volverse irreducibles, resulta imposible soltarlos, siempre se puede ejercer sobre ellos una nueva violencia.

Otro poema en el que es significativo detenerse es el Canto X. Si en el IV se planteaba que había algo que “se quería ser”, en el X se juega con la idea del “encontrarse”, en principio como una colocación normal (To find oneself + verbo de acción), pero luego puesta en entredicho.

Then *I find myself*  
rushing about, inadequately  
knowing something  
and part of something  
never everything  
or enough  
and not yet  
and only when I  
remember  
*I find myself*  
standing still  
half deaf  
or only hearing  
half the thing  
and each time  
it is not the same half  
then *I find myself*  
*not found* (37, *énfasis agregado*)

El problema es que la muerte no pone fin a esa incerteza:

I am dead  
and you would think that it ended there  
you would hope  
you would think  
it was enough,  
instead,  
I find my corpse  
determined  
ambivalent  
contradictory.  
(37)

Así, la muerte no es el fin de nada. Una vez más se observa un desdoblamiento entre el sujeto lírico que se enuncia muerto y que sin embargo está por fuera de su propio cadáver (lo vimos con los juegos de acercamiento y distancia de los restos, pero también en el **Canto VI**: “I am dead already/ I can run without my sarcophagus/without my earth hole/ without my bones...” [385]). Es posible pensar este desdoblamiento en los términos de Nancy (2003): como el cuerpo abierto hacia un afuera, el cuerpo que sólo puede ser experimentado al ser tocado, puesto en relación. Sólo puedo ser consciente de mi cuerpo en tanto lo percibo y para ello se establece una división necesaria entre quien percibe y lo percibido que es, en realidad, ilusoria, pues en la ontología del cuerpo de Nancy no hay otra cosa que el propio cuerpo, no *tenemos* un cuerpo (como algo externo al sujeto) sino que lo *somos*. La persona poética de Brand juega desdoblarse (el “I” contra el “myself”

de la primera cita y el “I” contra el “my corpse” de la segunda), pero ese desdoblamiento en realidad busca una fusión. Llama la atención que antes las divisiones sujeto lírico /restos / paisaje colapsaran para aquí plantear divisiones internas, dentro de la persona poética. Extraña paradoja la de borrar límites externos y trazarlos internamente. La muerte no implica la disolución de esas divisiones, pues el cadáver persiste con determinación (no se disuelve, no se reintegra a la naturaleza, no se convierte en “humus body”). Esta división tiene que ver con el autoexamen que la persona poética hace de sí (y por ende se mira por fuera). El resultado insatisfactorio implica no estar a la altura de un ideal que en *Primitive Offensive* al menos no ha sido enunciado.<sup>143</sup>

Finally, what I have suspected  
 all along is true  
 I am exactly who I thought  
 I was, dreamed I was,  
 mockingly  
 exactly what I seemed to be,  
 scarce, bare,  
 this time I should have  
 made no excuses,  
 this time I should have come home  
 and hung myself (38)

El deseo de ser algo en Canto IV tiene aquí su feroz contracara: se es aquello que se temía ser. Es interesante cómo juega con las expectativas pues si la idea de “sospechar” (“Finally, what I have suspected/all along is true”) puede predisponer a una lectura negativa, el “dreamed I was” nos hace creer que el sujeto lírico ha cumplido con sus expectativas. El “mockingly” quiebra esa posible lectura: no se es más que una burla de aquello que se quería ser, se es poco (“scarce”). Si enlazamos esta estrofa con la citada anteriormente, pareciera existir una contradicción entre no encontrarse (“I find myself/not found”) y la plena consciencia de saber *qué* se es. Ese no encontrarse, en oposición a la repetición del “me encuentro”, se enlaza con no aceptar ser aquella que se es. Por otra

143 En otros poemarios este ideal estará asociado con el compromiso poético. En “IV x” de *Land...*, por ejemplo, el cuerpo y su pulsión de vida es algo que debe ser traicionado en el espíritu revolucionario:

[...] we must throw our life away  
 and all impressions of ourselves  
 Comrades, perhaps this is what you might whisper  
 on the telephone to young men who adore you still,  
 “Goodbye, then. And well... betray your body (Brand, 1997: 36)

parte, la determinación del cadáver de seguir presente, frente al deseo del sujeto lírico de suicidarse, nos habla de que la persona poética se considera un muerto en vida y desprecia su falta de valor para acabar con su existencia.

A su vez, el “I find me”, implica que la persona poética lleva la mirada hacia sí misma, en un desdoblamiento en el que se externa de sí y pasa a observarse. El problema se halla en aquello que le devuelve la mirada, pues lo repulsa. Una vez más, el sujeto imaginario no puede evitar mirar, lo cual aquí se convierte en una suerte de tropezarse consigo mismo.

A su vez, el comienzo del poema también nos sitúa en ese lugar paradójico de las contradicciones. Saber algo es más abarcador que la parte de algo, por lo que resulta contradictorio afirmar “knowing something /and part of something”. Se evidencia una clara renuncia a las pretensiones de totalidad (“never everythig” “never the whole”). Por otro lado, se afirma saber para luego decir “and not yet” lo cual es, una vez más, una contradicción. La dislocación lógica se da por sumatoria, generada por la conjunción “and”, de términos que se excluyen, ya que no es posible leer aquí un sujeto lírico que duda de lo que afirma o se desdice (en ese caso nos encontraríamos con la alternancia del “or”), sino que adiciona, estipulando la simultaneidad paradójica.

Por otra parte, el cierre de este poema permite el enlace con el siguiente, el Canto XI: “we die badly / always / public and graceless” (39). Se pasa así de la muerte individual, buscada, a la muerte colectiva, brutal e injustificada. Ese “we” es el colectivo de la piel, la “familia” que aquí cobra visos trágicos. Se observa en éste un germen de lo que será *Inventory* (2006) pues en ese libro posterior se trabajará precisamente con esas muertes anónimas que se anuncian y abruman por acumulación. Asimismo, se observa un enlace posible con *Thirsty* (2002) en los versos “[we die] in our houses/ on Sunday mornings/ in Toronto/ if the police say we're wielding/ machetes” (29) pues parece hacer mención al asesinato de Albert Johnson, jamaiquino/canadiense, muerto a manos de la policía en la entrada de su vivienda. En el caso de Johnson, que impulsó la creación de un comité contra la brutalidad policíaca en 1979 y una larga serie de protestas contra el racismo, está inspirado el poemario de 2002.

El canto XII continúa en ese paralelismo con *Inventory* en el que, mediante las noticias que llegan por la radio, se establece un contrapunto entre el sujeto lírico y el mundo exterior, en este caso Sudáfrica: “goodnight from Pretoria / goodnight from Pretoria / the Professor answered the radio announcer”(41).

El elemento que permite percibir una división entre la radio y el sujeto lírico, el

quiebre espacial entre Sudáfrica y otra locación, es el frío: “About four o'clock in the morning / when the door gets cold” ( 41). La persona poética entra claramente en escena al compararse con un perro:

and something, some spot, some absence,  
some resonance of it,  
stings a stray mangy dog  
into a yelp,  
strings his tail in the air  
flings his jaws useless,  
his nails dig into the asphalt  
hopelessly,  
running  
what difference?  
The dog and me  
in excruciating arabasque (41)

Detengámonos en la ambigüedad del “some resonance of it”. El referente inmediato es “absence”, con lo cual podría tratarse de la huella de una ausencia; sin embargo, dada la equiparación del sujeto lírico con el perro aullador (la sarna también nos recuerda al canto IV “a damp mange covers me”, 13), creo más apropiado pensar esa resonancia en clave musical, es decir, leer este verso en consonancia con “which place / am I trying to remember / like a tune” (20). El desgarró del sujeto lírico que lo hermana con el perro nace del *rift*, de ese *gash* del que ya hemos hablado, que sigue rondando aquí como un eco.

Los siguientes versos son reveladores:

There between the bush  
ingratiating...  
between the leaves  
hanging cold opaque cloth  
slender...  
my exquisite improvisation  
broken  
a feeling of bowels and tissue  
such softness, such flesh  
now...  
so close to being nothing  
my etude  
not done correctly  
breaks the glass, opens  
a morning in Pretoria

Por un lado se observa una impersonalidad a la que resulta imposible asignar un referente, pues ¿cuál sería el sujeto de “ingratiating” y “hanging”?, ¿“opaque cloth”?, ¿“my exquisite improvisation”? Creo que es posible leer allí la permanencia del “yo” como un eco que reverbera en estos versos, idea que se sostiene también por la descripción de las vísceras. La mención a “cloth” parece remitir a “my face of torn rag/workcloth of my face” (21) del canto IV. Por otra parte, el “improvisation” se emparenta con “etude”, en tanto ambos remiten a la música, que está indefectiblemente asociada con la búsqueda de ese lugar mítico de los primeros cantos. En éste se vuelve a evidenciar el tópico del cuerpo roto, las vísceras, y en relación con el canto anterior, con la conciencia del no ser nada, o mejor dicho, un tender hacia la nada (“so close to being nothing”), la desaparición. Esa búsqueda mítica, ese espacio que se recuerda como una canción, abre el camino hacia Pretoria. No es un enlace armonioso, sino quebrado (“breaks the glass, opens”).<sup>144</sup> Pero me interesa focalizar la lectura en el retorno a lo espacial que se observa en este poema. Pues si en los cantos anteriores el anclaje se hacía presente en los sujetos, en la “familia de la piel” que le permitía a la persona poética trascender temporalidades y espacios, aquí de nuevo parece retornar el plano físico, tangible, que, de todas formas, resulta impreciso. Reaparecen ciertos elementos como el arbusto o monte (“There between the *bush*”) y las hojas (“between the *leaves*”). Lo curioso es el “there”, que como punto de referencia del sujeto con respecto a su enunciado, marca una distancia. En la línea de la lectura propuesta, según la cual la persona poética está hablando de sí, se observa un desdoblamiento en el que se está presente en la localización de enunciación, pero al mismo tiempo se está allí donde la mirada ve los elementos, ahora sí a la distancia y ya no desde el microscopio que impedía realmente ver. De esta forma, el cierre del poema nos reenvía a Pretoria, a la brutalidad aún presente en Sudáfrica. La distancia se amplía, más allá de lo que se puede ver, Pretoria llega como una voz en la radio pero se la puede sentir, literalmente, en carne propia:

a morning in Pretoria  
a morning nervous and yellowish

144 La palabra “etude” abre una posibilidad de análisis: este tipo de composición musical está diseñada para que el ejecutante se ejercite en superar ciertas dificultades técnicas o demuestre su virtuosismo. En este caso, el sujeto lírico admite no haberlo hecho correctamente, es decir, no haber logrado superar la prueba. ¿Qué podría significar esto? Si se prosigue en la línea de análisis que asocia música con espacio, es posible pensar ese fracaso en tanto no conseguir recuperar la melodía, el lugar mítico de origen.

its guts ripped out  
and putrifying [sic]  
stuffed back into its throat (42)

Una vez más se observa lo excretado en esa mañana que es un cuerpo “dado vuelta”, el interior se vuelve exterior. El cuerpo es también su propia excreción (Nancy, 2003: 73) y lo inmundo de su existencia. Y en este tratamiento *exformal* que hace Brand por un lado, establece metafóricamente la violencia de la situación en Pretoria sin describirla, y por el otro, reincorpora lo que es expulsado como residuo, situado en la periferia: lo vuelve central.

En cuanto al paisaje, en el apartado anterior observamos que la descomposición corporal era un recurso para la fundición con el espacio. En el canto XIII se evidencia una distancia que antes hubiera resultado imposible: “waking up, looking across the window” (43). Sin embargo, esa forma de mirar es puesta en disputa, pues el oído es lo que prima y las imágenes visuales son imaginadas, nunca realmente vistas. Pese a ello, se establece la certeza (“I know” “I’m sure”).

Hearing shoes on the pavement outside  
hollow heeled, spiked woman's  
and those man's  
flat, slap of leather,  
slithering,  
I know he has a smile  
gold teeth in this mouth  
perhaps,  
rings on his index, middle  
and little fingers,  
I'm sure he's wearing tan  
she, her face is tight  
as the pavement and the  
heel of her shoe  
her mouth is full of sand  
her legs are caught  
in that hobbled skirt  
and the leaves of the trees  
above those sounds  
of steps  
made a deceitful silky sound  
like that (43-44)

El único elemento asociado con el paisaje es aquí engañoso pues busca cubrir la escena, la dureza de la ciudad. Sólo dos imágenes conectan con los poemas pasados: la boca llena de arena de la mujer y “her armpit tight with sand”. Tal vez en esos versos

pueda verse un pasaje que permite en el Canto XIV el retorno de la imagen de la mujer mítica:

#### Canto XIV

naked skin woman, run  
legs to silence  
bush to water, to snake's  
evanescent legs to dark  
water, tree unscaled, run  
moss to creeping liana,  
nothing grows here  
nothing except everything  
so green it blacks  
so green it thinks  
of crevices  
to most on, to ponder  
things fecund  
full breasts of things  
naked skin woman, run. (45)

Pero si en el Canto I se exhortaba a correr a la boca, ahora es a la mujer a la que se le propone huir. Los elementos asociados con el paisaje (“bush”, “water”, “snake”, “tree”, “moss”, “liana”) una vez más enumerados desordenadamente, sin construir una imagen abarcadora clara, se intercambian entre sí, y nuevamente se observa la continuidad entre cuerpo y paisaje, pues las piernas se convierten en agua oscura. “Tree unscaled” junto a “run” parece ser otro vocativo para la mujer y los senos fecundos (“full breasts of things”) son tanto los de la mujer como los de la naturaleza. La persona poética se ancla en el espacio que describe pues ahora es un “aquí” (“nothing grows here”). A su vez, volvemos a observar la contradicción que disloca la lógica del lenguaje en “nothing except everything”. La relación con la fecundidad está en la misma línea que “These Islands” de Nichols: la opulencia se vuelve un signo de destrucción, de aniquilación, de allí que diga “so green it blacks”.

Otro elemento significativo es la indefinición de las voces, pues el “yo” en este poema es particularmente ambiguo.

Here I am  
rough and green, as it were  
brutal as they come  
grubby as usual  
where is my battle shoe  
one boot and a bead

for my navel,  
 it's all I need,  
 here my shale skin  
 battle dress,  
 green jacket, protect me,  
 here again  
 sister dust, comrade water  
 here I am  
 ugly and ready  
 hand down my juju,  
 my life stone, sister clay  
 wet me with some water  
 dash my breast over my shoulders  
 come sister, hold me back  
 parry enemy! (45)

¿Es la mujer mítica, preparándose para resistir, invocando la protección de la naturaleza (“green jacket, protect me”, “sister dust, comrade water”, “sister clay/ wet me...”)? ¿O es la voz de la persona poética que le habla a esa mujer y se transforma en ella, o en su doble? El “come sister, hold me back” luego de que el apelativo “sister” se haya asociado con la naturaleza resulta también de una gran ambigüedad ¿es la mujer que le habla al sujeto lírico que la exhorta a correr? ¿Es el sujeto lírico que le habla a la mujer en un diálogo en el que el “yo” es camuflaje? ¿Es tan sólo la invocación de la mujer a la naturaleza? Los siguientes versos continúan ese juego de intermitencias:

Naked skin woman dance, run  
 belly full of wind  
 I dance, run  
 my arms then eloquent wisps (46)

Estas ambigüedades nos reenvían a las instancias anteriores, en las que la persona poética se fundía con la imagen de la mujer mítica, ahora la confusión de voces pone en escena otro modo de fusión, generando en el lector la duda de quién habla en cada oportunidad, al punto de que identificar la voz que habla se vuelve secundario, pues parece ser desdoblamiento de la misma persona poética.

Más adelante ese “sister” parece adoptar otro rostro:

naked woman, run  
 good day sister death,  
 let us get drunk  
 let us eat roses  
 let us eat newspapers.  
 What will it matter,

here I am  
mercifully bare  
prop up my elbows  
my battle points  
throw water on my face,  
give me rum.  
Show me the dog  
let me at him  
houngan! (46)

Por un lado se observa la obsesión por la locación: “here I am”, como si a fuerza de insistir el deíctico se cargara de sentido. Pero el “aquí” persiste en tanto referencia flotante. A su vez, podemos leerlo en una clave similar al “I am here” de Nichols: una declaración de existencia. Vimos entonces que Nancy (2003) establecía el espaciamiento de la experiencia en el cuerpo, retomando el “ser-ahí” de Heidegger, pero ese anclaje no es “... como un punto geométrico, una intersección o indicación en una carta geográfica. El 'ahí' mismo sólo está hecho de abertura exposición” (97).<sup>145</sup> Sin embargo, el “here” de Nichols implicaba una aceptación del Caribe, la indización del deíctico era vidente y conllevaba una relación más armónica con ese afuera que también pasaba a constituirlo. No es el caso de Brand. El cambio de orden tradicional de la frase (en inglés conocido como “fronting”) le agrega un énfasis al “here” que, sumada a la repetición, puede significar una respuesta a la constante evocación (como el espectro que acude a un llamado). A su vez, la temporalidad también se halla cruzada, pues los diarios remiten al tiempo del sujeto lírico de los cantos anteriores, ya no a la experiencia mítica impersonal y atemporal.

Por otra parte, la referencia al perro nos remite al canto XII, en el que el sujeto lírico se veía reflejado en su angustia. La muerte no es entonces un enemigo contra el cual se lucha sino una hermana. La disolución es, una vez más, una escapatoria. La soledad sería aquello de lo que es necesario huir:

Naked woman, run  
aloneness come in the end

145 Nancy retoma a Heidegger para sostener la idea de que el ser en sí es necesariamente un *ser fuera*, pues ahí (*da*) del *Dasein* heideggeriano pone de relieve la distancia, se esa *allí*, arrojado al mundo, no se es sólo interioridad. Dado que Nancy el cuerpo *es* el ser, ese enlace implica que el cuerpo se experimenta siempre en relación con el otro, y *como un* otro, como niño que puede tomar consciencia de su mano cuando la ve como algo externo de sí. De este modo, el cuerpo sólo puede experimentarse en relación con el afuera y es, igualmente, un afuera.

it covers ground quickly  
but to be a bright and violent thing  
to tear up that miserable sound  
in my ear  
I run  
my legs can keep going  
my belly is wind (47)

Pero ante la soledad –que nos remite al Canto III– el yo opone su cuerpo como algo brillante y violento, estableciendo que será siempre libre, en perpetuo movimiento, pues se es viento. El “miserable sound/ in my ear” puede leerse en consonancia con la melodía con la que se compara el lugar mítico del origen. Esa música que hay que recordar se transforma en el canto de las sirenas y sólo se escapa de ella renunciando a cualquier fijación, entregándose al movimiento perpetuo.

Por consiguiente, si como vimos en los apartados anteriores, la primera mitad de *Primitive Offensive* es un cuestionamiento permanente sobre el linaje, los orígenes, esa búsqueda se abre para encontrar otras filiaciones como la hermandad de la piel, que implica también una apertura: no se trata de rastrear antepasados, sino de mirar el presente y si *linaje* pareciera implicar un conjunto cerrado, Brand lo expande al buscar esta hermandad de la piel que vas más allá de la clase social o la experiencia personal (comprende tanto a un senegalés que vende chucherías como el elegante hombre del tren que visita a su hijo en una universidad europea). Esa expansión es un abandono del fijismo, que los versos finales, al retomar las imágenes del inicio ponen de manifiesto, apuntando a una mentalidad radicante que abandona el “romance de los orígenes” del que hablará en *Land to Light On*, donde es posible observar una apuesta similar sólo que potenciada de ciertos tópicos de *Primitive Offensive*.

Si todo poema propone a su objeto como un modo de mirar (Monteleone, 2004: 33), la relación que Brand establece con el paisaje, en tanto elementos dispersos, vistos casi siempre microscópicamente, construye una mirada en la que el ojo jamás podrá abarcar lo que debe ser abarcado, que se niega a la falacia de la transparencia, tal como la definía Lefebvre (1991). Dada su adscripción a la generación del post-Boom, Brand busca escapar a los encasillamientos que la crítica ha establecido para la literatura de las Antillas inglesas, y se inscribe en esa relación dialéctica con el paisaje de la que habla Casteel (2007): el sentido de locación no excluye la conciencia diaspórica. De todas formas, el paisaje en Brand no permite ningún anclaje, pues no configura una imagen global, comprensible, que para la poeta queda asociada con la mentira de los mapas, la

fantasía de que es posible abarcar y comprender un territorio. La escritura topográfica en Brand asimila la dispersión de elementos que construyen esa mirada del paisaje con la dispersión del linaje, en la que el cuerpo se descompone para fundirse, borrando también de sus células la fantasía de un origen. La utilización de lo paradójico como modo de romper con el binarismo del lenguaje es una forma de crear un espacio otro desde el cual situarse para escribir, una forma también de renunciar al binarismo del *aquí* o *allí*. La enumeración permanente de elementos dispares, esa escritura topográfica que no arma un *paisaje* en los términos de Cosgrove (1984, 2002, 2004) sino que alienta a la dispersión, apunta en ese sentido. A la búsqueda ilusoria de los orígenes, que no sana el *gash*, el *rift* abierto por el desconocimiento de un pasado irrecuperable, Brand opone la creación de un linaje propio que se conforma en el presente pero con el pasado de esclavitud como horizonte constante, en el que el sujeto abandona la búsqueda de cualquier anclaje y se abraza a la experiencia diaspórica y a la mentalidad radicante. La persona poética en *Primitive Offensive* renuncia a apresar con la mirada, pues abandona cualquier distancia, fundiéndose con lo que ve o desfragmentándolo microscópicamente. Así, Brand se sitúa más allá de la polarización que mencionaba Casteel (2007) entre emplazamiento y desplazamiento: su sujeto lírico desarticula ambas posibilidades haciendo de su mirada un arma que le devuelve al lector, ese otro que se sitúa frente al poema como ante un objeto a ser visto, el *gash*, el *rift*, pura angustia frente al vacío.

## 1.2 *Chronicles of the Hostile Sun*: construcciones poéticas y políticas

El cuarto poemario de Brand es marcadamente político, pues evoca la revolución de Granada que ocurrió entre 1979-1983 y la ocupación estadounidense de la isla durante la operación denominada “Urgent Fury” en octubre de 1983. Como ya se ha dicho, Brand formaba parte del Gobierno Revolucionario del Pueblo en el momento de esta invasión, que evidentemente marcó profundamente su obra, pues es un tema recurrente en ella.<sup>146</sup>

*Chronicles of the Hostile Sun* se divide en tres partes: “Languages”, “Sieges” y “Military Occupations”. Es posible asociar esas tres secciones con las temporalidades que se observan en el poemario: previa a la invasión, la invasión en sí misma y la post-invasión; sin embargo, *flashbacks* durante las dos últimas partes generan cruces que

146 A eso se refiere Clarke (2012) cuando afirma que Brand necesitó atravesar un infierno dantesco para conformar su estilo.

desmienten esa división taxativa.

Si en *Primitive Offensive* se observa una preocupación con respecto a los orígenes y el linaje, en *Chronicles of the Hostile Sun*, la creación de un linaje propio parece estar asociada con el sueño revolucionario. El filtro desde el cual todo el poemario es construido es el de la lucha política y su fracaso. En *Primitive...* veíamos cómo la persona poética se fundía y descomponía en el paisaje, aquí, en cambio, se establece una relación ambigua con éste, percibida como extensión del sujeto pero también como amenaza; tensión que Clarke (2012:155) define como el “antiromanticismo romántico” de Brand por la ambivalencia en su obra entre el placer y la desconfianza de una localización. En contraposición con esa visión, elijo pensar esa suerte de ambivalencia con respecto al entorno natural como la configuración de una mirada paisajística según el marco específico desde el cual opera el proceso de artealización (Roger, 2007), marco que en Brand siempre se encuentra teñido por su ideología.

### 1.2.1 Artealización política del paisaje

*This is how I know struggle, know it like a landscaper.*

Dionne Brand, “St. Mary's State”, *Sans souci*

El poema que abre el libro, “**Night – Mt. Panby Beach – 25 March 1983**” [387], simula el tono de diario, no sólo por el título (que también podría remitir a las didascalias de un guión), sino por los primeros versos: “Many years from now / this surf, this night” (95). La necesidad de registro se hace evidente por la repetición de “this night may make it to a poem”, lo cual genera un doblez interesante, pues la mano que escribe “may make it to a poem” está creando ese poema. Si en *Primitive Offensive* se observan juegos de distancias y cercanías en las personas que adoptaba el sujeto imaginario, aquí los entrecruzamientos temporales implican un tratamiento lúdico del registro. “Dentro de muchos años, esta noche podría llegar a ser un poema” sería una posible traducción de la conformación de la primera estrofa. Así el sujeto lírico se divide entre el que presenta los elementos, es decir, el que se sitúa en esa noche, ya pensándola como registro (o al menos como material registrable) y aquel que ya ha registrado el poema “mucho años después”. Lo interesante es que la experiencia de esa noche de espera y resistencia está ligada al paisaje. No sólo porque “this surf” está equiparada a “this night” sino porque en paralelo a la tensión, Brand describe el paisaje, pero no como modo de disminuir el nerviosismo

sino haciéndolo extensivo a la playa, al cielo y al mar:

Mt. Panby beach with its reef  
and sea urchins,  
this night of tension  
and utterly huge ocean  
I see Orion like an imperialist  
straddle the half sky,  
a drizzle of rain,

La noche de tensión está equiparada con la amplitud del océano, pero es especialmente interesante el uso de “straddle” (donde la “s” omitida de la tercera persona singular es propia del *creole*) que genera una ambigüedad estructural. Pues puede tratarse tanto de “cubrir, abarcar” y leerse entonces en “veo a Orión como un imperialista / cubre el medio cielo, / una llovizna”, donde se trataría de una inversión en la que el sujeto de “straddle” sería “a drizzle of rain” (una redundancia, por otra parte, pues “drizzle” es “rain”) y no Orión. Sin embargo, la comparación de “I see Orion like an imperialist” es tan fuerte que el lector espera que el siguiente verso aclare el anterior; en particular porque la ausencia de coma genera un encabalgamiento, con lo cual la expectativa es que “straddle” (en su acepción de “extenderse a ambos lados”) sea el verbo con el que coordina, donde tal vez el “that” está elidido (“I see Orion like an imperialist (that) straddle(s) the half sky”). Por ende, se entendería la comparación con una posible alusión al “imperialista” pues “acapara” el cielo. No obstante, creo posible ver ese verso como una mirada general presente en este poemario con respecto al paisaje: la sospecha. Mirar la constelación como a un imperialista es una anticipación de la amenaza que proviene del cielo, el ataque aéreo de la invasión estadounidense, y se genera, además, una contaminación entre amenaza y paisaje que ya está presente desde el título mismo del libro, en el que el sol es hostil, no sólo porque abrasa, sino porque permanecerá impávido frente a la invasión. De este modo, la falta de lluvia implica una alianza con el ataque estadounidense:

[...]  
prayers for rain  
instead again this wonderful sky;  
an evening of the war and those of us looking  
with our mouths open  
see beauty become appalling,  
sunset, breaths of grey clouds streaked red,  
we are watching a house burn.  
[...] (124)

La mirada se reconfigura en “see beauty become appalling”, no sólo porque en la belleza del atardecer se vea cómo arde una casa, sino porque el entorno natural se pone en contra de la revolución granadina.<sup>147</sup> “Wonderful” pierde su connotación positiva al ser lo opuesto a lo que se pide en las plegarias, y las nubes grises no traen la lluvia como se esperaría (expectativa de lector que Brand explota) sino que son la consecuencia del fuego. En el mismo poema, estrofas más adelante se refuerza la idea de la oposición del entorno a la revolución:

[...]  
the last evening,  
the dock and the sky made one,  
somewhere, it has disappeared,  
the hard sky sends  
military transports,  
the darkness and my shoulders  
meet at the neck  
no air comes up,  
we have breathed the last of it  
[...] (125)

Esta fundición (“the dock and the sky make one”) permite que se pueda luego situar al cielo como agente que envía “military transports”, que no son sólo aviones o helicópteros sino también embarcaciones (pues el cielo y el muelle son lo mismo). Resultaría sencillo describir estos versos como la mera percepción de un sujeto lírico que

147 En otros poemas se retoma la idea de que la ausencia de lluvia ayudó a la invasión. Así, “October 26th, 1983” (131) se establece que Dios les da la espalda:

A fortnight like the one in May  
without duplicity  
sodden and overcast  
we would have held them off a few more days,  
god, usually so reliable on matters of hardship  
could not summon up a drop of rain

El desprecio a la deidad que los ha dejado librados a su suerte se observa en la utilización de la minúscula y en el sarcasmo de que sólo se pueda confiar (“so reliable”) en que haga llegar dificultades. La contraposición entre el peso de “hardship” y el humilde “a drop of rain” refuerza la noción de que Dios no es capaz de otorgar algo mínimo. De hecho, se reconoce que la lluvia no hubiera sido ninguna solución, sino que tan sólo les hubiera permitido resistir a los invasores unos días. La indignación contra la lluvia se acrecienta en los dos poemas siguientes, de apenas dos versos cada uno, donde se imita el registro de una entrada en un diario íntimo. Por ello en “October 27th, 1983” se afirma: “And rain does not rust bombers / instead it looks for weaknesses in farm impliments” (132) y en “October 27th, 1983 – evening”: “the sky does not have the decency / to shut up” (133). La lluvia queda del lado de los invasores, porque en lugar de atacar los bombarderos, se encarniza con los elementos de trabajo del pueblo. Esto hace que el “have de decency” dé cuenta de la exasperación de la persona poética.

ve cómo su entorno se transforma ante la invasión militar y todo, el paisaje incluido, se vuelve amenaza. Sin embargo, en una obra donde lo geográfico resulta tan relevante, los usos del paisaje no son en absoluto ingenuos, sino que deben ser leídos en clave de una escritura topográfica que pone en escena que la *artealización* paisajística implica una mirada política: desde allí decodifica lo observado. De hecho, aunque esta hostilidad pareciera ser propia de la invasión, en realidad ya se hallaba presente en poemas que referían a la temporalidad previa a la operación “Urgent Fury”. Así en “Vieux Fort: St. Lucia” el cielo es calificado siempre negativamente:

[...]  
and Vieux Fort has the most wicked sky,  
a sky of purple puffs, orange swatches,  
a vulgar sky,  
[...]  
Vieux Fort has a vengeful sky,  
a sky of massive death and massive life,  
[...] (102)

En el siguiente poema, “La Souffriere”, el cielo como fuerza negativa que se cierne sobre el sujeto lírico ya no es presentado desde cierta distancia sino desde el padecimiento de la persona poética:

[...]  
I could feel how close the sky was,  
everywhere this persistent sky  
I was sitting there with it  
tied around my head  
[...] (103)

Y aunque esta imposibilidad de relacionarse positivamente se presente como una incapacidad propia, criticada como defecto, en “Amelia continued” (“[...] I have a vile disposition / it does not appreciate great sunsets/ [...] not even the afternoon sun / escapes my criticism”, 118),<sup>148</sup> en realidad el sentirse amenazada por elementos del paisaje está relacionado con los filtros de su mirada. Desde esta perspectiva, en *Chronicles...* se pone de relieve mediante la escritura topográfica desde dónde Brand opera la construcción del paisaje. Por ejemplo en “**Old Pictures of the New World**” [389], se mira el paisaje de Barbados pensado en Granada:

148 Dado que el título remite a la abuela de Brand, es posible pensar que el sujeto lírico adopta aquí la crítica recibida por parte de Amelia.

1. They show tourists rolling  
on beaches in Barbados  
someone told me that this island  
is flat and inescapable  
just right for american [sic] military transports,  
this same someone said,  
the topography of the island  
lacking in gradient or thick forest  
gives historical witness to the absence  
of slave rebellions  
the slaves having nowhere to run  
adopted an oily demeanour.  
How history slaps us in the face,  
using our own hand too. [423]

Este poema está estructurado en cuatro partes, en las que el primer verso se abre con “they show”, donde no se establece claramente quién es el “they”, si se refiere a medios de comunicación (en el fragmento 2 se menciona “a full page ad in the Chicago Sun Times”), si es una manera genérica de referirse a las imágenes con las que se cubren las noticias sobre la revolución, o si son meras diapositivas que se pasan. El trabajo con la inmaterialidad de las fuentes se ve realizado por la voz de ese “someone” que nunca es definido. “Alguien” pasa información vital para el sujeto lírico, información que es visualmente de fácil comprobación. Elegir que alguien le “diga” lo que claramente se puede observar es una suerte de mediación que recubre de una aparente objetividad. De hecho, la foto prototípica de los turistas al sol en una paya caribeña hace pensar a la persona poética en cómo la geografía atenta contra la revolución.<sup>149</sup> Así, la elección del adjetivo “inescapable” para describir la topografía de la isla apunta a la imposibilidad de escapar físicamente pero, a su vez, dada la colocación usual con “fate” o “destiny” se exagera lo “inexorable”, poniendo de relieve la geografía como condena ineludible a la revolución, cualquier revolución.<sup>150</sup>

Si bien el “just right for american [sic] military transports” es una crítica al rol de

149 Cabe señalar una salvedad a la construcción “prototípica”: la elección del verbo “roll” y no “sunbathing”, por ejemplo. La imagen de los turistas *rodando* en la playa transmite la idea de retozar pero al mismo tiempo los ridiculiza, como si fueran fardos tirados sobre la arena que no hacen otra cosa que rodar de aquí a allá.

150 Es necesario destacar que el uso que le da Brand aquí a “topografía” no es la descripción del terreno sino las particularidades de éste en sí mismas. Opto por hablar, entonces, de “geografía” para evitar solapamientos con lo que denomino *escritura topográfica*.

Barbados en la invasión de Granada (uno de los “six Caribbean stooges” [129] del poema “October 25th, 1983”) y en cierta medida también a ellos apunta el último verso, pues la imagen de la propia mano que abofetea nos reenvía al Caribe volviéndose contra sí mismo; el hecho de que al observar el paisaje de Barbados se piense en la invasión de Granada y las inexistentes rebeliones de esclavos, va más allá de la reflexión sobre cómo la superficie de un terreno influye sobre la historia o cómo la geografía es un elemento fundamental en la estrategia de una revolución: atestigua que la mirada del sujeto lírico codifica el espacio y construye paisaje a partir de lo político.<sup>151</sup> Es por ello que sostengo que en *Chronicles of the Hostile Sun* la escritura topográfica se observa en la *arteficialización* política del paisaje, pues éste no es construido con otra función que la de acompañar la política de localización del sujeto lírico. En la introducción de esta investigación se ha mencionado que Rose (1993: 139) retoma este concepto de Adrienne Rich para definir dónde se localiza cualquier sujeto dentro de las matrices de poder discursivas y materiales, y aunque lo piensa en relación a cómo se sitúa el sujeto del feminismo dentro de las complejas relaciones de poder y diferencia, creo posible llevarlo a un marco más general que no se limite sólo a la relación con la teoría feminista, sino con la postura ideológica en general, una que es multidimensional, cambiante y contingente (Rose, 1993: 140). En ese sentido, el término *poética* que Chancy (1997) acuña para dar cuenta de la fusión dinámica entre poética y política feminista en la obra de Brand, puede ser ampliado para explorar cómo la mirada poética de nuestra autora está marcada una “ideología visual”, en tanto pone de relieve las relaciones de poder que se establecen con el ambiente circundante. Si como sostienen Daniels y Cosgrove (1988) los sentidos del paisaje surgen de los códigos culturales de una sociedad, éstos indefectiblemente estarán imbuidos de las estructuras sociales de poder. De este modo, el paisaje pasa a formar parte de la cultura hegemónica, se convierte en un concepto que ayuda a estructurar la sociedad en relaciones jerárquicas de clase (Rose, 1993).

Leo en la mirada poética de Brand la conciencia de esa estratificación que el paisaje puede ayudar a perpetuar. Así, la conciencia de que la topografía de Barbados es propicia para el envío de tropas está asociada con la imagen paradisiaca de la playa turística (aunque “just right” es más enfático que sólo ser propicia, connota que la isla

151 La insistencia de presentar el adjetivo “American” en minúscula, contra la normativa de la lengua inglesa opera como un modo de mostrar el desprecio, de quitarle fuerza o peso al gentilicio. Visualmente, además, evita que la mirada caiga preponderantemente sobre él.

está concebida para ese fin). No es sólo que lo geográfico configure lo histórico: no existieron revoluciones de esclavos en el pasado, no se apoyó las revoluciones del presente (se continúa con una mentalidad de esclavo); sino que esa visión sobre el paisaje implicaría también una renuncia simplificadora, pues explica la falta de lucha en esa realidad inmutable que es la topografía. Barbados estaría, entonces, condenado a perpetuar su historia. La elección de “oily demeanour” para describir la actitud de los esclavos (e indirectamente a la de Barbados frente a Estados Unidos en el conflicto de Granada) apunta, en parte, a lo ya dicho con respecto a los afrodescendientes en el Caribe, a esa obsequiosidad del aparente “buen esclavo”, la “jaibería” puertorriqueña, por ejemplo. Pero además late en “oily” una materialidad innegable, como una capa de aceite que recubre la piel haciendo que todo en ella resbale. Los esclavos se volverían así inmutables. Esa otra connotación latente también apunta al rol de Barbados, pues su ayuda a Estados Unidos implica un desprecio a la lucha granadina.

Por otra parte, si retomamos la frase del epígrafe del presente apartado, vemos que la mirada paisajística se conforma a partir de la “lucha”. Es decir, no se puede pensar “the struggle” sin percibirla en términos espaciales: el relato del cual se extrajo la cita describe el retorno de la narradora a la casa de la niñez y la rabia que la consume al ver la “choza” en la que su familia vivía, antigua barraca de esclavos, y la casa del “señor”, que rara vez estaba habitada; el presente opera en completa sintonía con el pasado y la misma familia sigue siendo propietaria de esa tierra. En “St. Mary's State” la frase citada implica que la narradora aprendió del espacio las diferencias de clase (que aquí son además raciales), su paisaje cotidiano le enseñó por qué era necesario luchar.<sup>152</sup> Aquí me valgo de la frase para pensar su reverso: si mirar como un paisajista le permitió comprender el grado de desigualdad presente en su sociedad, construir paisaje conlleva para Brand pensar siempre en términos políticos, es decir, para retomar los términos de Roger (2007), los modelos, conscientes o no, que saturan su mirada se construyen a partir de su ideología política que ve en las huellas del paisaje y los espacios habitados el pasado y presente de opresión. De este modo, los códigos de la cultura visual de su “pantalla-tamiz” (Foster, 2001: 143) apuntan a relaciones jerárquicas raciales y de clase que se estructuran en la creación de un paisaje. Así como también busca desnudar la que prima en aquellos que encasillan al

152 Es desde esta perspectiva que Clarke (2012: 155) afirma que Brand, al establecer la primacía de la geografía –la localización– por sobre la historia como medio que configura conciencia racial y de clases, implica una revisión de los postulados de Marx.

Caribe dentro de esquemas generales sin hacerse cargo de sus propias contradicciones, como se evidencia en “**On Eavesdropping on a Delegation of Conventioners at Barbados Airport**” [392]:

you law unions and conventions of wellwishers  
looking to be delighted at problems  
[...]  
you only wanted to come here  
because of the sun.  
so you could be with someone who wasn't your wife.  
because your wrist watches are one hour behind  
the whole damn Caribbean must wait [423]

Al igual que se les critica dónde estaba su moralidad y rectitud durante el golpe de estado a Salvador Allende y *El Mercurio* cubría las noticias como si lo que estuviera ocurriendo no fuera antidemocrático (“where were you when they assassinated Allende/ and when El Mercurio tried to steal the peoples’ revolution”), se presenta su relación con la mirada con la que construyen el Caribe: el sol (ese que para el sujeto lírico es “hostil”) y la explotación sexual.<sup>153</sup> De esta manera se ofrece la belleza del paisaje como mercancía de consumo y como único motivo real, desenmascarando cualquier pretensión de preocupación política, hecho que se refuerza con el “be delighted at problems”, donde el sufrimiento de otros se conforma como fuente de excitación. A su vez, se les asigna el lugar de *turistas* y no de políticos, en el sentido de la “coartada maravillosa” (Barthes, 1999: 73) que la calidad de turista ofrece, pues permite “mirar sin comprender, viajar sin interesarse por las realidades políticas” (Barthes, 1999: 73)

Brand les asigna a estos “conventioners” una mirada simplificadora y controladora del Caribe (que debe ajustarse a los tiempos de ellos), una que no se hace cargo de sus propios prejuicios: tanto con respecto a las Antillas como en términos políticos a la hora de definir qué se entiende por libertad y quién tiene derecho a ella. En ese sentido, el poema siguiente “**Eurocentric**” [391] continúa esa línea crítica, pues la segunda persona a la que se dirige parece ser la misma:

There are things you do not believe

153 La discusión de fondo presente en este poema, y de allí la comparación con *El Mercurio*, es que la revolución de Granada no era democrática porque habían cerrado el diario *Torchlight* en 1979, debate en el que Brand pone de relieve el rol de los medios de comunicación a la hora de desestabilizar gobiernos.

there are things you cannot believe  
[...]  
these things  
they include such items as  
revolutions, when they are made by people of colour  
[...]  
sugar apples, cutlass mangoes, sapodillas,  
and an assortment of fruit  
which having never rested on your tongue  
you name exotic,  
chains other than ornamental ones,  
war, unless you see burning children;  
hibiscus flowers and anthurium lilies  
rain, on a beach in the Caribbean. [423]

Aquí se observa una crítica a la mirada que no se hace cargo de su propia *artificialización*, todo aquello que se trae a la construcción del paisaje. Los prejuicios estéticos están equiparados a los prejuicios políticos, la misma mirada que construye al Caribe como un paraíso de sol eterno, lleno de riqueza natural, siempre relegado al lugar de lo exótico, es aquella que es incapaz de ver la opresión (las cadenas que no son ornamentales) ni la matanza si no es aquella que esté presentada como un desgarrador conmovedor (al igual que versos antes se denuncia que no hay masacre si no hay estadounidenses muertos). De este modo, Brand pone de relieve las relaciones de poder que se esconden detrás de las estetizaciones.

La mirada propia ve siempre desde la revolución (fallida o presente, según en qué temporalidad esté situado el sujeto lírico) ya en “**Diary – The Grenada Crisis**” [422] se establecía que desde Barbados se piensa en Granada, lo curioso es que se generan cruces de temporalidades, pues en ciertas estrofas pareciera que se está en Granada, y luego en Barbados:

[...]  
In the five a.m. cold light  
something is missing  
some part of the body, some  
area of the world, an island  
a place to think about,  
I am walking on the rocks of  
a beach in Barbados  
looking to where Grenada was  
now, the flight of an American bomber  
leaves the mark of a rapist in the room.  
[...]

En la mente del sujeto lírico Granada ha dejado de existir (de allí el uso del pasado), lo curioso es cómo se percibe esa ausencia: como si parte del cuerpo le faltara. Haber perdido la isla es perder parte del propio cuerpo. Ese tipo de identificación, posible en *Primitive Offensive* es inusual en *Chronicle of...*, en el que los filtros de la mirada están siempre presentes y se remarca el carácter de construcción que tiene el paisaje. En “**Night – Mt. Panby...**” [387] el cuerpo y el entorno se funden como lo hace el muelle y el cielo, pues la oscuridad pasa a ser parte del cuerpo al unirse con los hombros (“the darkness and my shoulders / meet at the neck”), en un movimiento más propio de *Primitive Offensive* que de *Chronicle...*. Ahora bien, es posible pensar esa fusión en la que el paisaje se vuelve una extensión del sujeto lírico como modo de expresar la nostalgia y la pérdida que genera la separación.

La definición de Granada como “a place to think about” abre camino hacia la nostalgia que surgirá a partir de la invasión. De este modo, Granada será un referente al cual volver, a los años de felicidad que se menciona en “October, 25th, 1983” (“[...] you said that for four and a half years, / you have been happy [...]”), un anclaje perdido incluso en el plano mental pues la isla como tal no existe para el sujeto lírico. De esta forma, en “**P.P.S. Grenada**” [393] se evidencia la añoranza, pues Granada es comparada con la abuela: “I am never lonely for anyone / but you” (137) son los versos finales de “P.S. Amelia” y los primeros de “**P.P.S. Grenada**” [393]: “I have never missed a place either/ except now” (138). En ese poema, el paisaje recuperado, ahora como recuerdo carga consigo la añoranza de esas épocas felices, ha perdido toda amenaza (con la excepción, tal vez del verso “[...] that was when the sea became less / trustworthy”, que podría remitir a la invasión en camino). Y si bien no es un paisaje idealizado ni prototípico, sino más bien uno vivido, lo central en el poema es el pasaje que se realiza de lo espacial a la vida cotidiana con otros seres, esas otras personas con las que, en menor o mayor medida se compartía el cotidiano. La isla no es realmente la protagonista de este poema, sino los sujetos que la habitaban. Las relaciones de clase y de poder se entrelazan con la descripción del paisaje. Y no se trataría realmente de una escritura topográfica si leyéramos este poema por sí solo. Sin embargo, en relación con la mirada paisajística que se ha construido hasta llegar a él, aquí algo cambia:

[...]  
but hope, we did not want the newness  
of this place to end  
then everyone would lose their memory  
as in Macondo

it was a new way of seeing everything  
even though the sky was still oppressive  
and the land smelled of hardship  
there was a name for all of this, only  
it was never said quite well  
but had to do with a freeness which the body felt,  
a joy even in the heat,  
[...]

El paisaje que estaba asociado con la amenaza, con la injusticia social, ante el sueño de la revolución cambia en parte de signo, porque la mirada se reconfigura. La “paisajista” ya no mira en términos de lucha como en la cita del epígrafe, es decir, lo que se le devuelve a su mirada no es la hostilidad del paisaje que le recuerda cuál es su lugar en la sociedad, sino que se puede observar con ojos nuevos (the newness/ of this place), más allá de las configuraciones del pasado. Una vez más, la conexión con el espacio implica una relación con el cuerpo: éste lo puede sentir y aquello que en otro momento ha sido asfixiante, puede ser vivido con alegría (“a joy even in the heat”). En ese sentido, esa extensión del sujeto lírico en la que el paisaje se convierte está asociado con ese nuevo filtro de la pantalla-tamiz, uno que no anula las dificultades pero ve más allá de ellas (“[...] the sky was still oppressive/ and the land smelled of hardship [...]”). Sin embargo, esta relación conciliatoria con el paisaje se da sólo en tanto reminiscencia, como recurso que acrecienta la añoranza, como el placer de nadar y mirar el horizonte no como vía de escape (como ocurrirá en *No Language is Neutral*):

[...]  
while I dove into the water;  
just that was enough, so wide, so womanly  
the gaze to the horizon,  
I would forget to fill my lungs  
for hours, looking to this sea,  
[...]

Se observa un estado de armonía con el entorno que parece sustentarla al punto que respirar se vuelve innecesario (en contraposición a “Diary – The Granada Crisis” donde ya no quedaba más aire). El mar lo abarca todo y la fascinación que genera está asociada con la paz. El uso del deíctico en “this sea” acerca al sujeto lírico a la escena, haciéndonos olvidar momentáneamente que se trata de un recuerdo.<sup>154</sup> De esta forma,

154 Esto crea cierta incoherencia entre el uso del pasado y “this”, pues ese tiempo verbal

Brand aumenta la brutalidad que conlleva el retorno al presente en el que el sueño de la revolución ha desaparecido:

[...]  
the first meeting of the Atlantic and the Caribbean  
gave me vertigo,  
that was the last time I went there  
before the war,  
I suppose that now they've strung barbed wire  
between the two  
[...]

La imagen del mar Caribe fundiéndose con el Atlántico remite en parte al *Middle Passage*, a ese espacio que resulta tan vital en *The Door...* como único sitio de pertenencia real. Sin embargo, aquí también está asociado con la unión entre el Caribe y el resto del mundo. El alambre de púa señala un ostracismo, la isla convertida en una suerte de prisión, y al mismo tiempo, la imagen remite a que aquello que en Brand está asociado con el origen (doloroso pero aún así una pertenencia a la cual aferrarse). Éste se vuelve ajeno, es decir, queda atrapado, el yo lírico tiene prohibido el acceso. Aunque no son los versos finales del poema, lo son del fragmento y se cancela ferozmente la armonía retratada: si la revolución permitía adquirir otra manera de mirar el paisaje y por ende otra forma de relacionarse con él, la invasión estadounidense pondrá un fin a esa otra mirada con toda la violencia de un alambre de púa.<sup>155</sup>

El cierre de este largo poema opera desde el tópico del abandono, la renuncia, que se encuentra tanto en dejar el sombrero regalado por el garifuna (muestra del fracaso de la hermandad construida)<sup>156</sup> como en la lista de objetos “my roads, my evenings” y, por supuesto, el paisaje:

[...]  
the sea in the night, that part which  
the lights outside the Dome make clear,  
is warm  
warmer than the air, and the water  
becomes something other than water, fog,  
it rolls, rather, spreads toward the feet.

demandaría el uso de “that”.

155 Cabe destacar que aquí también está latente una referencia histórica: Maurice Bishop llevó a cabo una protesta en 1973 porque la playa Brown estaba cerrada al público.

156 Véase el análisis de “Carifuna” en el apartado “Cercanía y distancia entre vivir y registrar, y la poesía como ofrenda” [272].

Aquí no hay brutalidad, sino más bien una suerte de ensoñación. Lo interesante es el uso, por primera vez en el poema, del presente, como si el sujeto lírico viera delante de sí lo que describe. Se genera, de esta forma, cierto rechazo respecto del abandono, es decir, la isla que parecía haber dejado de existir para la persona poética sigue teniendo carnadura. No obstante, se observa cierta disolución en esta imagen final, cierto carácter nebuloso en la imagen, como una fotografía fuera de foco o esfumada. En ese sentido, la repetición constante que hace Brand durante todo el largo poema de “there was”, que no apunta sólo a elementos sino también a los recuerdos en sí (“there was a night swimming in the dark”, por ejemplo), como si estos se volvieran objetos que se acumulan, o como si cada elemento se transformase en una suerte de foto que el sujeto lírico va pasando y describiendo, opera hasta aquí aportando definición, nitidez visual, hecho que parece disolverse en la última imagen. Tal vez esto obedezca a que el agua pasa a ser otra cosa, a ese esparcirse en los pies (“spreads”) o tal vez a la mención a la niebla, que hace que todo el cierre se vuelva nebuloso, como si el recuerdo quedase teñido de ensueño.

La reapropiación de las imágenes se hace evidente en el siguiente poema, “**Old pictures...**” [389] ya antes mencionado. Así, las fotos que el sujeto lírico presenta se contraponen con las construidas en el poema anterior. El epítome parece encontrarse en el poema “3”, en la que un niño granadino comparte una naranja con un soldado estadounidense, situación a la cual el sujeto lírico define como la “nueva postal”, la “nueva mirada para el nuevo colonialismo”, que restablece la mirada exotizante y tranquilizadora, la recuperación de un orden regulador (“now we know our place”, se dice en el fragmento “6”). Sin embargo, el poema final de “**Old pictures...**” [389] derrumba cualquier fantasía de resignación:

9.  
they think that I'll forget it  
but I won't  
and when they think that I've forgotten  
they will find a note in the rubble  
of the statue of liberty.

Resulta particularmente fructífero ahondar en el “it” de “forget it”. ¿Cuál sería su referente? ¿La revolución?, ¿la invasión?, ¿Granada misma? Todas las opciones son posibles. El acto terrorista de destruir el símbolo estadounidense por excelencia, la Estatua de la Libertad, puede ser leído como una acción más del movimiento revolucionario y también como venganza hacia los Estados Unidos. Si en el poema

anterior, la última imagen nos llevaba al ensueño, a algo difuso que se esfuma frente a los ojos, aquí se establece la voluntad de no olvidar. De esta forma, en el cierre en “5th Anniversary” se le otorga a Granada la categoría de “hogar”; no obstante, el alegato de resistencia en el poema “9” de “**Old pictures...**” [389] resulta refutado en los últimos versos del poema: “things would happen now, with out me”. La conciencia de esa derrota es un tema recurrente en la obra de Brand, al igual que la pregunta por el rol de la poesía frente al fracaso de la acción política. De hecho, otro de los ejes de *Chronicles of the Hostile Sun* es la reflexión metapoética que exploraremos a continuación.

### 1.2.2 *Ars poética* de la política de localización

Como se ha visto, en *Chronicles...* la mirada paisajística pone de relieve la artealización propia y ajena, dando cuenta así de la política de localización del sujeto lírico. Asimismo, existe una reflexión metapoética sobre ésta, es decir, sobre cómo una política de localización es también una construcción poética. Desde esta perspectiva es posible pensar las reflexiones sobre la poesía según dos ejes: el que pone el acento en la interacción entre registro (diario) y poesía, y el que reflexiona sobre la función de ésta frente al fracaso político.

#### 1.2.2.1 Cercanía y distancia entre vivir y registrar, y la poesía como ofrenda

En “**Night – Mt. Panby Beach...**” [387] ya mencionamos que se crea un doblez ante la repetición “this night might make it to a poem” al jugar con la temporalidad entre el sujeto lírico que percibe esa noche y aquel que ya ha escrito el poema. Al analizar esa repetición permanente como un latiguillo que establece desde el primer poema cuál es el tono desde el cual se escribe el libro, desde la necesidad de registro (establecido, a su vez, desde el título *Chronicles*), también salta a la vista que implica un juego de cercanías y distancias: por un lado se está ahí, en la escena enunciada (en esa noche, en esa playa, donde el deíctico elegido, al señalar la cercanía acrecienta la proximidad) y por otro ya se está “años después”, pues el poema está escrito. La última estrofa rompe la continuidad de ese latiguillo:

Many years from now  
how could it be,  
sandflies eat the skin on Mt. Panby beach,  
facing the ocean  
a look from here can only be a wound,

look! The street empty,  
and the bar on Ballast Ground Road  
and the beach and the reef  
and this little bit,  
this bay that only knows  
the solitary feet of children  
splashing in it on Sundays,  
this night may make it to a poem.

La partición entre “many years” y “this night may make it to a poem” en el que la descripción del paisaje interrumpe puede leerse como si el sujeto lírico estuviera sacando una fotografía mental, intentando registrar lo que luego deberá aparecer en el poema. Sin embargo, dado que éste está situado en el albor de la invasión estadounidense, lo que se intenta capturar es lo que se va a perder, la imagen pacífica antes del desastre. Su propia sorpresa es puesta de relieve en “how could it be”, verso que funciona como bisagra temporal, pues el sujeto lírico que se hace la pregunta está situado en “many years from now”, donde el “now” remite a la instancia enunciativa de la noche en Panby Beach. La pregunta implica la sorpresa por el tiempo que ha pasado, pero al mismo tiempo puede leerse como un cuestionamiento del propio pliegue temporal: ¿cómo es posible que esta noche, que estoy viendo *ahora*, se convierta muchos años después en un poema, que de hecho estoy escribiendo?

El uso de los deícticos vuelve a situarnos en la escena enunciativa, sin embargo “a look from here can only be a wound” también implica un pliegue. La herida que se menciona puede ser propia del tiempo del sujeto lírico que está en Panby Beach: la lectura más literal de esa herida es la de las moscas que comen la piel, es decir, poder mirar desde allí implica resistir el ataque de los insectos; otra posibilidad, más metafórica, es que hiere la soledad y la paz, cuando se está a la espera de una posible invasión. La tercera lectura nos sitúa en la temporalidad de la escritura, en los “muchos años después”: volver sobre el paraíso perdido cuando se sabe todo lo trágico que vino luego.

En el ensayo “Seeing” del libro *Bread Out of Stone*, Brand alaba la capacidad del ojo para ver y postula, en consonancia con los planteos ya presentados en esta investigación con respecto a la mirada, que el ojo tiene un marco por el cual el acto de ver se *compone*: “Frames perhaps already describing, perhaps not already as if born to it but born in it already describing the edges of the picture and what must be at focus” (1998: 182). Y aunque en la cita pareciera que Brand sostiene que esos marcos son intrínsecos del aparato visual, es una personificación que la autora crea para dar cuenta de los marcos

ideológicos, como queda en evidencia ante la anécdota de cuando dirigió un documental y discutió con el camarógrafo que consideraba que Brand había filmado una mala toma pues “no siente que la mujer que lee el poema de amor lésbico le estuviera hablando a él”. En el apartado anterior vimos cómo los marcos ideológicos configuraban la construcción de un paisaje. Lo que se observa en los pliegues temporales que se generan en poemas como “**Night – Mt Panby Beach...**” [387] es un juego en el que se mira como ya habiendo visto, es decir, el *marco* desde el cual se construye la mirada poética está regido por la idea de registro. Lo que debe ser registrado, lo que es “digno” de serlo. En ese sentido es útil la idea de *parallax* de Hal Foster (2001). En física y astronomía, el “paralelaje” (traducción del término griego *parallax*) remite a la aparente variación de la posición de un objeto al cambiar la posición del observador. Foster se vale del concepto para pensarlo en relación con la historia: “Esta figura subraya que los marcos en que cerramos el pasado dependen de nuestras posiciones en el presente y que estas posiciones las definen esos marcos” (2001:X). De esta forma, la construcción que se hace del pasado depende de los emplazamientos subjetivos en el presente. Esto podría ser otra forma de pensar la política de localización, pues, por ejemplo en el poema “**Old Pictures...**” [389] la lectura que se hace del pasado barbadense y de la actitud de los esclavos parte de la traición vivida en el presente del gobierno de Barbados frente a la revolución granadina. En poemas como “**Night - Mt. Panby Beach...**” [387] se pone en evidencia esa construcción, pues la mirada que pareciera estar situada en la instancia de enunciación (en esa playa, en esa noche) en realidad la reconstruye a partir de otra locación espacial y temporal, desde el exilio en Canadá (el sujeto lírico retorna en el libro a Canadá) y desde la conciencia de la absoluta derrota de los sueños revolucionarios.

Estos juegos donde las cercanías y distancias que se dan por los cruces temporales enunciativos se intensifican al incorporar el factor histórico, que al igual que en *Primitive Offensive*, conlleva una búsqueda de una hermandad perdida. Así se hace evidente en el siguiente poema:

**Carifuna** [425]

This ancient Carib sold me a hat  
 and sent his ancient son with a gift  
 for me,  
 our spectacles did not hide our ancient look,  
 those ships...  
 discovered and killed us both  
 now we shared the trinkets left.  
 He gave me a woven bracelet and small basket,  
 I gave him this poem and

what a face he had,  
right away he knew me.  
How can I tell you  
this charm of ours, this familiar gesture  
as if we spoke last night,  
the forest of tree ferns and lichen,  
the ancient Carib,  
his ancient son,  
our ancient look,  
the forest wait for some recovery,  
a new road, a parody of our ancient wound  
draws new escutcheons,  
I left them in the mountain road,  
and I took them with me.

Ya desde el título de este poema se remite al mestizaje caribeño: los garifunas son un grupo étnico que procede de la mezcla de varias tribus originarias de África y aborígenes del Caribe. Según informa la UNESCO,<sup>157</sup> en el siglo XVIII se establecieron en la costa atlántica de América Central, pues se vieron obligados a abandonar la isla San Vicente, de donde son originarios. Actualmente habitan Nicaragua, Guatemala y Belice, y su lengua, perteneciente a la familia de las arawak, permanece activa aún en nuestros días.

Brand pone en relación lo aborígen y lo afro en este poema gracias al título, la utilización de “Carib” para referirse al hombre y la unión que éste y su hijo establecen con la persona poética, que nos recuerda algunas instancias de *Primitive Offensive*. La repetición del adjetivo “ancient” comienza a entrelazar esa relación entre presente y pasado histórico que transforma al hombre y a su hijo en figuras prácticamente míticas que trascienden tiempo y espacio: están allí en la situación enunciativa del poema y han estado mucho antes de lo que su existencia física permite esperar. La “mirada antigua” que los tres comparten y que los anteojos no logran esconder se emparenta con “ancient wound” y se liga con la pérdida de libertad de los africanos al ser convertidos en esclavos y la de los indios al ser “descubiertos”, por eso se dice “those ships... /discovered and killed us both”. La mirada compartida apunta al pasado en común. El presente es descifrado desde esa herida primigenia y queda del lado de los “trinkets lefts”, como si lo único que restara en las antiguas colonias fuera repartir los espejitos de colores.

El verso “right away he knew me” nos remite al “somos familia” que la anciana

157 Véase <<https://ich.unesco.org/en/RL/language-dance-and-music-of-the-garifuna-00001>>.

cubana le dice al sujeto lírico de *Primitive Offensive*, la hermandad de la piel que va mucho más allá de la epidermis en sí, que es un “encanto inexplicable” (“this charm of ours”), una familiaridad, una intimidad que se construye natural y automáticamente. Lo que me resulta interesante de ese encuentro es el rol de la poesía: el sujeto lírico retribuye los regalos que le ofrecen con un poema. Ese sentirse hermanada toma carnadura a la hora de dar su poesía como ofrenda: el pliegue temporal que genera el uso del deíctico en “I gave him *this* poem” (*énfasis* agregado) en el que el poema que leemos es presentado como algo ya terminado, en el momento mismo de la escena enunciativa que se describe, hace también que el hecho de estar unidos por la historia y la raza se vea replicado al estar reunidos en el poema mismo. Así como la persona poética dice “I left them in the mountain road./ and I took them with me”, haciendo referencia a que son parte de ella, el poema “Carifuna” como tal es la muestra de esa hermandad, la instancia escritural en la que los tres personajes quedan irreductiblemente enlazados como “familia”. A su vez, al igual que el sujeto lírico se los lleva consigo, ellos se llevan a la persona poética, gracias a la ofrenda del poema.

El sombrero comprado será un símbolo al ser abandonado en “**P.P.S. Grenada**” [393]: el sueño revolucionario está unido a esa noción de hermandad que resulta indescriptible para un tercero (la segunda persona a la que se dirige el verso “How can I tell you”). En ese sentido abandonar el sombrero implica también el fracaso de la poesía: si bien los garifunas se quedarán con el poema que los une al sujeto lírico, éste corta los lazos simbólicamente al dejar el sombrero al partir, no porque renuncie a “ser familia”, sino porque cualquier hermandad frente al fracaso del sueño granadino resulta impensable. Es esa sensación de derrota la que lleva a cuestionar la relación construida entre poesía y registro en un fragmento del poema “For Stuart”, cuando ya el sujeto lírico ha dejado el territorio granadino:

\*

I'm sick of writing history  
I'm sick of scribbling dates  
of particular tortures  
I'm sick of feeling the boot  
of the world on my breast  
my stomach is caving in and  
I'm sick of doing literacy work  
with North Americans  
as they choke on their food and  
I'm sick of their hunger  
I'm sick of writing new names and dates  
of endings. [426]

El hartazgo de la persona poética (“I’m sick of”) se traduce en la repetición que imprime ritmo al poema. “Escribir historia” es, para ella “scribbling dates / of particular tortures”. Aunque no se hace mención a la poesía, es posible leer estos versos como el hartazgo frente a la poesía como mero registro, es decir, buena parte de lo que es la construcción de *Chronicles of the Hostile Sun*. Esa noción de futilidad no parece ser un problema del lenguaje poético sino del fracaso de la acción política, por lo que se afirma en los versos finales “I’m sick of writing new names and dates/of endings”. Lo que parece aquejar a la persona poética es que sólo puede registrar derrotas (o tal vez muertes). La circularidad rítmica que otorga el constante “I’m sick of” tiene su correlato en la circularidad de la derrota, de que su registro sea una mera repetición de fracasos. Sin duda, el registro que hace Brand no es uno que apuesta a describir hechos históricos, sino más bien un registro *sensible* donde la política de localización, su situación enunciativa e ideológica, implica una construcción estética, que estará asociada con la noción de *pathos*, como se explorará en el apartado siguiente.

#### 1.2.2.2 La función de la poesía y el sentido patético

*Chronicles of the Hostile Sun* es también una reflexión sobre el rol de la poesía frente al compromiso político. Brand establece lo intrínsecamente relacionadas que están poesía y política en *Bread Out of Stone* al afirmar “It is probably not even necessary to say 'poetry and politics' as if those words are distinct” (1994:91).<sup>158</sup> Esta idea que recorre su obra se encuentra exacerbada en *Chronicles of the Hostile Sun* pues el objeto que la ocupa, la revolución granadina, la sitúa en un estado de permanente contradicción interna. Brand tematiza esa problemática, que se convierte en otro de los ejes del libro. Así en “**Anti-Poetry**” [398] la persona poética establece que no quiere escribir para dos o tres personas, sino que su escritura apunta a ideales que la superan:

4.  
If I tell you what most concerns me  
You would think my poems not high enough,  
you would forget my metaphors  
and cultivate a scorn for me,  
you would kill the last word  
on your lips.

158 Lo que resulta una obviedad en el Caribe –se escribe como otra forma de resistencia política– es algo que según Brand debe ser repetido *ad nauseam* en Canadá.

El “you” al que se dirige en este poema no resulta del todo claro, puede ser a ese que le habla a la poeta en el “3” aconsejándole que no se dedique a “eso” (“but get out of it”, [120]) donde no se sabe si el referente de ese “it” es la poesía o su compromiso político (“you can't make a living / and your kind don't know nobody in politics”[120]).<sup>159</sup> La preocupación porque su escritura no está a la altura de sus ideales sitúa a sus “metáforas” en el lugar de mero juego lingüístico, como el niño que entrelaza palabras. Dado el título escogido, resulta explícita la alusión a Nicanor Parra y *su* antipoesía. Al igual que en el caso del chileno, en Brand se observa un rechazo a la búsqueda esteticista de devaneos retóricos que desvinculen la poesía de la realidad cotidiana. Sin embargo, en ella no se encuentran presentes los juegos lingüísticos corrosivos de Parra y se percibe, en cambio, cierta idealización del lugar del poeta (que Parra rechazaría) a la hora de afirmar “It’s hell to keep a crowd waiting /for words to describe their insanity”. Por oposición a aquellos que “only write / for two or three people”, el sujeto lírico se construye como un poeta de “masas”, capaz de explicarle a ésta su locura. Sin embargo, la carga que esa tarea conlleva la obliga a la renuncia:

6. If I tell you  
I don't care much for verses  
dropping their patronizing tone  
all over my ghastly life,  
presuming to decorate my dreary interiors,  
taking charge like a general or a mother,  
If I tell you I crave the free life of a hussy,  
the hurtless life of a catholic priest,  
you would drop me like a passenger

Sin embargo aquí se presenta cierta contradicción. Por un lado, la poesía parece estar asociada con los autores blancos de “1” y “2”, que escriben para pocos y “only shit their pants in discreet toilets”, pues el tono condescendiente de los versos y su impulso de “decorar” la interioridad de la poeta invoca la imagen de algo superfluo que quiere poner una pátina de belleza sobre el horror. Así lo plantea en “5”: “It is hell to find pretty words/ to describe shit, let me tell you”. La mención a la mierda (“shit their pants”;

159 La condescendencia de ese “your kind” es abrumadora. ¿Se refiere a que es negra? ¿pobre? ¿caribeña? El eufemismo de “your kind”, que Brand ni siquiera retoma, vuelve a esa voz terriblemente corrosiva. Podría considerarse que es la que retorna en el “7”, donde una vez más no se sabe si se refiere a escribir poesía cuando afirma “It's all very well and good / as an idle pastime” (122).

“describe shit”) excede la mera provocación de introducir una palabra *altisonante*, es también una declaración estética: no se trata de incorporar o embellecer la mierda sino que ésta, como la locura en “3” es motor poético. Sin embargo, aunque “taking charge like a general or a mother,” podría estar asociado con el “patronizing tone”, también nos habla de la poesía como algo que le demanda al sujeto lírico, se le *impone*. Es por eso que se contrapone con la vida más libre de una prostituta o un cura. La comparación de un sacerdote con una “hussy” –que tiene una ligereza mayor que “whore” o “prostitute” pero seguramente fue elegida por la aliteración que genera con “hurtless”– es claramente una provocación así como también una suerte de crítica hacia esos otros poetas que se desprecian (como aquellos que o bien se venden o nunca se ensucian las manos). No obstante, también pone el acento en la carga que es para el sujeto lírico la poesía, carga a la que se querría renunciar. El desprecio que esto podría provocar en la segunda persona a la que se le habla (“drop me like a passenger”) no surgiría, entonces, tanto del estilo de vida que ansía secretamente, sino por abandonar la tarea, es decir, ser un mero “pasajero” de la vida, que la transita pero que no se involucra. En ese deseo de abandono subyace la contradicción de “**Anti-poetry**” [398], pues escribir versos es presentado como algo banal y también como una tarea ineludible, comprometida. Podría pensarse esa contradicción como la oposición entre su forma de concebir el acto poético (ese que apela a la muchedumbre, que mira a la *mierda* de frente, que busca dar palabras a la locura) frente a la de los poetas blancos, “those thin cigarette smoking white guys”. No obstante, esa postura casi soberbia del sujeto lírico que se considera un poeta de masas, capaz de explicarle a éstas su propia locura, que lleva sobre sus espaldas esa terrible carga y preferiría ser una prostituta, es destruida en el último fragmento, en el que ante el elogio sobre su notable uso del lenguaje surge la reflexión sobre la futilidad de la poesía.

8.     [...]  
           they said “you write well,  
           your use of language is remarkable”  
           Well if that was true, hell  
           would break loose by now,  
           colonies and fascist states would fall,  
           [...]  
           whoever it was, this trickster,  
           I wish they’d keep their damn lies  
           to themselves.

Ya en la apertura del poema se establecía que los elogios son mentira (“[...] to tell me a lie/about my poems”). Pero allí podría pensarse que se trata de falsa modestia:

presentar como falsos los halagos permite enunciarlos. Más que un remedo de humildad, señala que el uso hábil del lenguaje es inútil sino opera sobre el mundo.

La intensidad de ese fracaso se condensa en “**October 19th, 1983**” [400], que se centra en los asesinatos del Primer Ministro Maurice Bishop, Jackie Creft, Ministra de Educación y su mujer, Unison Whiteman, Ministro de Política Exterior y co-fundador del movimiento revolucionario *New Jewel*,<sup>160</sup> y Vincent Noel, miembro del Comité Central hasta 1981.<sup>161</sup> La inmensidad de la derrota, causada además por la propia escisión interna deja al sujeto lírico sin palabras, generando un eterno *loop* en el que la muerte se repite una y otra vez:

this poem cannot find words  
this poem repeats itself  
Maurice is dead  
Jackie is dead  
Uni is dead  
Vincent is dead  
dream is dead  
lesser and greater  
dream is dead in these Antilles  
windward, leeward [424]

Resulta interesante señalar la despersonalización que se genera al decir “this poem cannot find words”: no es el sujeto lírico quien no sabe qué decir, que no logra invocar las palabras correctas, sino que la poesía misma es insuficiente, falla, se repite:

i deny this poem  
there isn't a hand large enough  
to gesture this tragedy

160 El movimiento *New Jewel* comenzó a formarse en la década de 1970. En 1979, liderado por Bishop derrocó al Primer Ministro Erik Gairy, quien había llegado al poder con apoyo popular para luego convertirse en un dictador. La revolución de Bishop despertó el interés de distintos países de Latinoamérica: Fidel Castro envió a Granada médicos, maestros y trabajadores de la construcción, Venezuela donó derivados del petróleo. El paulatino crecimiento del ejército granadino, bajo sospecha de la ayuda soviética, sumado a la creciente amistad de Bishop con Castro y el Sandinismo despertó la preocupación de Ronald Reagan, entonces presidente de los Estados Unidos, en especial ante la construcción en Granada de un nuevo aeropuerto internacional, gracias a la ayuda de Cuba (Figueredo y Argote-Freyre, 2008: 213).

161 Los tres primeros fueron ejecutados, junto con Norris Bain (Ministro de Vivienda), Fitzroy Bain (Presidente del Sindicato General de Trabajadores Agrarios), Evelyn Maitland (dueño del Maitland's Garage), Keith Haylling (Gerente de Producción y Marketing de la Mesa de Importaciones Nacionales), Evelyn Bullen (Gerente de la empresa de seguros Bullen). Noel fue una de las víctimas del tiroteo que ocurrió en Fort Rupert, que Brand describe en su poema.

let alone these words  
dead insist itself on us [424]

En este fragmento se vuelve a centrar en el sujeto lírico que escribe, sin embargo no se trata de encontrar las palabras sino lograr *escribirlas* como si el impedimento fuese físico. La inscripción de la primera persona debería borrar la despersonalización, sin embargo al “renegar de este poema”, se establece otra contradicción donde se vuelve sobre el pliegue entre quien escribe y el momento en que lo hace y la instancia de lectura del poema como producto terminado que pareciera estar siendo escrito al mismo tiempo que se lee. “i deny this poem” establece una distancia, como si no fuera el propio sujeto lírico quien lo ha escrito.<sup>162</sup> La primera persona vuelve a surgir sobre el cierre del primer fragmento, de nuevo para presentar un rechazo: “i refuse to watch faces”, y el final de éste establece una segunda persona a la que se interpela:

i cannot believe the sound  
of your voice any longer  
blind folded and manacled  
stripped [424]

El quiebre que significa la muerte de Bishop y su gabinete, la traición dentro del propio movimiento (“some of us sold each other”), la aleja de esa segunda persona que surge intempestivamente. Se observa, entonces, un pasaje creado para potenciar el impacto emocional sobre el lector y expresar el discurso interior del sujeto lírico, desde el plano impersonal con el cual se abre el poema, la aparición luego de la primera persona hasta la distancia con la segunda persona. De esta forma, vemos cómo la traición general pone en duda hasta los lazos más íntimos (tema que Brand explora en “October 25th, 1983”, donde plantea que la misma familia puede denunciarse entre sí como miembros del partido revolucionario).<sup>163</sup> A su vez, la imagen de la persona poética encapuchada,

162 Resulta tentador leer en esa línea el uso de la minúscula para “I”, como una forma de restarle importancia o preponderancia a ese yo, permitir que el “i” se funda con el resto del verso sin destacarse. Sin embargo, dada la poca consistencia de Brand con el uso de mayúsculas/minúsculas es problemático plantear hipótesis demasiado abarcadoras.

163

[...] your family  
your mother, your sister, your little brother,  
your husband, your wife  
you must watch them  
because they will become hungry,  
and they will give you in to the Americans  
[...]

maniatada y desnuda nos habla, por un lado, del impacto que le han generado los fusilamientos, su identificación empática, pero por otro la posibilidad de la traición de esa segunda persona: la capturada que no puede confiar en una voz conocida, pues indica que la ha traicionado. De esta manera, Brand pone físicamente en escena, llevándolo al plano personal, lo que ha ocurrido con la revolución de Granada.

El trabajo con la repetición de las muertes, como estrofa que retorna permanentemente se ve reforzado por la utilización del “back” y “again”.

*back once again*  
*betrayal again, ships again,*  
*manacles again*  
[...]  
*back to jails in these Antilles*  
*back to shackles! Back to slavery*  
(énfasis agregado) [424]

El retorno del pasado de opresión, con el fantasma de la esclavitud como eterno horizonte temido, conlleva una reflexión sobre la circularidad, o en otras palabras, la circularidad que el poema pone en acto por la constante repetición de las muertes y con ella la desaparición del sueño es otra forma de poner en escena la repetición histórica como hecho fatídico. “back” y “again” son palabras en las que la repetición se encarna.

La circularidad que desde el comienzo del poema se confiesa (“this poem repeats itself”) permite expresar lo que no deja de ser un lugar común: “how do you write tears”. Sin embargo, la pregunta se complejiza por los cambios de punto de vista.

Bernard, Phylis, Owusu, H.A.  
what now  
back to jails in these Antilles  
back to shackles! Back to slavery  
dream is dead  
lesser and greater  
drowned and buried  
windward, leeward  
a dirge sung for ever  
and in flesh  
three armoured personnel carriers  
how did they feel  
shot, shut  
across Lucas Street

they will say  
that one day last month  
you said that for four and a half years  
you have been happy  
[...] (130)

this fratricide, this hot day  
how did they feel  
murdering the revolution  
skulking back along the road [424]

Por un lado parece adoptar la perspectiva de los “traidores” (“Bernard, Phylis, Owusu, H.A./what now”) pero al preguntarse “how did they feel”, el “they” resulta ambiguo. ¿Remite a los traidores o a los traicionados? Pues si buscáramos el referente anterior, pensaríamos que se trata de Bernad, Phylis y demás, pero los versos siguientes con el juego de cuasi homófonos “shot, shut” parece remitir a Maurice, Jacky, etc. La repetición de “how did they feel” establece un cambio, pues el “murdering the revolution” nos remite a los traidores y no a los traicionados. Sin embargo, ese primer “they” funciona como bisagra pues es una instancia en que ambas opciones son posibles, en la que por un instante traidores y traicionados son la misma cosa.<sup>164</sup>

the people watchful,  
the white flare  
the shots  
the shot, the people running,  
jump, flying,  
the fort, fleeing  
what, rumour, not true  
please, rearrested not dead,  
Maurice is dead  
at 9.30 pm the radio  
Jackie is dead ...

164 Ciertamente Brand sentía cierta ambivalencia ante las figuras de Bernard y Phyllis Coard, como lo atestigua el poema “Phyllis” de *No Language is Neutral*, en el que la presa no sólo genera nostalgia por lo que fue, sino que sigue siendo una mujer fuerte, capaz de utilizar su risa ya no sólo como un arma de persuasión sino también de defensa:

[...]  
and I never forget your laugh like a bronze bauble  
hanging in that revolutionary evening  
Phyllis, when you sit down and explain  
the revolution, it did sound sweet and it  
did sound possible  
[...]  
Phyllis they said you defied the prison guards  
and talked through their shouts to be quiet  
your laugh clanging against the stone walls  
you look silencing soldiers. (10)

Asimismo, en la novela *In Another Place, Not Here*, que remite a la revolución granadina sin nombrarla como tal, el golpe de estado al gobierno revolucionario (que en la historia de Granada fue orquestado por Bernard Coard), horroriza a la protagonista porque no lo considera el modo correcto, pese a simpatizar con las ideas de ese grupo que derroca a Bishop.

9.30 p.m the radio  
dream is dead  
in these antilles  
how do you write tears  
it is not enough, too much [424]

El rumor de voces que se establece en “what, rumor not true/ please rearrested not dead” se cancela con los datos oficiales de la radio, por ello se repite el horario del parte, como cancelación total de la realidad por sobre los deseos. Así, el verso “how do you write tears”, que apela por primera vez a una segunda persona (se le hablaba antes pero no se la interpelaba) crea un quiebre, una apertura que permite escapar al lugar común que la pregunta encierra. Implica también un cambio en el ritmo: el hecho que se trate de una pregunta no explicitada por la puntuación pero sí por la gramática la une en entonación a “how did they feel”. Desde la segunda vez que esa pregunta aparece hasta “how do you write tears” el ritmo es entrecortado, jadeante, como los que corren huyendo de las balas, saltando al vacío del precipicio, como los que se hacen preguntas entrecortadas por la radio. “how do you write tears” en tanto frase sintácticamente completa y coherente establece por un instante otro ritmo, que vuelve a ser jadeante en “it is not enough, two much”. Ese quiebre implica, en mi lectura, otra instancia enunciativa, es el sujeto lírico poniéndose por fuera de la situación en sí, reflexionando en el momento de la escritura, distanciándose por un instante de la escena, preguntándose cómo dar cuenta de ella. La fluidez retorna luego:

our mouths reduced,  
informed by grief  
windward, leeward  
it is only october, 19th, 1983  
and dream is dead  
in these antilles. [424]

“our mouth” recupera por primer vez un colectivo, ya no se tratan de los “I” y “you”, ni las distancias del “they”, se retoma el “nosotros” que versos como “I cannot believe the sound /of your voice any longer” habían quebrado. Ese dolor compartido le permite a Brand volver a cargar de peso la frase que por repetición parecía haber perdido fuerza: “dream is dead /in this antilles”. Pero no es el único recurso que le permite lograr ese efecto. Brand retoma el estribillo pero lo fragmenta: lo que era el cierre y preanunciaba la repetición, que presenta un ritmo más melodioso que entrecortado, aquí surge previo a la muerte del sueño, y al retomar la fecha, que nos recuerda la función de

registro que presenta el poemario, al anteponer el “only” (“it's only 19th october”) le otorga fuerza a la frase desviándola del mero registro; que “apenas” sea 19 de octubre apela a la incredulidad del sujeto lírico y se abre hacia la posibilidad de horrores por venir a medida que el tiempo pase.

Mientras que en “**Anti-poetry**” [398] Brand establecía que la poesía debe funcionar como una herramienta de cambio a riesgo de transformarse en meras metáforas y juegos con el lenguaje, aquí es posible observar una muestra de cómo nuestra poeta busca que sus palabras operen sobre el lector, apelando al *sentido patético*, como lo define Cohen: “que hace sentir (*pathein*)” (142). Para el autor francés la *patetización* implica la intensificación del lenguaje (126), idea que toma de Edgar Allan Poe. Existe, entonces, una *isopatía*, una estructura patética que apunta a la *emoción poética* total que el poema busca evocar en el lector.<sup>165</sup>

De esta forma, el trabajo con la repetición de las muertes que, como toda repetición, trae en cada instancia cargas nuevas, apunta no sólo a dar muestra del quiebre que éstas causan en el sujeto lírico sino también a generar empatía en el lector. El *pathos* del poema es otra forma en que éste opera más allá de sus propios límites, abriéndose al mundo, y si bien esto no implica que Brand lograra que “las colonias y estados fascistas se derrumben”, sí conlleva una búsqueda más allá de escribir para uno mismo (“to send yourself a s.a.s.e. in verse”, dice en “**Anti-poetry**” [398]) o de alcanzar un uso notable del lenguaje. La poeta busca replicar en el lector el impacto del sujeto lírico, volver esas muertes, el asesinato del sueño revolucionario granadino tan relevante como lo es para ella. En ese sentido, se va más allá del registro (la redundancia de las repeticiones atentan contra esa ficción), por más que se insista en inscribir las fechas.

Los juegos temporales con los que se juega en “**Night – Mt Panby Beach...**” [387] o “**Carifuna**” [425] son otra forma de poner de relieve esa alianza buscada entre lector y sujeto lírico, pues pareciera que el poema es leído y escrito al mismo tiempo. Esa fantasía de acompañar físicamente la mano que escribe el poema se alinea con la búsqueda de *pathos*. Todo el poema como sistema está en función de generar empatía

165 Cohen se inspira para pensar la “isopatía” en la “isotopía” de Greimas (1966: 30) en tanto el conjunto de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme de un relato. A su vez, cercano a Bachelard (1957) considera que existe una fenomenología poética en la que determinados objetos contienen emoción poética en sí misma. No comparto esa visión pero sí considero particularmente útil la idea de que existe una intensión patética que puede ser analizada a partir de los recursos lingüísticos.

entre lector y sujeto lírico: todos los recursos semánticos y sonoros que se han señalado en “**October 19th, 1983**” [400] están en función de acrecentar el impacto de la derrota y producir emoción con mayor eficacia. Desde esta perspectiva, la referencia a las risas de los norteamericanos en el fragmento citado de “For Stuart”, en el que la persona poética dice estar harta de ellos, de su voracidad y su hambre, no es sólo una crítica a la superficialidad de éstos y a su brutalidad, sino también es una muestra más del fracaso de su proyecto, pues no logra generar el *pathos* buscado: en lugar de despertar empatía, crear una nueva manera de mirar conjunta, sólo consigue que se burlen de ella y de su sensibilidad.

Pese a que *Chronicles...* es la escritura de una derrota, ello no impide pensar allí la declaración de un *ars poética* para Brand: si su eje está siempre en su política de localización, en cómo la mirada política construye poesía, la manera en que ésta opera sobre el mundo es mediante el sentido patético que permite transmitir hermandad, empatía. Los pliegues temporales acrecientan estos juegos. El fracaso de ese proyecto político y estético (“poelítico” como lo denominaría Chancy, 1997) será el “infierno” que Brand deberá atravesar, según las palabras de Clarke (2012), para alcanzar la madurez de su estilo, pero será también una herida que reaparecerá constantemente en toda su obra, que se verá signada por esa contradicción entre la futilidad de la poesía y la imposibilidad de abandonarla.

### **1.2.3 Marcos visuales, *parallax* y *pathos* en *Chronicles of the Hostile Sun***

En *Chronicles of the Hostile Sun* Brand presenta una mirada paisajística contradictoria: por un lado se evidencia una relación hostil con el paisaje, se desconfiaba de él; por el otro se establece una añoranza en la que el “paraíso perdido” no es la estetización exotizante de la maquinaria económica del turismo, pues el paisaje nunca es idealizado, sino que se tiñe de la esperanza del sueño revolucionario. Sería simple explicar este fenómeno entre hostilidad y añoranza aplicando clasificaciones temporales: el paisaje es hostil luego de la invasión estadounidense y entrañable cuando la revolución está aún viva. Sin embargo, poemas como “Vieux Fort: St. Lucia” y “La Souffriere” desmienten esa clasificación. La hostilidad está asociada con la *parallax* (Foster, 2001): el marco desde el cual la mirada se conforma es el de la “paisajista” de la cita de “St. Mary State”, la que es consciente de cómo el paisaje es otra construcción que ayuda a perpetuar las relaciones jerárquicas de clase (Rose, 1993), que esconde el trabajo simbólico y físico que opera en él (Daniels y Cosgrove, 1988).

Cuando la mirada paisajística cambia es porque el foco de referencia muta, el sujeto lírico se encuentra emplazado en otro sitio simbólico que le permite interpretar desde otra perspectiva, desde otra pantalla-tamiz. El sueño de la revolución con sus ideales de igualdad permite dejar de percibir al paisaje como hostil, pues éste ya no estaría reproduciendo ninguna opresión: al cambiar el marco del presente desde dónde mirar, la configuración espacial se transforma. A su vez, estos cambios de perspectiva que reconfiguran el paisaje son otra forma de generar *sentido patético*. Por ejemplo, cuando en “**P.P.S. Grenada**” [393] se hace el pasaje de cómo se mira previo a la invasión y luego de ella, se acrecienta el impacto en el lector que ve el espacio reconfigurarse frente a sus ojos. A su vez, el uso del sombrero de “Carifuna”, que reaparecerá varios poemas más adelante, es otro efecto que apunta al *pathos*, es una forma de mostrar el quiebre en la hermandad y el grado de desesperanza de la persona poética sin necesidad de enunciarla. Los pliegues temporales analizados anulan distancias con el lector creando la ilusión de un registro que ocurre frente a sus ojos pero que está cuidadosamente diseñado. Generar efectos en el lector es el verdadero valor político de la poesía para Brand, pues quedarse en el plano de la denuncia implicaría ceñirse al registro de fechas de fracasos y torturas puntuales, gesto que sólo puede generar burla si no se concibe la poesía como enlace, como vínculo ofrecido para que genere hermandad.

### 1.3 Condensaciones y cruces

Como se ha visto, *Primitive Offensive* y *Chronicles of the Hostile Sun* presentan propuestas estéticas distintas que atestiguan la transformación del estilo de Brand, por más que ambas sean parte de su “obra temprana”. No obstante, en ambos se observan preocupaciones que serán una constante en sus libros, tanto de poesía como de narrativa: la pregunta por los orígenes, la herida del *Middle Passage* y la relación que los afrodescendientes establecen con ella, el vínculo entre acto político y poético, el rol de lo geográfico en la configuración de las relaciones de poder sociales.

La escritura topográfica en *Primitive Offensive*, que se asocia con fundir cuerpo, paisaje y lenguaje, también opera desde una pantalla-tamiz: la de la fragmentación. El paralelaje allí está asociado con el presente diaspórico de los afrodescendientes y es desde esa mentalidad radicante que se calibra la mirada. Así, la dispersión de elementos con la que se construye *Primitive Offensive* es el planteo estético que replica la dispersión diaspórica. Lo que en *Chronicles of the Hostile Sun* es la mirada de la paisajista que ve el reflejo de las luchas sociales en el espacio, en *Primitive...* es la furia (la pus que la

carcome) del pasado de esclavitud, el *gash* que no es sólo geográfico sino emocional que se abre a partir del *Middle Passage*, el que configura y oblitera la mirada. Por otra parte, el trabajo que Brand realiza en *Primitive Offensive* también está orientado al *pathos*, a generar en el lector el sentido de dispersión y desconcierto del sujeto lírico, estableciendo el *rift* como distancia insalvable que se construye, paradójicamente, desde una cercanía de foco que impide ver.

En *Chronicles of the Hostile Sun*, la fragmentación no está realmente presente y de hecho ni siquiera se observan las largas enumeraciones que caracterizan al estilo de Brand. Sin embargo, en este poemario la pregunta por el linaje y la hermandad parece haber sido respondida en el ideal revolucionario, en la liberación de la camaradería, por eso en “**P.P.S. Grenada**” [393] el eje no se encuentra en el paisaje sino en los sujetos que lo habitan y las relaciones que establecen con el sujeto lírico. El fracaso del sueño revolucionario también es el quiebre de la hermandad debido a la doble traición interna: la de una facción dentro del propio gobierno revolucionario y la de los otros países caribeños al aliarse a Estados Unidos en la operación *Urgent Fury*.

Si en *Primitive...* se renuncia a la noción de anclaje, en *Chronicles of the Hostile Sun* pareciera existir la fantasía de haber hallado un lugar de pertenencia, de allí que en breves instancias el paisaje pueda ser visto como una extensión del sujeto lírico, que Granada sea el único lugar por el que se sienta nostalgia (de hecho se lo compara con la abuela, figura recurrente en la poesía de Brand) y que recibe sobre el final del poemario el nombre de “hogar”. Esa pertenencia, que podría leerse como un anclaje, es destruido con la invasión estadounidense, y lleva a la escritura del siguiente poema, varias veces mencionado por la crítica (aunque sea en análisis de otros libros).

I am not a refugee,  
I have my papers,  
I was born in the Caribbean  
practically in the sea,  
fifteen degrees above the equator,  
I have a canadian passport,  
I have lived here all my adult life,  
I am stateless anyway

La renuncia a un Estado, conjuntamente con las nociones geopolíticas, territoriales e históricas que esta categoría conlleva, no es sólo la aceptación de la pérdida del *hogar*, implica asimismo la renuncia a un anclaje que, sin embargo, va mucho más allá de situarse en la oposición *aquí/allí* a la que se refiere Casteel (2007). Brand sostiene y profundiza

esta postura en obras posteriores, como veremos en el próximo capítulo.

## CAPÍTULO II

### **Paisajes desanclados y política de localización: *No Language is Neutral* y *Land to Light On***

Los poemarios trabajados en el capítulo anterior se centraban, en un sentido amplio, en el espacio caribeño. Los dos libros que se propone trabajar en esta sección se configuran en la interrelación de los paisajes caribeños y canadienses. Antes se ha afirmado que cierto lugar común de la crítica caribeñista analiza la literatura de la región en tanto la dicotomía del *aquí* caribeño en contrapartida con el *allí* de la migración; o a la inversa, el *aquí* del sujeto diaspórico en contrapartida con el *allí* en el que se transforma el lugar de “origen”. Pues bien, en *No Language is Neutral* (1990) y *Land to Light On* (1997), Brand se apropia de esas tensiones y las pone en crisis, estableciendo, mediante la anulación de la referencialidad de la deixis, su renuncia a pensarse y, por consiguiente, a enunciarse, en esos términos.

Si bien entre la publicación de un poemario y otro transcurrieron siete años, es posible concebir una continuidad entre ellos, pues la propia Brand afirma en una entrevista que en el final de un libro encuentra el comienzo del siguiente (Silvera, 1995). El libro que precede a *No Language...* es la novela *In Another Place, Not Here* y la interacción entre ambos resulta evidente, pues el título de la obra narrativa es un verso del poemario. Al analizar la relación entre *No Language...* y *Land to Light...* la continuidad es innegable, pues las mismas obsesiones guían a ambos libros: la reflexión sobre el lenguaje poético y su utilidad, y la tensión que se abre en la persona poética entre el Caribe natal y la Canadá elegida como destino de residencia, ambos espacios observados con una visión descarnada que no los idealiza sino más bien los deconstruye en sus mínimos componentes.

Sin embargo, es necesario destacar que la preocupación por la tensión entre los *allí* y *aquí*, no es exclusiva de la literatura caribeña producida y publicada por fuera del Caribe, o bien de las creaciones literarias caracterizadas como “diaspóricas”. En este punto es interesante notar que la literatura canadiense también presenta una obsesión al respecto. Así, una autora como Margaret Atwood señala, ya en 1976:

Canadá es un territorio desconocido para quienes lo habitan... Canadá es un estado mental, como el espacio que uno habita no sólo con el cuerpo sino con la cabeza. Es en ese tipo de espacio que nos perdemos [...] Lo que necesita una persona perdida es un mapa del territorio, con

su propia locación en él marcada para que pueda ver dónde está en relación con todo lo demás. La literatura no es sólo un espejo, es también un mapa, una geografía de la mente. Nuestra literatura es ese mapa si aprendemos a leerla como nuestra literatura, como el producto de quienes hemos sido y dónde hemos estado. Necesitamos con desesperación un mapa así, necesitamos saber sobre el aquí, porque aquí vivimos. Para los miembros de un país o una cultura el conocimiento compartido de su lugar, su aquí, no es un lujo sino una necesidad. Sin ese conocimiento no sobreviviremos. (Atwood, 2004: 26-27, en Fraser, 2005)

La necesidad de la literatura de convertirse en un *mapa* que defina qué es ese *aquí* de Canadá no es exclusiva, por ende, de los autores que no son nativos o que pertenecen a una segunda generación de migrantes.<sup>166</sup> De hecho, desde la década de 1960 se observa la preocupación de la literatura canadiense por desarrollar cierto sentido de identidad nacional, y un símbolo en el que históricamente se han apoyado para hacerlo es el paisaje (Fraser, 2005; Morgan Beckford, 2008; Wood, 1998), que se transforma en un referente siempre cargado de significado para escritores y lectores canadienses, pues es el “principal significante de lugar y autoconciencia” (Morgan Beckford, 2008: 476).

Esta preocupación puede pensarse en un plano más amplio, pues en la cultura canadiense de finales del siglo XX y comienzos del XXI, las similitudes con Estados Unidos conllevan la amenaza del borramiento de toda diferencia (Roberts, 2015: 9), ya que la insistencia en las discrepancias genera, para el espectador externo, una afirmación de que éstas son mínimas, que las distinciones entre un anglocanadiense y un estadounidense son apenas cuestiones de *timbre*, meros matices (Code, 1998:82). Esto se traduce en una profunda ansiedad por definir una identidad anglocanadiense claramente identificable, por más que esa búsqueda pueda parecer ridícula a autores como Atwood:

Mucho se ha dicho, en distintas oportunidades, sobre la búsqueda de la “identidad canadiense”; a veces se nos dice que es algo que simplemente traspapelamos, como las llaves del auto, y que lo podríamos encontrar detrás del sillón si tan sólo fuéramos diligentes, mientras que otras veces se nos ha dicho que el objeto en cuestión no existe en realidad y perseguimos un fantasma. A veces se nos dice que aunque no tenemos una de esas “identidades”, deberíamos, porque otros países la tienen. (Atwood, 1995: 7)

166 Utilizo el término más general de “migrantes” pues como sostiene Ramos (2009 [1993]: 437), el prefijo “in” o “e” ya establece un *ir* o *venir de*, marca un punto de referencia: el lugar de partida o de recepción.

Definir el *aquí*, implica definir qué es Canadá y resulta lógico pensar que se busca una diferenciación, aquello que los vuelve únicos, en el paisaje, en lo indomable de la naturaleza nórdica que los colonos tuvieron que conquistar: los espacios rurales y la naturaleza en estado “silvestre” [*wilderness*], que en la mitología nacional se presenta como indómita, inalterada, negando que ella también es mera construcción. Yi-Fu Tuan (2007: 151) sostiene que en la dicotomía entre campo-ciudad, el verdadero polo opuesto a lo urbano es esa naturaleza indómita: “En la mitología agraria, el campo es el mundo intermedio ideal del hombre que se enfrenta a la polaridad ciudad-yermo”.<sup>167</sup> El geógrafo hace un rastreo de las imágenes que representan el concepto de “wilderness” desde la Biblia al siglo XX. En ese devenir caracteriza la visión bíblica como contradictoria, pues describe el yermo como el espacio de desolación, “la tierra sin sembrar frecuentada por los demonios” (Tuan, 2007: 153) y, a su vez, como lugar de refugio y contemplación así como espacio en el que el pueblo elegido es abandonado durante algún tiempo. En América del Norte se conserva esa ambigüedad y los pioneros veían el *wilderness* como un obstáculo a vencer en la lucha por la supervivencia mientras que los “caballeros ilustrados” lo veían como un espacio a ser preservado (teñidos, sin duda, por la mirada del romanticismo inglés) (Tuan, 2007: 153). De este modo, ante el avance de la vida urbana y sus defectos reales o imaginarios, implicó una creciente apreciación por la “naturaleza agreste”. Tuan (2007: 154) sostiene que “El concepto de yermo no puede ser objetivamente definido: se trata tanto de una actitud mental como de una descripción de la naturaleza”.

En el caso de Canadá, la relación con su “wilderness”, asociado con el norte del país, la nieve, el paisaje ártico (Atwood, 1995; Hammill 2007) resulta troncal. La notoria expansión de la producción literaria canadiense durante las décadas de 1960 y 1970, sumada al crecimiento del nacionalismo cultural, trajo consigo la preocupación sobre qué elementos hacían única a la literatura del país (Hammill, 2007: 61). La preponderancia de la naturaleza agreste como una de esas características resaltada por una crítica enfocada en detectar temas y tópicos frecuentes (Frye, 1971; Jones, 1970; Atwood, 1972; Moss, 1974) es considerada problemática en la actualidad, pues tiende a quedar asociada con una perspectiva hegemonícamente blanca y anglófona (Hammill, 2007: 62). De todas

167 En la versión en español de *Topofilia, Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, “wilderness” es traducido como “yermo”, y algunas veces “naturaleza inculta”, “indómita”, “inhóspita” “agreste” o “territorio indómito”.

formas, una obra fundante como *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination* (1971) de Northrop Frye y su análisis de la relación fundamental de la literatura canadiense con su territorio y en especial con sus paisajes más agrestes, ha ejercido una enorme influencia en escritores y críticos posteriores (Hammill, 2007).

Es desde esta perspectiva que Casteel (2007) asocia esos espacios naturales con lo que en la narrativa nacional es la “esencia canadiense” y por ello se considera terreno inaccesible para las minorías y los inmigrantes, que se piensan exclusivamente en ambientes urbanos. Resulta significativo el caso de la autora trinitense-canadiense Shani Mootoo y su novela *Her Drown She in the Sea*: los editores querían que se concentrara en las escenas que transcurrían en el Caribe y descartara la que daban cuenta de los espacios rurales, las montañas y las costas de Canadá, como si una trinitense sólo pudiera escribir sobre ciudades (véase Casteel, 2007: 5 para un relato de esta anécdota). Claramente, ese no es el caso de Brand, que se permite explorar el norte canadiense en *Land to...* y fue incluso galardonada con el prestigioso Governor's General Award, con lo cual la presunción de Casteel (2007) de que la ciudad cosmopolita es el único espacio que se le permite habitar al sujeto diaspórico (al menos simbólicamente) es discutible.<sup>168</sup> No obstante, resulta interesante que ciertos espacios se transforman en “etnopaisajes” [*ethnoscapes*], característica que Casteel le asigna a los espacios rurales y al “wilderness” canadiense. Siguiendo a Anthony Smith (1999), la autora explica la identificación nacional con esos espacios como representante de características que se glorifican como propias de esa nacionalidad (el individualismo y la libertad del Lejano Oeste estadounidense, por ejemplo)<sup>169</sup> y también como fuente de elementos raciales y genealógicos (el paisaje como “patria” ancestral).<sup>170</sup>

168 Cabe destacar que, como sostiene Hammill (2007: 65), la diversidad geográfica y cultural de Canadá también complejiza esa equiparación de “paisaje canadiense = *wilderness* o White North”, pues ninguna imagen permite unificar las Provincias Marítimas (Nueva Brunswick, Nueva Escocia y la Isla Príncipe Eduardo), con el territorio del Noroeste o con Montreal, ni la Costa Oeste con las regiones árticas.

169 Yi-Fu Tuan (2007:154) sostiene lo mismo: “[...] lo silvestre llegó a estar asociado con la frontera y con el espíritu pionero del pasado, y de este modo, con cualidades consideradas típicamente norteamericanas [...]”

170 El sociólogo Anthony Smith (1999: 16) define los “etnopaisajes” como paisajes que se encuentran cargados de significado étnico gracias a la historización de la naturaleza y la territorialización de memorias étnicas, que con frecuencia están asociados con eventos y personajes cruciales de la historia de la etnia en cuestión, con lo cual resultan sacralizados. Por un lado, se trata de que un paisaje histórico y poético está imbuido de la cultura y la historia de un grupo y, por otro, el grupo siente que sus características derivan de un paisaje en particular. Lo que Casteel

Por ende, resulta atractivo pensar determinadas creaciones paisajísticas como un modo de manipular determinados tópicos asociados con la conformación de una nación, con una suerte de “esencia canadiense” que también está en constante disputa. Esa angustia por definir qué es ser canadiense tiene su contraparte en la preocupación por definir *lo caribeño*: en cierta forma es posible pensar esa preocupación común como recordatorio del pasado colonial que también es parte de la historia de Canadá, más allá de la evidente ansiedad que genera el cosmopolitismo que parece adueñarse de ciudades como Toronto o Montreal.<sup>171</sup>

En los dos libros que se trabajan en este capítulo, la tensión entre *aquí* y *allí* es completamente explícita. En *No Language...* se dice “In another place, not here, a woman might touch/ something between beauty and /nowhere back there/ and here” y en *No Land...* “I don't want no fucking country here/or there and all the way back. I don't like it, none of it”. Esta dualidad no es sólo entre el Caribe y los centros de recepción de su migración, sino que también puede ser pensada en relación con la presencia de los afrodescendientes en Canadá. Existe una narración sobre la construcción nacional canadiense en la que los negros y mestizos son siempre extranjeros y no pertenecen a la conformación de Canadá en tanto estado-nación (Morgan Beckford, 2008: 463). Los negros son vistos como inmigrantes recientes, refugiados, que se encuentran en permanente estado de necesidad (Foster, 1996:29) y pertenecen a los espacios urbanos (McKittrick, 2006). Sin embargo, la presencia de afrodescendientes data del siglo XVII, con el arribo del intérprete Mathiue Da Costa con las expediciones portuguesas. La presencia histórica de negros y mulatos suele quedar cubierta bajo la caracterización de

omite es que en realidad, el primero en introducir el término fue Arjun Appadurai (1999), sólo que su visión del término es francamente distinta, pues para el antropólogo de origen indio, el etnopaisaje está asociado con el “paisaje de etnias”, es más metafórico, y su anclaje con una especialidad concreta apunta más a la *desterritorialización* que conlleva la experiencia de migraciones masivas que caracteriza la época actual que con la apropiación étnica de un espacio físico concreto.

171 Como señala Weins (2000), si bien los estudios académicos internacionales sitúan a la literatura canadiense dentro de un marco poscolonial, en el país hay poco consenso sobre que sea correcto de adjudicarle a la producción cultural canadiense el término “poscolonial”, dado que una nación-estado rica como Canadá es cómplice con el colonialismo actual y el capitalismo transnacional. En ese sentido, se muestra cierto prurito en alinear la historia de Canadá con la de Latinoamérica, África o el Caribe y utilizar “el vocabulario del dolor y la opresión que caracteriza mucho del discurso poscolonial”. Aunque Weins señala puntos muy válidos, considero que esa angustia por definir las características de una literatura nacional (o al menos anglocanadiense) implica una preocupación por diferenciarse de la literatura inglesa y estadounidense.

Canadá como un refugio para los esclavos fugitivos de los Estados Unidos (McKittrick, 2006: 97). Se oblitera así dos hechos: por un lado, que hubo inmigración de negros libres en la década de 1850 y entre los años 1909 y 1912 (Morgan Baeckford, 2008: 471), por el otro, el propio pasado esclavista canadiense, que resulta directamente negado o considerado demasiado breve y de poca escala para dedicarle análisis político o intelectual (McKittrick, 2006: 97). La especialista en estudios de género y de la cultura negra Katherine Mckittrick (2006: 99) lo resume muy claramente:

Pertenecer en Canadá, siendo negro, implica pertenecer necesariamente a otra parte [...] se reduce las especificidades de los negros a un “otra parte” [elsewhere] que lo abarca todo (un otra parte, en pocas palabras, “no canadiense”). También se cosifican las ideologías en torno a la pureza nacional al insistir que las comunidades negras no son canadienses, sino siempre otro, siempre de otra parte, recientes, desconocidas e imposibles.

Se observa un borramiento de “lo negro” del paisaje urbano, eliminando marcas que hablan de un pasado mucho más antiguo de lo que la narración sobre lo nacional quiere atestiguar: ejemplos de esto son la destrucción de cementerios, el renombre de calles y la demolición de espacios de la ciudad habitados mayoritariamente por afrodescendientes.<sup>172</sup> Esto establece una contradicción de base pues convierte a “lo negro” en aquello que sorprende cada vez como algo “[...] que no debería estar aquí, no estuvo aquí antes, siempre estuvo aquí, sólo está momentáneamente aquí, siempre estuvo allí (más allá de Canadá, por ejemplo). Esto significa que [...] están 'no aquí' y 'aquí' simultáneamente” (McKittrick, 2006: 93). Se abre, así, una paradoja con respecto a la compleja manera de habitar el espacio que tienen los afrodescendientes: existe una eterna tensión hacia un “otra parte”, se les recuerda constantemente que están de paso. Y ello no tiene que ver con ser inmigrantes reales, como testimonia un narrador como George Elliot Clark, autor canadiense de séptima generación, descendiente de los primeros inmigrantes negros, leales a la corona británica durante la guerra de independencia de los Estados

172 Como ejemplos se puede mencionar: la demolición de Africville en Nova Scotia, uno de los primeros y más grandes asentamientos de afrodescendientes en Canadá, la destrucción de Hogan's Alley en Vancouver para la construcción de una autopista (esta calle concentraba el mayor porcentaje de negros de la ciudad); el cambio de nombre de Negro Creek Road a Moggie Road en Holland Township (Ontario), el silencio en torno a Nigger Rock, el cementerio de esclavos negros más grande de Canadá así como la destrucción del cementerio de afrodescendientes Durham Road Cemenry en Ontario (McKittrick, 2006: 96. Para una análisis más pormenorizado de este borramiento en el paisaje urbano de la presencia y el pasado negro véase Walcott, 1997; Elliot Clarke, 1997; Peake y Ray, 2001).

Unidos [black loyalists], quien sin embargo pone de manifiesto que la cultura negra canadiense también proviene de “otra parte”, se constituye en los viajes y las culturas itinerantes, y tiene sobre sí el fantasma de la dislocación de la esclavitud transatlántica (Chariandy entrevistado por Baker Josephs, 2014).<sup>173</sup>

En los siguientes apartados, la lectura de la deixis vacía de su valor indicial como recurso para crear paisajes desanclados se ve enmarcada por estas cuestiones, pues los juegos que Brand propone, en los que los *aquí* y *allí* se transforman, pierden referencialidad, no sólo se cargan de sentido por la relación del Caribe como archipiélago de fronteras externas (Pizarro, 2002) sino también mediante la adscripción de Brand a la literatura (afro)canadiense.

## 2.1 *No Language is Neutral: un lenguaje dislocado para Ningún Lugar*

*No Language is Neutral* (1990), finalista del Governor-General's Award, es un libro compuesto de tres partes, cada una de ellas un largo poema seriado: “Hard against the Soul”, que abre y cierra el libro, “Return” y “No Language is Neutral”. En el caso de la parte homónima al libro, se trata de trece poemas sin título en los que la separación está dada por el cambio de página. Desde el título del libro Brand establece intertextualidades con el poema **LII** [448] de *Midsummer* del premio Nobel Derek Walcott, en que el poeta de Santa Lucía reescribe su icónico “**A Far Cry from Africa**” [442] (1962). Allí se pone de manifiesto una guerra interior en el sujeto lírico a la hora de elegir entre su legado inglés y sus raíces africanas. En **LII** (1984), la oposición está representada en dos soldados “one fought for a queen, the other was chained in her service”. Una vez más la pregunta que interpela al sujeto lírico es la del idioma en el que se escribe:

[...] Have we changed sides  
to the moustached sergeants and the horsy gentry  
because we serve English, like a two-headed sentry  
guarding its borders? No language is neutral;  
the green oak of English is a murmurous cathedral  
where some took umbrage, some peace, but every shade, all,  
helped widen its shadow. I used to haunt the arches  
of the British barracks of Vigie.

Brand se apoya en esos versos para dar inicio a la serie que da nombre al libro:

173 Claramente prima aquí la perspectiva del modelo del Atlántico Negro, establecido por Gilroy, como ya se ha señalado en la “Introducción”.

“No language is neutral. I used to haunt the beach at/Guaya” (Brand, 1990: 19), pero sus imágenes están muy alejadas de la supuesta “paz” a la que remite Walcott: “No/language is neutral seared in the spine's unravelling” (Brand, 1990: 20), pues como sostiene Girgell (1994:50) “El conocimiento de que ningún lenguaje es neutral se encuentra 'sellado en su columna'. Para ella el lenguaje del amo es así de problemático”. La imagen equipara al lenguaje con la marca del dueño sobre su ganado, “seared” como sinónimo de “branded”.

Si para Walcott ningún idioma es neutral, en el sentido de que no se traiciona ningún ideal ni ningún legado al elegir el inglés como lengua poética, pues todo idioma carga consigo sus propios fantasmas, para Brand la violencia que el inglés conlleva resulta desgarradora, dado que está profundamente imbricado con el pasado de esclavitud, como se explorará cuando nos detengamos en esa sección. Por el momento, resulta interesante examinar la estructura del libro, pues si la sección “No Language...” puede considerarse el “corazón” del mismo, existe un derrotero propio que Brand traza en el que la construcción espacial va perdiendo especificidad y anclaje concreto, asociado con el uso de los nombres propios y la deixis.

### **2.1.1 Anclajes y retornos: vínculos paradójicos con el paisaje**

El primer punto a explorar es por qué la sección “Hard against the Soul” se encuentra fragmentada y por qué el poemario se abre con un único poema de ella, para luego dar paso a las partes “Return” y “No Language...”, y cerrar con “Hard...” ahora sí desarrollándola. Por tanto, se hace evidente que esta sección enmarca el poemario. ¿A qué obedece esto? En ese inicio Brand establece cuál será el tono del libro, la ambigüedad afectiva con la que se situará frente al paisaje caribeño. Al analizar en detalle el primer poema, se observa un trabajo de contrastes que lo va estructurando y que, a su vez, invita a pensar la totalidad del poemario en esos términos.

Los primeros versos afirman:

this is you girl, this cut of road up  
to Blanchicheuse, this every turn a piece  
of blue and earth carrying on, beating, rock and  
ocean this wearing away, smoothing the insides  
pearl of shell and coral (Brand, 1990:3)

Se sitúa al lector en Trinidad mediante el nombre propio Blanchicheuse y la interpelación equipara a la “niña” con el paisaje, donde el deíctico “this” establece un acto enunciativo en el que se nos coloca frente al paisaje como si el sujeto lírico presentara

ante los ojos de la “niña”, y por ende del lector, aquello que observa. El paisaje descrito se construye a partir de elementos aislados que, si bien están asociados con la belleza del Caribe (el azul del mar, perlas y corales), se presentan como fuerzas violentas y agotadoras. Así, la expresión “this every turn a piece / of blue” implica cierto hartazgo: es imposible escapar del paisaje, a cada recodo, a cada giro de la cabeza, hace su aparición. “Carrying on” estipula la permanencia, la continuidad de aquello que, pareciera, se preferiría que perezca. La violencia es evidente en “beating”, y el “smoothing”, que conlleva cierta carga positiva, se ve cancelado en el “wearing away” porque la suavidad surge por el desgaste.

En la segunda estrofa, la evocación parece cobrar otros visos:

this is you girl, this is you all sides of me  
lull road and dip through the coconut at Manzanilla  
this sea breeze shaped forest of sand and lanky palm  
this wanting to fall, hanging, greening  
quenching the road (3)

Ese “tú” en el primer verso pareciera ser una manera del sujeto lírico de hablarse a sí mismo, una persona poética que se abre en diferentes facetas y se reúne en la niña, pero se diversifica en el paisaje: en la calle (construcción humana) que se ve rodeada de naturaleza. Si en la primera estrofa se ponía el acento en la violencia del paisaje, aquí se presenta su costado más apacible (“sea breeze”; “lanky palm”). Asimismo se observa cierta entrega en “this wanting to fall” que presenta ambigüedad estructural pues ¿quién sería el sujeto de ese deseo? Los siguientes verbos “hanging” y “greening” indican que en realidad se trataría del follaje de las palmeras pues son las que con su sombra vuelven más fresco el camino. Sin embargo, la utilización de “quenching” tiene su carga de ambivalencia, pues si bien significa “bajar la temperatura” también late en el término la idea de “sofocar”. Vemos, entonces, cómo se estructura un contraste entre la primera y la segunda estrofa (violencia versus calma), pero incluso en la aparente calma, como ocurría en “These Islands” de Nichols, en el lenguaje se halla latente la ferocidad.

Pues bien, la hipótesis de la “niña” como un desdoblamiento de la persona poética se fractura en la tercera estrofa:

this is you girl, even though you never see it  
the drop before Timberline, that daub of black shine  
sea on bush smoke land, that pulse of the heart  
that stretches up to Maracas, La Fillete bay never know

you but you make it wash up from the rocks (3)

Así, al decir “you never see it” y “La Fillete bay never know you” se hace evidente que el sujeto lírico le habla a una tercera persona que nunca ha estado en Trinidad. Vale la pena destacar el uso del *creole* en cuanto a la agramaticalidad verbal. Al tratarse de una tercera persona del singular “know” debería ser “knows”; sin embargo, debido a la estructura construida con “never” lo esperable sería el uso del Present Perfect: “La Fillete bay *has never known* you”, lo cual hace que la frase “though you never see it”, si bien correcta gramaticalmente en presente, indique que también se trata del uso del *creole* y debiera leerse “you have never seen it”. Claramente se opta por el *creole* como recurso para remitir a la oralidad, pero a su vez el uso laxo de los tiempos verbales le permite a Brand generar cierta atemporalidad que resulta muy productiva para su poesía, pues ayuda a cierto proceso *confusivo*, para tomar prestado el neologismo de Cohen (1974),<sup>174</sup> donde la alternancia o convivencia temporal sirve al desanclaje espacial que se propicia.

De todas formas, el juego con la temporalidad difusa trasciende el uso del *creole*, como se observa en un fragmento posterior de la serie “No Language...” (citado en extenso en el Apéndice [400]): el uso del gerundio, que como verboide pierde clara referencialidad temporal, le permite a Brand presentar distintas temporalidades yuxtapuestas, como si se tratasen de fotos que pasan frente a sus ojos, en una suerte de eterno presente, donde Pearl canta con ellas, se sacrifica en su vida canadiense y fallece, todo en simultáneo:

Pearl was near Dupont, upstairs a store one  
Christmas where we pretend as if nothing change we,  
make rum punch and sing, with bottle and spoon,  
song we weself never even sing but only hear when  
we was children. Pearl, **squeezing** her big Point

Fortin self along the narrow hall **singing** Drink a run;  
and a . . . Pearl, **working** nights, **cleaning**, Pearl **beating**  
books at her age, Pearl **dying** back home in a car  
crash twenty years after everything was squeezed in,  
a trip to Europe, a condominium, a man she suckled  
like a baby. Pearl **coaxing** this living room with a  
voice half lie and half memory, a voice no room

174 Cohen lo piensa en relación con la sonoridad, pues para él, la versificación resulta una función negativa: si el fonema debería operar como rasgo distintivo, en poesía funciona más bien como rasgo *confusivo*, donde no se observa una búsqueda de diferenciación real, sino que los juegos sonoros acercan sentidos dispares. Creo que es posible pensar el uso de la atemporalidad en ese mismo sentido.

nowhere could believe was sincere. Pearl **hoping** this  
room would catch fire above this frozen street. (27)

El uso del *creole* como atemporalidad flotante se da cuando se habla del sujeto lírico y la hermana: “Christmas where we pretend as if nothing change we,/make rum punch and sing, with bottle and spoon,/song we weself never even sing but only hear”, sin embargo, el uso del pasado en “Pearl was...” sitúa la temporalidad verbal correcta en un present perfect “Nothing has changed us” y luego el pasado. Sin embargo, el efecto de lectura que genera, predispone a ver todo ocurriendo frente a los ojos, en una suerte de presente eterno que vuelve a la mente del sujeto lírico. Este tipo de recurso aporta a generar un efecto de lectura similar a ciertos pliegues temporales señalados en el capítulo anterior.

Ahora bien, retomando el poema que inicia el libro, es particularmente interesante detenernos en los nombres propios que se presentan. Todos ellos denominan puntos turísticos de enorme belleza en Trinidad, especialmente la popular playa Maracas. Sin embargo, otro elemento salta a la vista en estos nombres: las diversas ocupaciones territoriales de Trinidad. De este modo, Blanchicheuse y La Fillete recuerdan cuando el país se encontraba bajo dominio francés; Manzanilla y Maracas cuando perteneció a la corona española y Timberline a su adscripción al imperio británico. La utilización de los nombres propios genera un claro anclaje espacial que se refuerza por la descripción. A lo largo del poemario, Brand propondrá una paulatina disolución de ese anclaje, donde el trabajo con la deixis va en contra de la referencialidad de los nombres propios.

En este poema establece el tono desde el cual pensar el libro en su totalidad, debido, según la lectura que propongo, a la ambigua relación afectiva que se establece con el paisaje. Es en esta tercera estrofa donde esto empieza a hacerse evidente. Se observa lo que el geógrafo Yi-Fu Tuan (2007) denomina “topofilia”, el lazo afectivo entre las personas y su ambiente circundante, que varía en grado y en intensidad emocional en cada caso y puede ir del placer visual, el deleite del contacto físico al amor que surge por la familiaridad de un espacio o la carga simbólica que le asignamos por el pasado que representa (personal o colectivo) (Tuan, 2007: 333).<sup>175</sup> En esta estrofa, se carga al paisaje

175 Cabe destacar que el concepto de topofilia ya se hallaba presente en Bachelard: como “...determinación del valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados (donde...) a su valor de protección, que puede ser positivo, se adhieren también valores imaginados, y dichos valores son, muy

de emocionalidad al decir “that pulse of the heart”: éste pasa a latir, a ser algo vivo, pero al mismo tiempo refiere a lo que genera en el sujeto lírico, algo en lo que ve en el camino a Maracas, lo hace asociar con el latido del corazón. Ese pasaje hacia lo afectivo, prepara el cierre de la estrofa: que sea la “niña” quien genera que el mar bañe las rocas, verso que abre camino a la reconfiguración que será la estrofa quinta. En la cuarta, en cambio, se retorna a la violencia del paisaje:

This is you girl, that bit of lagoon, alligator  
long abandoned, this stone of my youngness  
hesitating to walk right, turning to Schoener’s road  
turning to duenne and spirit, to the sea wall and sea  
breaking hard against things, turning to burning reason (4)

El sujeto lírico vuelve a situarse en “my youngness” y de manera tácita como sujeto de “hesitating” y “turning”. El uso del gerundio aquí exacerba el carácter descriptivo como si la persona poética sólo estuviera dando cuenta de una foto que se le presenta ante los ojos y se viera a sí misma de pequeña. Se establece así una oposición entre el mundo fantástico de los *duenne*<sup>176</sup> y los espíritus y “burning reason”. Sin embargo en la huida hacia ellos –pues se rechaza el camino recto y se gira hacia Schoener’s Road– se los equipara. La pared del mar y el batir de las olas también resultan hermanados y allí la violencia de “breaking” y la reminiscencia del título de la serie se enlaza también con el carácter agresivo que toma la razón por el adjetivo “burning”. Si éste remite al fuego, el mar no logra apagarlo. En la quinta estrofa es donde la relación entre el yo lírico y el sujeto al que interpela cobra pleno sentido.

this is you girl, this is the poem no woman  
ever write for a woman because she ’fraid to touch  
this river boiling like a woman in she sleep  
that smell of fresh thighs and warm sweat  
sheets of her like the mitan rolling into the Atlantic

this is you girl, something never waning or forgetting  
something hard against the soul  
this is where you make sense, that the sight becomes  
tender, the night air human, the dull silence full  
chattering, volcanoes cease, and to be awake is

pronto, valores dominantes” (Bachelard, [1957] 2000: 28).

176 Parte del folklore caribeño. Espíritu de un niño muerto antes del bautismo que vaga por los bosques tratando de atraer otros niños y robarles el alma.

more lovely than dreams (4)

Las referencias afectivas de la tercera estrofa se resignifican aquí como poema amoroso. Lo interesante es que Brand equipara ese cuerpo de mujer con el paisaje pues las referencias sexuales (“That smell of fresh thighs and warm sweat”) equivalen al “boiling river” (el río Mitán) y al Atlántico. La imagen de la amante dormida presenta las mismas contradicciones que el paisaje: así como éste es plácido y brutal al mismo tiempo, existe una calma en la mujer dormida que está, de todas formas, cargada de dureza (de allí el título de la sección). Es por ello que en la equiparación con el paisaje se puede realmente comprender a la amada (“this is where you make sense”). De esta forma se establece un vínculo de ternura y dolor que es el mismo que se tiene con el paisaje. La contradicción entre la calma y la violencia es trascendida, el vínculo es paradójico, contiene los opuestos sin dejar que estos se anulen entre sí.

En este aspecto cobra sentido que la sección “Hard Against the Soul”, dedicada a la amante, se encuentre partida y se inicie el libro con este poema, pues establece la relación contradictoria que Brand construye con el paisaje y que es posible asociar con la construcción de espacios paradójicos, como los define Rose (1993: 153): implican estar en dos espacios al mismo tiempo, el centro y el margen, adentro y afuera, se está separado y conectado.<sup>177</sup> Se trata más de un espacio enunciativo que físico, asociado con la política de localización la cual define dónde se localiza cualquier sujeto dentro de las matrices de poder discursivas y materiales (Rose, 1993: 139), que ya exploramos en el capítulo precedente. La escritura topográfica de Brand construye paisajes con los que sus sujetos líricos entablan vínculos paradójicos. Hemos visto que Brand piensa la poesía desde una mirada política, desde una *poética* de localización que establece casi de modo obsesivo, su postura ideológica y que, implacablemente denuncia lo que trata de ocultarse. En los poemarios analizados en el capítulo anterior el eje espacial estaba situado en el Caribe, desde una persona poética claramente anclada en territorio antillano, en la sección “Return” de *No Language...* la mirada se posa nuevamente sobre el Caribe, sobre la fallida revolución de Granada,<sup>178</sup> sobre su linaje biológico (“Amalia still”, dedicado a su abuela)

177 Por lo que vimos de la presencia de afrodescendientes en Canadá, su existencia crea un espacio paradójico en la construcción nacional canadiense, pues la definición de Rose parece casi un calco de la cita que hemos dado de McKittrick (2006: 93).

178 El poema “Phyllis” está dedicado a Phyllis Ciard, Ministra de Asuntos de la Mujer del Gobierno Revolucionario del Pueblo de Granada, y “Jackie” a Jacqueline Creft Ministra de

y su linaje espiritual (“**Blues Spiritual for Mammy Prater**” [400], dedicado a una ex esclava de 115 años que fue fotografiada en la década de 1920). Resulta especialmente productivo detenerse en los dos poemas que dan título a la sección, pues si el primer poema establece la ambigüedad afectiva, desde una ambigüedad enunciativa (las diferentes posibilidades que cubren a ese “tú” al que se le habla), y los contrastes del paisaje son un espejo de las tensiones del vínculo con esa segunda persona, en los dos poemas titulados “Return” se explora con mayor detalle el vínculo con el Caribe, representado en su paisaje, y en esos quiebres permanentes entre irse y volver. En ellos se establece que la mirada poética surge desde la tensión de la distancia: para *retornar*, al fin de cuentas, es necesario ya haber partido.

### **Return I [426]**

So the street is still there, still melting with sun  
still the shining waves of heat at one o'clock  
the eyelashes scorched, staring the distance of the  
park to the parade stand, still razor grass burnt and  
cropped, everything made indistinguishable from dirt  
by age and custom, white washed, and the people...  
still I suppose the scorpion orchid by the road, that  
fine red tongue of flamboyant and orange lips  
muzzling the air, that green plum turning fat and  
crimson, still the crazy bougainvillea fancying and  
nettling itself purple, pink, red, white, still the trickle of  
sweat and cold flush of heat raising the smell of  
cotton and skin... still the dank rank of breadfruit milk,  
their bash and rain on steps, still the bridge this side  
the sea that side, the rotting ship barnacle eaten still  
the butcher's blood staining the walls of the market,  
the ascent of hills, stony and breathless, the dry  
yellow patches of earth still threaten to swamp at the  
next deluge... so the road, that stretch of sand and  
pitch struggling up, glimpses sea, village, earth  
bare-footed hot, women worried, still the faces,  
masked in sweat and sweetness, still the eyes  
watery, ancient, still the hard, distinct, brittle smell of  
slavery.

Lo primero que salta a la vista en este poema es la repetición constante de “still” que, al permitir ordenar las largas enumeraciones –característica típica del estilo de

Brand— otorga ritmo al poema. “Still” [aún] señala que perdura una situación y, al mismo tiempo, la esperanza de un cambio que se ha visto cancelada. El comienzo del poema, que abre una sección, es *in medias res*, por la presencia del “so” como primera palabra. Esto aporta a la oralidad, como si la persona poética entablara un diálogo con alguien más. A su vez, ese “so” opera en la misma dirección de “still”: señala que se esperaba un cambio no ocurrido, la constatación de que algo perdura. A su vez, si en el poema anterior se observaba en el deíctico la cercanía (“this”), en éste se adopta cierta distancia al elegir el “there”, por más que aquí se hable de un regreso, lo cual situaría al sujeto lírico en el Caribe. Si en aquél parecía que la persona poética estaba situada en aquello que describía, en éste se trataría de una evocación imaginada, por lo cual se afirma “still I suppose the scorpion orchid”. En ese sentido, la constatación de que todo sigue igual en el verso inicial sería dada desde fuera y no porque el sujeto lírico esté en la escena que se describe. Sin embargo, esa distancia parece transmutarse al avanzar el poema; al afirmar “still the bridge this side/ the sea that side” el sujeto lírico se aproxima; aunque no sea posible sostener que esté situado claramente en la escena enunciativa, se marca más bien la oposición entre el puente (lo que une) y el mar (lo que distancia).

Asimismo, la construcción de un paisaje en este poema está anclada a lo cotidiano, a lo natural pero también a materialidades hechas por el hombre (la plaza, el barco, el camino). Se trata de elementos dispersos, sin jerarquías, hermanados en la perpetua enumeración. Por un lado el sol, que se describe en sus efectos: la calle que se derrite, las olas de calor, las pestañas chamuscadas. Si en el poema anterior el paisaje estaba asociado con los paraísos turísticos y ciertos tópicos clásicos (el mar, las palmeras, los cocos) que podemos asociar con una mirada más abarcadora, que establece planos generales desde cierta distancia, aquí los elementos seleccionados apuntan a una mirada que se concentra en los detalles, acercándose así al trabajo microscópico que vimos en *Primitive Offensive*. Por ello, priman las plantas (“razor grass”, “bougainvillea”, “scorpion orchid”), de los árboles (ciruelo, frutipan) se hace un zoom al fruto (“that green plum turning fat and/crimson”) y aparecen en tanto aroma (“breathfruit milk”). Las colinas que se elevan “stony and breathless” son la única generalidad que se presenta. Esa falta de aire, el agobio, es una constante. Si con Sheller (2003) vimos la iconicidad turística del Caribe que lo presenta como una tierra de abundancia natural, aquí prima la sequedad. Aun cuando se presenten las plantas y su crecimiento desordenado, el focalizarse individualmente no genera ninguna sensación de abundancia. En el plano sonoro, la

repetición insistente de sibilantes (/s/, /z/, /ʃ/, /ʒ/, /tʃ/, /dʒ/), asociable con la brisa o el viento, termina por generar la sensación de un aire caliente que circula asfixiando, debido a las imágenes visuales que se encuentran dominadas por la idea del sol como una fuerza que derrite y chamusca.

La reaparición del “so” produce un quiebre: “so the road, that stretch of sand and/pitch struggling up, glimpses sea, village, earth/ bare-footed hot, women worried, still the faces”. Se vuelve sobre la calle, ahora sí como en un plano general, y es posible asociar “the road” con la *Schoener’s road* del primer poema.<sup>179</sup> Resulta interesante resaltar la equiparación de mar, aldea, tierra y mujeres. Ya antes se había cancelado la posibilidad de abordar el rol de los sujetos, diluyendo su presencia en meros puntos suspensivos (“everything made indistinguishable from dirt/ by age and custom, white washed, and the people.../ still I suppose the scorpion orchid by the road”), como si no se pudiera explorar su existencia o como si fuera tan obvio lo que tiene para decirse que valiera la pena articularlo. La mención a los cuerpos es metonímica: se nombra el sudor y el olor de la piel pero no a quienes sudan y hieden, como si bastara con el calor para explicar la aparición de “sweat” y “smell of cotton and skin”. Esta invisibilización buscada, era también la propia de los discursos esclavista en que el cuerpo del negro sólo existía en tanto potencia de trabajo y no como vida humana. Aquí, aquello sustraído de la mirada, pero aludido metonímicamente, se pone en escena nuevamente por la reaparición del sudor, ahora estetizado por la aliteración: “sweat and sweetness”, perteneciente a las “hot women worried” (la aliteración en este último verso tiene algo de ululante, que opera junto con el exceso de sibilantes). Así, mediante “the brittle smell of slavery”, se conecta sudor, olor y esclavitud, volviendo a situarnos en esos cuerpos despojados de humanidad, como instrumentos de trabajo. El sudor se vuelve entonces producto del esfuerzo físico y no del calor, resignificando las imágenes presentadas a lo largo del poema.

Desde esta perspectiva, la preeminencia de las sibilantes se reconfigura pues se vuelve un susurro que atraviesa el poema, susurro que podemos asociar con la esclavitud como si ésta fuera la constante susurrada al oído del sujeto lírico en cada una de las imágenes que construye. Vemos, entonces, cómo su alegato en relación a la opresión

179 Esta calle también está presente en el cuento “St. Mary’s State” de *Sans Souci and Other Stories* (1989), relato en el que la protagonista, muy cercana biográficamente a Brand, vuelve a visitar la casa en la que se crió, antigua barraca de esclavos.

pasada (esclavitud) y presente (pobreza, explotación) no implica la mera denuncia. La estetización de su posicionamiento ideológico, construida a partir de los recursos analizados, construye una *poética* de localización. La hipótesis de la sonoridad de “Return I” como un susurro permanente que le llega al sujeto lírico se apoya en la idea del ritmo en tanto signo (Cohen, 1974; Meschonnic, 2007) que opera como sistema (Tinianov, 1973) junto con las imágenes del poema, apelando a la idea de esclavitud. Esa hipótesis se ve reafirmada por el verso “the air sick, sibylline, away! go away!” del siguiente poema que implica cierta continuidad con éste:

### **Return II [427]**

From here you can see Venezuela,  
that is not Venezuela, girl, that is Pointe Galeote  
right round the corner, is not away  
over that sea swelling like a big belly woman  
that must have been a look of envy

every eye looking out of its black face many years  
ago must have longed to dive into the sea woman’s  
belly swimming to away only to find  
Pointe Galeote’s nubbly face  
back to there and no further than the heat flush

every woman must have whispered  
in her child’s ear, away! far from here!  
people go mad here walking into the sea!  
the air sick, sibylline, away! go away!  
crashing and returning against Pointe Galeote

From here envied tails of water swing out  
and back playing sometimeish historian  
covering hieroglyphs and naming fearsome artifacts,  
That is not footsteps, girl, is duenne!  
is not shell, is shackle!

Lo dialógico está presente una vez más, ahora claramente establecido, entre la primera voz que habla y la segunda que la corrige. El deíctico “here” nuevamente establece proximidad, situándose en Trinidad, gracias al nombre propio Pointe Galeote. Sin embargo, la segunda estrofa presenta un salto temporal. La frase “many years ago” no especifica a qué época se refiere el sujeto lírico, pero el hecho de que se establezca que quienes ansiaban huir eran negros (“looking out of its black face”) parece remitir a la esclavitud, dado el grado de desesperación que señala el intentar partir a nado. El “here”

retoma la temporalidad de la primera escena, pero la mención al mar como un historiador que revela artefactos reenvía al pasado de esclavitud pues lo que *desentierra* son grilletes, lo cual remite una vez más a los esclavos ahogados. Otra lectura presente es que, así como Pointe Galeote es un espejismo de escapatoria, las pisadas que son *duenne* señalan que no hay salida posible, se está atrapado, engrillado a la isla: se está allí para tratar de irse *lejos* (“away”), sólo para terminar descubriendo los grilletes que atan los pies. Es posible leer esa suerte de encarcelamiento como un alegato contra el fijismo, si pensamos en la oposición que establece Casteel (2007; 2014) entre *fijismo* y *movilidad*. Un anclaje definitivo se transforma en pesadas cadenas que el sujeto no logra romper. Sin embargo, la tensión entre las pisadas y los grilletes, entre partir y quedarse establece que es necesario escapar de lecturas lineales pues la fantasía de huir reenvía al punto de partida o, peor aun, a la destrucción. A su vez, quedarse está asociado al pesado legado de la esclavitud.

Asimismo, en este poema el paisaje se vuelve partícipe de la sujeción, como espejismo en el que la apertura de la isla se convierte en una trampa. A su vez, en él permanecen las marcas del pasado. Sin embargo, la necesidad de partir no se adscribe a otras épocas, pues se observa, mediante la focalización en el espacio, un entrecruce de temporalidades. Las madres de la estrofa cuarta refieren tanto a las de los tiempos esclavistas como a las del presente, situadas con el sujeto lírico en el deíctico *aquí*, al igual que la voz que le contesta que aquello que ve no es Venezuela y alerta que no se debe seguir las pisadas ni confundir conchas con grilletes. Ese trabajo con la atemporalidad es otro recurso de su poética de localización: marca la continuidad de la opresión sin necesidad de enunciarla.

Claramente se observa que en sus *retornos* Brand pone el foco en el pasado de esclavitud y en sus consecuencias presentes, donde la explotación aún perdura. El “retorno” de los títulos no es sólo el del sujeto lírico que partió y regresó, sino también el continuo retorno de las desigualdades que se abrió con la esclavitud y la explotación. Lo interesante es que se vale del paisaje para hacerlo, politizándolo, al igual que se observaba en la Generación del Boom, pero al mismo tiempo, la apertura hacia afuera no resulta liberadora. En ese punto, sin embargo, seguimos situados en una cierta oposición entre *aquí* y *allí*, entre quedarse o partir. En el primer poema la mirada busca cambios que no han ocurrido, que no pueden ocurrir, en el segundo, en cambio, parece incapaz de reconocer claramente ese territorio familiar; incapacidad que ocurre ante el espejismo que el paisaje significa. Éste se carga, entonces, de otro tipo de hostilidad que no es

equivalente a la de “Return I” ni a la del primer poema de “Hard Against...”, aquí la hostilidad se encuentra en aquello que el paisaje esconde, como sostiene Cosgrove (1984), bajo el manto de belleza. Se vuelve así amenazante (incita a escapar condenando a la muerte, esconde a los *duenne*) y aunque hace salir a la luz los grilletes también vuelve posible confundirlos con conchas, es decir, los oculta bajo una suerte de espejismo estetizante.

En “Return I” vimos que la presencia de un constante susurro, gracias al uso de las sibilantes, que es posible asociar con la omnipresencia de la esclavitud, pero también con la posibilidad de hacer *hablar* al paisaje, es decir, hay algo allí que le susurra al sujeto lírico. En “Return II”, hay claves que leer y descifrar en el paisaje, aparentes espejismos y realidades ocultas. Estas perspectivas resultarán particularmente productivas para pensar el paisaje caribeño en términos de *historia*, lo cual ya es parte de una tradición (tanto Derek Walcott como Édouard Glissant) y la postura de Brand frente a esa idea, como se verá en el próximo apartado.

### 2.1.2 Deixis desanclada: el paisaje como fuga

En los poemas trabajados hasta aquí se observa un claro anclaje en el Caribe (no se evidencia ninguna ambigüedad con respecto a las referencias espaciales), sin embargo, en relación al paisaje se establece cierta ambivalencia y ésta se incrementa en la sección “No Language is Neutral”, que comienza:

No language is neutral. I used to haunt the beach at  
Guaya, two rivers sentinel the country sand, not  
backra white but nigger brown sand, one river dead  
and teeming from waste and alligators, the other  
rumbling to the ocean in a tumult, the swift undertow  
blocking the crossing of little girls except on the tied  
up dress hips of big women, then, the taste of leaving  
was already on my tongue and cut deep into my  
skinny pigeon toed way, language, here was strict  
description and teeth edging truth. Here was beauty  
and here was nowhere. The smell of hurrying passed  
my nostrils with the smell of sea water and fresh fish  
wind, there was history which had taught my eyes to  
look for escape even beneath the almond leaves fat  
as women, the conch shell tiny as sand, the ruck  
stone old like water. I learned to read this from a  
woman whose hand trembled at the past, then even  
being born to her was temporary, wet and thrown half  
dressed among the dozens of brown legs itching to

run. It was as if a signal burning like a fer de lance's  
sting turned my eyes against the water even as love  
for this nigger beach became resolute. [427]

Si bien “I used to haunt the beach at/Guaya” es parte de la intertextualidad con el poema **LII** [448] de Walcott (“I used to haunt the arches/of the British barracks of Vigie”), también vemos, en relación con “Return II”, que el yo lírico queda asociado con el *duenne*, pues se elige el verbo “haunt”, situándose de este modo en el mundo de los espíritus. La descripción del paisaje se condice con lo ya presentado (el río muerto, los cocodrilos). El anclaje físico está claramente definido por el nombre propio: Guaya (seguramente abreviación de Guayaguayare, pueblo costero en el que nació Brand). Cabe destacar la elección de los adjetivos a la hora de describir la arena: por un lado porque se desarticula la imagen prototípica del Caribe de arenas blancas, por el otro porque se adopta el término peyorativo “backra” para referirse a los blancos, así como el insultante “nigger”. Wiens (2000) hace un interesante análisis de la elección de apropiarse del término “nigger”: plantea que esta “palabra repleta de historia brutal”, asociada al odio racial, se recontextualiza y se abre a significados alternativos. No obstante, las connotaciones heredadas no dejan de estar latentes y se establece de esta forma un diálogo entre el uso claramente afectivo del sujeto lírico y los ecos de la historia violenta que la palabra carga.

Zackodnik (1995) toma la división de los dos ríos como una manera metafórica de referirse a las dos variantes lingüísticas: el “inglés estándar” y el “Lenguaje Nación” según ha sido definido por Brathwaite. Prefiero la terminología más específica de Casas (2009, 2002, 1994), que analiza el poemario desde el marco teórico de la sociolingüística, y para evitar caer en la postura ideológica cuestionable de establecer una variante del inglés como “estándar” (que implicaría que todas las otras variantes son desviaciones de la norma), divide entre “Trinidad English *Creole*” (TEC)<sup>180</sup> y “non-*creole* English” (NCE). Zackodnik (1995) sostiene que éste último resulta innavegable para Brand (estaría representado por el río tumultuoso: “rumbling to the ocean in a tumult, the swift undertow/blocking the crossing of little girls”).

Específicamente, ella se ve bloqueada por la “veloz contracorriente” [swift undertow] del inglés estándar, lo cual indica que lo que no le

180 Casas (1994) decide no limitarse a la oposición creole / no creole porque “las alocuciones o conversaciones incluyen elementos que no son necesariamente creole, así como también elementos que son sin duda creole”.

permite navegar sus aguas es tanto la presencia insidiosa de significantes poderosos, muy racializados, sexualizados, con carga de género (los cuales la denigran y niegan como individuo), como el modo en que el inglés estándar da voz sólo a la experiencia masculina heterosexual (Zackodnik, 1995, s/n)

La variante TEC, que Zackodnik denomina “el lenguaje que le permitiría expresar mejor la experiencia de una mujer caribeña de ascendencia africana” estaría representado por el río muerto, que para la autora ocurre debido al “intento histórico y aun actual del colonizador de subyugar y neutralizar al colonizado”.

Pese a que la idea de unir paisaje y lenguaje resulta atractiva (y de hecho es una hipótesis que se explora en este capítulo), veo forzada la lectura de Zackodnik de equiparar los ríos con las variantes idiomáticas. De hecho, la autora corta la cita del poema en “blocking the crossing of little girls” para saltar a “language here” y unir ambas ideas. Lo que queda fuera es llamativo: “except on the tied/ up dress hips of big women”. Si el río representa el inglés estándar o NCE, ¿por qué cortaría el paso sólo de las niñas pero las mujeres mayores, con los vestidos levantados, lograrían cruzarlo? En sí es más sencillo que las nuevas generaciones aprendan a valerse del NCE con mayor soltura que sus mayores. Por otro lado, el *code-switching*<sup>181</sup> de una variante a otra no es claramente definible en el poemario, que opera con el borramiento de los límites entre lo marcadamente oral y *creole* y un inglés más elevado.

En mi lectura, la descripción del paisaje parece ser una interrupción en el devenir del poema, que se abre con la frase que da nombre al libro. Podría considerarse que esa interrupción se cierra una vez que reaparece la palabra lenguaje (“language here was strict description...”), pero considero que el “then” marca el primer quiebre, pues sitúa temporalmente, vuelve a ubicar en la situación enunciativa. A su vez, al mencionar a la lengua, indirectamente se nos reenvía a la idea de lenguaje, y el gusto de partir se instala entonces en las propias palabras. Desarrollaremos la visión sobre el lenguaje que Brand presenta en este poemario más adelante, pero por ahora detengámonos en los versos

181 “Code-switching” es el término que se utiliza para el cambio de una variante a otra. Para Mary Louise Pratt (1992), implica “el poder de poseer pero no ser poseído por el lenguaje dominante. Estéticamente, el cambio de código [code-switching] puede ser una fuente de gracia y gran sutileza verbal a medida que el discurso se desliza fluida y estratégicamente yendo y viniendo entre dos idiomas y dos sistemas culturales” (177). Casas (1994) sostiene que los descubrimientos empíricos sobre *code-switching* confirman lo que sostenían los especialistas en creole: que suele existir un *continuum* de variaciones entre códigos más que una marcada línea divisoria. En esos casos suele denominarse “code-mixing”, que es lo que Casas (1994) observa en el caso de *No Language...*

“language, here was strict/ description and teeth edging truth. Here was beauty/and here was nowhere”. El lenguaje es presentado como meramente descriptivo pues permite sólo bordear la verdad. La imagen de los dientes nos reenvía a que se muerden las palabras, lo que se está a punto de decir y se calla. Y de hecho, en el poema siguiente se desarrolla esa visión, uniendo lenguaje y esclavitud.

El “here” remite a Guaya y por extensión al Caribe en general; es un deíctico de referencia ampliada. Sin embargo, existe un juego de cercanías y distancias en el que el “here” en realidad debería ser “there”, pues la construcción temporal del pasado haría necesario la elección del deíctico “allí”. Si bien el referente en este primer caso es una playa de Guaya, el uso del pasado y del artículo “the” (“I used to haunt *the* beach at/Guaya”) en lugar del demostrativo “this”, marca una distancia que el “here” desmiente. El acercamiento se completará cuando al cierre de ese fragmento sí se use el demostrativo: “this nigger beach”. Distancias que evidentemente son más afectivas que de referencialidad física o temporal.

Asimismo, los versos “Here was beauty/ and here was nowhere” ponen de relieve dónde se sitúa al Caribe: la escasa importancia o relevancia frente al resto del mundo. Sin embargo, también es propio de una mirada desde el Caribe. Es interesante ver como Brand reelabora esta idea en el libro que publica luego de *No Language...* la novela *In Another Place, Not Here* (1996).

She say when she great-great-great ma come here she was grieving bad for where she come from. And when she done calculate the heart of this place, that it could not yield to her grief, she decide that this place was nowhere and is so she call it. Nowhere. She say nothing here have no name. She never name none of her children [...]

Adela call this place Nowhere and with that none of the things she look at she take note of or remember or pass on. She insist so much is nowhere she gone blind with not seeing. [...] And that was she inheritance. And that is how I don't know the names of things though I know their face. I know there is names for things but I can not be sure of the truth of them. (Brand, 1996: 18-19)

Si nombrar un territorio es la prerrogativa del conquistador, la esclava se niega a darle otro nombre que el de “Ningún Lugar”. De esta forma se pone en tensión el Caribe con el verdadero lugar de pertenencia de la esclava. El rechazo a otorgar nombres implica negarse a cualquier tipo de apropiación del nuevo territorio, los hijos, etc., y conlleva, a su vez, la idea de que no hay nada valioso allí. Adela, como tataranieta de esa esclava, toma de herencia el rechazo a nombrar y pasar a otro los nombres. Resulta particularmente interesante que la narradora (una de las protagonistas, Elizete) defina esta actitud como

una ceguera, un callo sobre los ojos. Si el paisaje se construye a partir de la mirada y los velos y prejuicios que ésta trae consigo, este “callo” (nada es digno de recibir un nombre) convierte al paisaje en algo conocido e incognoscible al mismo tiempo. Por eso Elizete dice que sabe para qué sirven las plantas, las reconoce, pero no puede nombrarlas. La postura de la propia Elizete difiere de la Adela: la suya es una desconfianza sobre los nombres, sobre su verdad, pero no un rechazo. De hecho, ella inventará nombres para todo, actitud que mantendrá incluso en los momentos más trágicos de la novela, frente a la muerte de su amada, como un mantra protector:

I watch things and I wonder what Adela would call this if it wasn't nowhere, pull and throw bush, make haste weed, jump up and kiss me flowers, waste of time plant, red berry poison, beach tree poison, draw blood leaf [...] I make up these names for Adela' things. [...] I think deep about a place name Nowhere could make sense and I discover that Adela had to make her mind empty to conceive it. The place she miss must have been full and living and take every corner in she mind so when she reach, there was no more room for here. (Brand, 1996:20)

En la cabeza de Adela, como en la de su ancestro, hay una tensión entre donde está y sus “orígenes”, esa suerte de “retorno al país natal” cesairiano que la propia Brand define como una imposibilidad en *A Map to the Door of No Return*. Elizete se reapropia del espacio, inventando nombres completamente personales, un lenguaje propio que da cuenta que sus ojos sí ven y son capaces de describir. Ese contacto con la naturaleza caribeña será su punto de anclaje en los momentos de desesperación. La descolocación que sentirá cuando se encuentre en Toronto estará asociada precisamente con esa desvinculación que la deja sin posibilidad de construir un lenguaje con el cual realmente nombrar esa ciudad.

En el poema que abre “No Language is Neutral”, la percepción de la belleza y el “ser ningún lugar” están asociadas. La mirada del sujeto lírico puede reunir esos elementos aparentemente irreconciliables: puede ver la belleza y aun así considerar que el Caribe no merece un nombre. En ese sentido, ya el primer poema nos preparaba para esa reunión de contradicciones. De hecho, la necesidad de partir es parte del paisaje, es algo que se respira al igual que el aroma de pescado del mar. Por otra parte, es visto en consonancia, una vez más, con el cuerpo de mujer, es decodificado con el cuerpo como marco de referencia (“the almond leaves fat/as women)<sup>182</sup> y luego el paisaje mismo pasa

182 Aquí se observa, una vez más, una intertextualidad con Walcott, en este caso “**The Almond Trees**” [445]. El premio nobel establece la comparación entre los almendros y jóvenes en bikini, nuevas versiones de Dafne. Brand parece burlarse al cambiar la imagen por la de mujeres gordas

a ser su propio término de comparación (las conchas como arena, la roca antigua como el agua). “There was history” presenta ambigüedad estructural pues podría ser el verbo *haber* (“there is”) que en este contexto sería más bien *existir*. Esto implicaría un cambio en la acentuación “There *was* history”. Esa afirmación de la existencia de historia en el Caribe implica una respuesta a V. S. Naipaul en *Middle Passage* (1962: 20) “La historia se construye en torno a los logros y la creación; y nada se creó en las Antillas”. Ya Walcott había entablado un diálogo al respecto en “**The Almond Trees**” [447], perteneciente a *The Castaway*, en el que el paisaje se ofrece como esa “historia” que Naipaul se niega a ver. “The Sea is History” es otro poema donde Walcott le estaría contestando al trinitense devenido Sir inglés.<sup>183</sup> La otra lectura posible de este verso de Brand es considerar el “there” como déictico; *allí estaba la historia*. En ese caso, se plantearía una distancia en relación con la utilización anterior del “here”.

De todas formas, lo que resulta particularmente sugestivo es que lo que esa historia le enseñó a buscar (“there was history which has taught my eyes to /look for escape...”) para verlo en consonancia con los velos que la mirada trae consigo: los ojos aprenden a mirar el paisaje buscando cómo escapar, como en el poema “Return II”, donde se estudia el horizonte para analizar si se podrá llegar a nado hacia ese espacio que parece Venezuela y no es otra cosa que Point Galeote. Si para Walcott el paisaje *era* historia y en tanto tal debía ser reivindicado, para Brand la historia que el paisaje carga es la de los grilletes y su consecuente necesidad de escapar. Así como en “Return II” serán las madres quienes inciten a partir, en éste es también la figura materna (aludida pero nunca nombrada como tal sino mediante el giro “being born to her”), quien le enseña a leer de esta forma el paisaje. Lo interesante es que la deixis textual expresada en “this” abarca de manera difusa aquello que se aprendió a *leer*. Se evidencia una noción hermenéutica en la que el paisaje es pensado como un texto a ser decodificado que esconde la necesidad de escapar como clave que lo descifra. Brand, entonces, pone en evidencia cómo se configura su mirada paisajística, qué velo le fue impuesto: el de ver el paisaje en tanto fuga. De esta manera, la descripción de un paisaje no implica nunca anclaje para Brand, pues está siempre en

en lugar de la atractiva sexualización que genera Walcott.

183 Édouard Glissant (1981: 199) en *El discurso antillano* también considera que el paisaje *es* historia: “[...] le paysage dans l’œuvre cesse d’être décor ou confidant pour s’inscrire comme constituant de l’être. Décrire le paysage en suffira pas. [...] Le paysage est un personnage de cette histoire. Il faut comprendre dans ses profondeurs”.

tensión con un *más allá*, con otro lugar que nunca es *aquí*. Es por ello que la utilización de una deixis espacial poco clara, de referentes difusos es la forma en que esta escritura topográfica se carga de sentido.

Como vimos con “Return II”, mirar el paisaje en busca de modos de huir no implica ninguna liberación, pues puede significar la destrucción. Y de hecho, en el sujeto lírico esa enseñanza se transforma en la picadura de un víbora (“... like a fer de lance's/sting”). Lo interesante de este verso es el comienzo “It was as if a signal burning”. Por un lado, la referencialidad del “it” es poco clara, remite a todo lo dicho anteriormente, a que sus ojos hayan sido adiestrados para buscar el escape, a cómo la madre se lo enseñó. Por el otro, “signal burning” implica ver en el paisaje esa marca indeleble que lo convierte en una suerte de enemigo (“turn my eyes against the water”). Podría pensarse que el agua representaría la vía de escape y no el paisaje caribeño, el odio estaría entonces contra la idea de partir; sin embargo, la confesión de amor (“as love for this nigger beach became resolute”), introducido por el “even as” establece que existe una contradicción: que se odia y se ama al paisaje, a la isla. Una vez más se establece un vínculo paradójico, al igual que ocurría con la amante. Esa contradicción no es resuelta, pero al establecerse como paradoja, donde los términos no se anulan pero tampoco se reconcilian, sintetizan ni confluyen, sino que coexisten, se trasciende la dicotomía. Se puede amar y odiar al mismo tiempo.

Si en *Chronicles of a Hostile Sun*, Brand ponía en evidencia los velos políticos que operaban en las miradas externas hacia el Caribe, es posible pensar este poema como una declaración de cuáles son los propios velos de su mirada, sus prejuicios o su pantalla-tamiz según Forster (2002). Brand establece que ninguna *mirada* es neutral, tampoco la suya.<sup>184</sup> Su escritura topográfica está cargada de una *poética de localización*, de uso

184 Se evidencia, igualmente, cierta obsesión con los ojos y lo que estos ven. Un ejemplo claro es “**Blues Spiritual for Mammy Prater**” [398], donde el *punctum* (Barthes, 1989) de la fotografía son los ojos de la antigua esclava, no sólo por la repetición constante de “eyes”, sino porque el sujeto lírico especula que Mammy Prater esperó pacientemente para llegar a poder poner sus ojos en una fotografía y que éstos llegaran hasta el sujeto lírico. Hay un doble juego entre mirar y ser mirada, pues el epígrafe “On Looking at 'the Photograph of Mammy Prater'” ya establece que el hecho central es *mirar*. Lo que conmueve a la persona poética, lo que la incita a escribir, es la intensidad de esos ojos que nunca describe, pero a los que asigna un rol subversivo (“she knew that if she had the patience,/ to avoid killing a white man/ that I would see this photograph /she waited until it suited her /to take this photograph and to put those eyes in it”). Al crear el paralelismo entre matar al blanco y hacer que sus ojos lleguen al sujeto lírico (renunciar a uno para lograr lo otro), sacarse la fotografía tiene el mismo peso liberador que el asesinato, la misma peligrosidad, la misma fuerza. El “acto revolucionario” es hacer que su mirada atravesara tiempo y espacio para tocar a una poeta. Desde esta perspectiva, se puede asociar este poema con la serie dedicada a la bisabuela Liney: “[...] History will only hear you if you give birth to a/ woman [...] and who gives

estético que reenvía permanentemente a su anclaje ideológico. El uso dislocado que se hace de la deixis es uno de esos mecanismos y a medida que avanza la sección la referencialidad se volverá más confusa:

There it was anyway, some damn memory half-eaten  
and half hungry. To hate this, they must have been  
dragged through the Manzanilla spitting out the last  
spun syllables for cruelty, new sound forming,  
pushing toward lips made to bubble blood. This road  
could match that. Hard-bitten on mangrove and wild  
bush, the sea wind heaving any remnants of  
consonant curses into choking aspirate. [428]

El “there” como primera palabra del poema no se carga de sentido ni catafórica ni anafóricamente por el fragmento anterior. No ayuda la elección del “this” que marca una cercanía con respecto al “there” que tampoco tiene un referente claro. Manzanilla al menos nos sigue situando en el Caribe pero el verso “this road could match that” vuelve a generar un desanclaje espacial en el que se juega con estar presentado algo frente a los ojos del lector que, sin embargo, no se llega a ver. ¿En qué camino está situado el sujeto lírico (la referencia espacial anterior era una playa) y a qué otra calle recuerda?

Estratégicamente, ante esa confusión buscada, reaparece el latiguillo que da título al poema, como mojón en el cual apoyarse:

[...] No  
language is neutral seared in the spine's unravelling.  
Here is history too. A backbone bending and  
unbending without a word, heat, bellowing these  
lungs spongy, exhaled in humming, the ocean, a  
way out and not anything of beauty, tipping turquoise  
and scandalous. The malicious horizon made us the  
essential thinkers of technology. How to fly gravity,  
how to balance basket and prose reaching for  
murder. [...] [427]

La no neutralidad del lenguaje se hace evidente por la carga de violencia que éste conlleva: las sílabas se escupen, como se escupe la sangre (se vuelve sobre la imagen de lo que no debe ser dicho), las maldiciones consonantes y las aspiradas que ahogan o se ahogan [*choking*], el lenguaje está sellado (como la marca con que se establece la

birth to another woman [...] who gives birth to a woman who is a/ poet, and even then”. La misión de la poeta, entonces, se convierte en contar aquello que la historia hace desaparecer por sus grietas, los relatos familiares que se pierden, los linajes rotos.

propiedad del ganado) en la espina, imagen unida con el verso siguiente en el que una columna [*backbone*] se inclina y levanta sin decir una palabra. El entrecruzamiento entre palabra y tortura marca que esa ausencia de neutralidad implica que el lenguaje lleva consigo el pasado de esclavitud. De allí que el “Here is history too” ya no se trate únicamente de un deíctico espacial por más que el referente puede estar asociado con esa espacialidad indefinida hasta este punto del poema, ese lugar donde está situado el sujeto lírico y que no llegamos a ver, sino que también el “here” remitiría a esa experiencia con el lenguaje, es decir, esa tortuosa relación entre lenguaje y esclavitud. Así, si el paisaje era historia para Walcott (y también para Glissant), Brand parece responderle que el uso del lenguaje como herramienta de dominación durante la esclavitud es parte de la historia que el Caribe muestra a cada paso.<sup>185</sup>

Walcott no niega la violencia asociada con el lenguaje, pues también ese campo semántico está en su poema “LII” [448]: “the sucked vowels of a syntax trampled to mud,”; “It bled like a vowel”. Sin embargo, la imagen de que la lengua inglesa puede ser un solaz y que su trabajo como poeta acrecienta su sombra le otorga una carga positiva (“the green oak of English is a murmurous cathedral/ where some took umbrage, some peace, but every shade, all, helped widen its shadow”).<sup>186</sup>

185 El lenguaje como herramienta de control se enlaza con el surgimiento de la variante caribeña del inglés. Tradicionalmente el *creole* suele ser definido como una evolución de un *pidgin* (Bloomfield, 1933), “lengua franca” no nativa que emergía en las colonias o rutas comerciales, reducida en estructura y especializada en funciones y terminología. La hipótesis que ve al creole como una expansión estructural, estabilización y mayor aproximación al idioma base que surge de la apropiación de *pidgin*, es decir, a partir del nacimiento de segundas generaciones que se vuelven nativas (Hall, 1962; 1966; Mühlhäusler (1986 [1997]) es puesta hoy en entredicho. Esto obedece a que la historia socio-económica de los territorios en los que se desarrollaron lenguas creole la contradice (Mufwene, 2006), pues *creoles* y *pidgins* evolucionaron en lugares diferentes en los que europeos y no europeos interactuaban de manera distintas (Mufwene, 2001): sintetizando, los *pidgin* se dieron en zonas de contacto comercial y el creole en colonias en las que se establecieron plantaciones y se trajo mano de obra esclava de distinta procedencia étnica y lingüística. La incapacidad de comunicación entre los esclavos, al hablar idiomas diferentes, era garantía de seguridad, evitaba posibles rebeliones. De hecho, existía un edicto que decretaba que al esclavo que fuera escuchado hablando algún dialecto africano se le cortaría la lengua, como ya vimos con “Epilogue” de Nichols. La orden de renunciar al idioma propio para valerse únicamente de un inglés reducido y simplificado lo carga, incluso en el presente, de un tinte opresivo.

186 Gingell (1994: 50) lo define claramente al afirmar “El virtuosismo que [Walcott] demuestra al presentar las variaciones 'umbrage', 'shade' y 'shadow' revela lo seguro que se encuentra con los juegos verbales bajo 'el verde roble del inglés', negándose a tomar partido dada su confianza de que ensancha la sombra que el árbol genera”. Sin embargo, la imagen de la sombra bien puede ser pensada en términos negativos, incluso si ésta no parece ser la intención de Walcott. La sombra implicaría el área de influencia, lo que queda cubierto por su manto, y al mismo tiempo, remite a la idea de que el árbol absorbe toda la luz para sí y nada puede crecer bajo su sombra.

Por otra parte, en relación a la deixis y el paisaje, el “here” carece de referente claro. Y si antes se dijo “here is beauty”, el océano, como elemento prototípico de la belleza caribeña, es despojado de ésta y se ve como mera vía de escape; así como la línea del horizonte, en tanto recordatorio de lo que aguarda más allá de las propias fronteras es calificado de “malicious”, tal vez porque partir es, como en “Return II”, una invitación al suicidio (aunque aquí se hable de asesinato), o porque es la promesa de una libertad que no es cierta, como se verá en los poemas que refieran a Canadá. Ya en los versos anteriores ciertos elementos asociados con el paisaje eran hostiles: los arbustos y mangleares como objetos de tortura (“Hard-bitten on mangrove and wild/ bush”) y el viento del mar como cómplice de ésta, ocultando o barriendo la maldición de los torturados (“the sea wind heaving any remnants of / consonant curses into choking aspirate”). De hecho, la relación entre palabra y silencio (que ya se había introducido en el fragmento anterior como la verdad que moría ante los dientes sin llegar a ser dicha) lo pronunciado y lo callado se vuelve vital:

[...] Silence done curse god and beauty here,  
people does hear things in this heliconia peace  
a morphology of rolling chain and copper gong  
now shape this twang, falsettos of whip and air  
rudiment this grammar. Take what I tell you. When  
these barracks held slaves between their stone  
halters, talking was left for night and hush was idiom  
and hot core. [428]

Vemos que el silencio cae como maldición no sobre los sujetos sino sobre el mismo dios y la belleza. Si el Caribe está asociado con un “paraíso terrenal”, esta maldición lo cancela. La paz unida al paisaje (la belleza de las flores heliconias) está poblada de fantasmas. Lenguaje y esclavitud se enlazan una vez más cuando las cadenas pasan a tener su propia morfología y el látigo su gramática. Dado que el poema anterior estaba situado en la infancia del yo poético, el salto temporal hacia el pasado de esclavitud que implica éste se hará evidente recién con el verso “[...] When/ these barraks held slaves [...]”. Finalmente, dos versos antes de que el fragmento termine comprendemos cuál es el referente de los “here”: “these barracs”; y aunque no se logre desambiguar el juego de cercanías y distancias de “this/that”, entendemos que las referencias a la esclavitud eran directas. Temporalmente el sujeto lírico se traslada a la época en que las barracas estaban pobladas de esclavos, de allí el verso “they must have been /dragged” donde el “they” refiere a los esclavos (sólo que a esa altura del poema es apenas una referencia velada) y

el tiempo verbal es el de la conjetura.

Casas (1994: 3) sostiene que en este fragmento se observa al paisaje entrelazado con el lenguaje, pues los sonidos de la belleza se convierten en los de la esclavitud, y el silencio de los esclavos es reemplazado por los de la “belleza” en la naturaleza. Weins (2000) afirma que la homología entre lenguaje, paisaje y cuerpo se establece en la colisión de léxicos corpóreos, geográficos y gramaticales. El cruce entre paisaje y lenguaje mediante la esclavitud, es decir, ésta como elemento común que los enlaza, es otra forma de la escritura topográfica. No se trata tanto de cómo el lenguaje construye el paisaje, sino la continuidad que hay entre los dos elementos y cómo ambos pueden convertirse en factores de opresión.

Estas dos categorías colapsan una sobre otra pues es necesario un lenguaje (en tanto elemento *artelizador* para pensarlo en los términos de Roger) para que haya paisaje. Poder dar cuenta de él requiere un lenguaje propio que la opresión de la esclavitud y sus consecuencias en el presente no dejan surgir. Si el Caribe es “Nowhere” se debe a que, pese a toda la belleza digna de ser nombrada, el lenguaje se graba en la columna, se inserta en los sujetos no como herramienta constructiva, de liberación, sino como un arma que obliga al silencio.

De hecho, Brand establece un juego entre el silencio y hablar: por un lado porque la maldición de éste es que se escuchen los ruidos del pasado de esclavitud (una vez más la autora opera desde la aparente contradicción que establece una paradoja), pero también porque si pareciera observarse cierta liberación en “talking was left for night”, ésta se ve cancelada ante la idea de que callarse era hablar y resistir (“hush was idiom/ and hot core”). El silencio pasa así a ser resistencia. El oxímoron “hush was idiom” es otro juego de dislocaciones con la que trabaja Brand: al igual que el silencio condena al ruido, callarse es expresión idiomática. Este uso dislocado y paradójico volverá a aparecer en otros fragmentos.

### **2.1.3 El *aquí* canadiense: los peligros de “un lugar”**

Pues bien, hasta aquí el anclaje en el Caribe, su historia y su presente, resulta evidente. Al avanzar, el poemario refiere el traslado a Canadá. La entrada del país norteamericano permite la ampliación del uso *confusivo* de la deixis, generando mayores ambigüedades. De hecho, su primera aparición resulta llamativa, pues en el fragmento anterior se ha hablado del río Pilate y el recuerdo sobre la madre que éste evoca, por lo cual las referencias deícticas del siguiente fragmento resultan confusas. Una vez más se

da por sentado una cercanía que no se ha establecido:

Leaving this standing, heart and eyes fixed to a  
skyscraper and a concrete eternity not knowing then  
only running away from something that breaks the  
heart open and nowhere to live. Five hundred dollars  
and a passport full of sand and winking water, is how  
I reach here; a girl's face shimmering from a little  
photograph, her hair between hot comb and afro, feet  
posing in high heel shoes, never to pass her eyes on  
the red-green threads of a hummingbird's twitching  
back, the blood warm quickened water colours of a  
sea bed, not the rain forest tangled in smoke-wet,  
well there it was. I did read a book once about a  
prairie in Alberta since my waving canefield wasn't  
enough, too much cutlass and too much cut foot, but  
romance only happen in romance novel, the concrete  
building just overpower me, block my eyesight and  
send the sky back, back where it more redolent.

(25)

“This standing” es una expresión llamativa por dos cuestiones. En primer lugar por el deíctico: ¿refiere al Caribe, dada la presencia del verbo “leave”? ¿refiere al primer lugar desde el cual se está mirando el rascacielos? “Standing” es una palabra cargada de connotaciones: implica un posicionamiento, pero también, conlleva la idea de fijeza, el lugar donde se está de pie [stand], no en movimiento. Dado que el referente espacial anterior es el Caribe, es posible pensar esa noción de fijeza como la imposibilidad del partir, las cadenas de “Return II”. Al mismo tiempo, la mirada fijada [fixed] en el rascacielos indicaría esa constante tensión con partir, los ojos vueltos hacia el horizonte en busca de escape, frente a los pies fijos, anclados a un lugar que “rompe el corazón”. La otra manera de comprender esta imagen es como el recuerdo de la primera visión de la ciudad que la recibe. “This standing” pertenecería a la instancia de enunciación del momento de llegada a la nueva ciudad, un posicionamiento mucho más transitorio, un espacio que se abandona llevada por la fascinación del rascacielos que la ha hecho detenerse un instante a contemplarlo y describirlo como “a concrete eternity”, que la hace avanzar sin poder apartar la mirada de él. Pese al “this”, existe una distancia entre lo que se presenta y dónde está situado temporalmente el sujeto, que se establece en el “not knowing then”. Queda claro, entonces, que la persona poética vuelve sobre esa que fue al llegar, esa que la fotografía describe.

La imagen del pasaporte lleno de arena y agua titilante [*winking water*] marca como único patrimonio elementos del paisaje. Ahora el “aquí” implicará dejar ese

escenario detrás, el colibrí, los colores del mar como una cama tibia. El referente de “aquí” es algún lugar de Canadá por la mención de la pradera en Alberta, que también es otra idealización, algo leído alguna vez. La pradera es puesta en contraposición con los campos de caña de azúcar del Caribe, al describir la naturaleza como bucólica está implícito que no se la vincula al trabajo forzado. Morgan Beckford (2008: 469) sostiene que el sujeto lírico “descubre, al llegar a Canadá que la imagen de la pradera como un lugar menos violento y de menor intensidad de trabajo es una mentira. Luego de haber dejado el Caribe toma consciencia de que 'el romance sólo ocurre en las novelas románticas'”.

Por otra parte, la mención a las praderas también remite a la noción de lo nacional unido al ambiente natural, que ya se mencionó en la introducción del presente capítulo, un territorio asociado con la lucha y la conquista de los colonos que guarda aún una suerte de “esencia canadiense”. Brand destrona esa imagen como una mera ilusión que sólo ocurre en las novelas, poniendo como imagen central el rascacielos, alejando al territorio que la recibe del ámbito natural soñado.<sup>187</sup> La oposición entre “romance” y “concrete”, con la doble valencia que presenta (“concrete” como material y como sinónimo de “específico”, “real”), juega con esa idea de lo soñado enfrentado con la realidad. Si en el comienzo el rascacielos está caracterizado como una “concrete eternity”, dando cuenta de la fascinación de la persona poética, aquí el verbo “overpower” establece que el edificio tiene más poder que el sujeto lírico. Aún podría tratarse de la imagen bella que fascina e inunda al yo lírico, pero el siguiente verbo, bloquear, carga el “overpower” de connotaciones negativas. Al decir “block my eyesight and / send the sky back, back where it more redolent” se establece en la figura del cielo que el Caribe queda relegado, se vuelve materia del recuerdo (“redolent”). Si ya vimos que la mirada en poemas como “Return I” y “Return II” interrogaba al paisaje, si en *Primitive Offensive* implicaba un vínculo con los orígenes, una resonancia elusiva, que aquí ésta se vea bloqueada por el edificio es una imagen poderosa: la vista anulada implica la imposibilidad de comunicación con ese paisaje, no hay nada que se pueda leer en él, y de hecho Brand no construye un paisaje de la ciudad (en inglés suele usarse el término *cityscape*)<sup>188</sup>. Lo que

187 El hecho de que un caribeño pueda “soñar” con una pradera canadiense parece remitir a la crítica de Kamau Brathwaite (2010: 121) sobre la enseñanza en el Caribe que hacía pensar al poeta en la nieve y no en la caña de azúcar.

188 Sí lo hará en *Thirsty*, poemario en el que Toronto es una de las grandes protagonistas. Allí, la mirada tampoco será abarcadora. Toronto será desmembrada a sus mínimos componentes, una

se está intentando ver es el cielo, que se aleja. En ese sentido se opone a toda la belleza que los ojos del sujeto lírico se negaban a observar (“never to pass her eyes on...”), aquello que bien podríamos caracterizar como propio del Caribe y que estando allí ella se negaba a ver, pues era parte de aquello que le “rompía el corazón”. Pero la persona poética del poema sí ve, y pone frente a los ojos del lector lo que de joven no era capaz de ver. Si todo poema mira a su objeto y a la vez lo propone como un modo de mirar (Monteleone, 2004:33), aquí por la negativa se presenta una contraposición: ahora se puede mostrar aquello que antes no era capaz de ver. Implica una valoración positiva del paisaje, a la distancia. Como si esa unión que se estableció antes entre paisaje, lenguaje y opresión, se suspendiera momentáneamente y se volviera a la belleza. De este modo, la entrada de Canadá como punto constante de confrontación permite resignificar las imágenes antes presentadas, recuperando aquello que parecía ser despreciado.

Así, la belleza vuelve a ser enunciada en el siguiente fragmento, donde se pone de relieve el prejuicio racial que padece la persona poética, a quien se le dice, por ejemplo, que es “demasiado negra” para el nombre que tiene:

It don't have nothing call beauty  
here but this a place, a gasp of water from a  
hundred lakes, fierce bright windows screaming with  
goods, a constant drizzle of brown brick cutting  
dolorous prisons into every green uprising of bush.  
No wilderness self, is shards, shards, shards,  
shards of raw glass, a debris of people you pick your way  
though returning to your worse self, you the thin  
mixture of just come and don't exist. (26)

Se establece, entonces, la oposición entre “belleza” y “lugar”, pues si el Caribe fue calificado como “nowhere” antes, se entiende la adversativa de “but this is a place”, en contraposición precisamente con el Caribe. La renuncia a la belleza (que en el fragmento anterior estaba asociada con la naturaleza y el cielo) es el precio que se paga por ser parte de un lugar, que sin embargo no parece ser presentado con carga positiva. De hecho, la mirada con que se observa el paisaje canadiense es más bien despreciativa: sólo una bocanada de agua, a pesar de ser el país de los Grandes Lagos; los arbustos que están aprisionados por canteros (es interesante la violencia con que se los describe:

construcción de deshechos, donde las largas enumeraciones como recurso construyen por acumulación una antipostal de la capital canadiense.

“cutting dolorous prisons”). Ese encorsetamiento es equiparado a lo que sucede con la subjetividad. “Wilderness” estaría asociado con la expansión del ser, una amplitud no limitada, que se opone a los fragmentos (“shards”), despojos de seres con los que se topa. La elección de “shards” y “debris” establece que ha existido una fractura en esos otros seres con los que se cruza y que la obligan a quedarse con la peor versión de sí misma (que curiosamente se *retorna*, como si ya se hubiese sido esa mala versión de sí y se hubiera dejado atrás).

Hemos visto la carga que tiene la palabra “wilderness” en el imaginario canadiense. Morgan Beckford (2008: 469) sostiene al respecto:

Para los colonos europeos, la naturaleza silvestre [wilderness] implicaba una amenaza a la supervivencia en la Canadá rural; para la inmigrante negra, la amenaza de la naturaleza silvestre del siglo anterior se transforma en la fragilidad asociada a las vidas rotas de la Canadá urbana del siglo XX. El hablante [se refiere al sujeto lírico] conecta la naturaleza silvestre, la experiencia en el monte de los colonos blancos, con el ambiente urbano de vidrio. Las personas con el espíritu roto se transforman en lo que era la naturaleza salvaje [wilderness] de otros tiempos: personas reducidas a escombros, su peor ser, recién llegados pero parte de la presencia negra ausente.

No encuentro realmente el enlace que Morgan Beckford ve entre *wilderness self* y *debris of people*, pues claramente el poema establece una oposición entre una opción y otra. De hecho, la construcción remitiría en un inglés “estándar” (o un “No *Creole English*”, para adoptar la terminología de Casas [1994; 2002; 2009]), a “There is no X, but Y”, lo cual implica que se esperaba X y se encuentra Y. Resulta útil, en ese aspecto, lo dicho con respecto a *wilderness*, si éste, como sostiene Casteel (2007), es el espacio del “ser canadiense”, Brand demuestra que no es eso lo que se ve: el descendiente del gran colono blanco, capaz de controlar la naturaleza, de superar sus desafíos y asentarse, no es más que un residuo, fragmentos aprisionados como cualquier asomo de arbusto en un cantero.

Se observa, además, que *aquí* pasa a significar, sin duda, Canadá y los siguientes fragmentos se encontrarán claramente anclados en ese país. Se percibe, de hecho, cierta obsesión en la reiteración del deíctico:

[...] Not a single  
word drops from my lips for twenty years about living  
here.  
[...] Twenty years. Ignoring  
my own money thrown on the counter, the race  
conscious landlords and their jim crow flats, oh yes!  
Here!

[...]  
You can't smile here, is a sin, you  
cant' play music, it too loud. (28)

Esta obsesión se ve más marcada en la novela *In Another Place, Not Here*:

*Here* you could live just on one street and never know another [...] *Here*, there where many rooms but no place to live. [...] *Here* no one looked into your face and said “Oh! Is you again”. [...] *Here* a whiff of the most aggressive perfume could not change the air around you, could not displace that smell of travel which once came like the American dream in suitcases from abroad and which were so seductive, so delicious, so envy filling you wanted to reach out of your skin and say *here*, I am like you, *here*, of course I am not what I appear. I should be *where you are*, walking casually, casually, in new shoes, *there* with you, casually in new clothing, laughing charmingly. *Here* I have run out of my skin. [...] *Here*. That smell so compelling that it made you deny your origins... (Brand, 1996: 63-64, *énfasis agregado*)

Vemos, entonces, ese carácter *confusivo*, al que me referí antes. El valor indicial del déictico deja de estar solamente en el referente espacial (Canadá/Toronto) para adoptar una carga más simbólica, un *aquí* que refiere a la compleja posición que tienen los afrodescendientes en Canadá, que Brand define tan bien al decir “the thin/mixture of just come and don't exist” (26). Ya hemos explorado la falacia que implica pensar que todo afrodescendiente es un “recién llegado” y el borramiento sistemático de todo “lo negro” en la construcción nacional canadiense (“don't exist”). En el verso citado Brand parece referirse a la mirada de los otros sobre la persona poética, una migrante caribeña negra en Canadá, pero apunta, a su vez, a ese incómodo lugar donde se sitúa lo negro en el país norteamericano. Desde esta perspectiva, la obsesión por el *aquí* canadiense, si bien tiene un claro referente espacial, amplía su valor. Por un lado, la insistencia refuerza el derecho a estar *aquí*, la existencia real en ese espacio que parece ser negada o reinterpretada a cada paso.<sup>189</sup> Recuerda a la frase “We are rooted here, they can pull us

189 Al respecto, resulta esclarecedora la siguiente cita de *In Another Place, Not Here*, en la que una de las protagonistas reflexiona sobre la postura de sus tíos frente a la ciudad donde viven, Sudbury, predominantemente blanca:

[...] They will remain odd, they will never be noticed as fully there. They are imaginary [...] They have come here to get away from Black people, to show white people that they are harmless, just like them, [...] They are saying, “Look, it is easy – you can imagine yourself out of your skin and no one will notice. It's only if you make yourself visible. If you blend in and mix there is no problem. Don't bring any of that Blackness here, we're ordinary people, we have to convince them that we're ordinary (Brand, 1996: 142),

up”, de la dirigente Harriet Tubman, ex esclava que alegaba contra el intento de deportación masiva a África durante el siglo XIX, que será el título de una colección de ensayos en la que Brand publica un artículo académico.<sup>190</sup> Ya hemos visto que la de Brand no es precisamente una mirada *enraizada* sino radicante, no obstante, observo en esa repetición insistente del aquí canadiense como un recordatorio de que ese espacio también les pertenece a los sujetos afrodescendientes, que se encuentran allí pese a todos los intentos de borramiento.

Por otro lado, en la cita de *In Another Place...*, pese a que en el comienzo el *here* es claramente un deíctico espacial, al decir “[...] *here*, I am like you, *here*, of course I am not what I appear [...]”, éste se metamorfosea en la interjección utilizada para llamar la atención (la coma después de “*here*” también lo delata). Podría traducirse como un “Mira, soy como tú, mira, claro que no soy lo que parezco”. Brand juega con la doble valencia de *here*, borrando el referente y volviéndolo a situar, pues podría haber elegido otra interjección. Le quita la referencialidad espacial, pero se la vuelve a otorgar, al poner lo espacial en escena en “I should be *where you are*” y al decir “*there*”, donde establece distancia entre el narrador (o la voz que el narrador inventa para ese inmigrante imaginario) y esa segunda persona (blanca) a la que se refiere: se encuentran en espacios distantes, que se reúnen en “*Here* I have run out of my skin”. En esa frase el “*here*” podría tener tanto el valor de deíctico como de interjección (la coma marcaría que se trata de la interjección pero al no estar presente, ambas lecturas son posibles). La reunión de espacios se puede dar sólo cuando el narrador abandona su piel, destierra su negritud.

Brand retoma esa mirada de los afrodescendientes como aquellos que pertenecen a “otra parte” en el fragmento de *No Language...* ya citado, para explorar cómo esto impactó sobre su capacidad expresiva: “[...] I became more secretive, language / seemed to split in two, one branch fell silent, the other /argued hotly for going home” (28). Zackodnik (1995) sostiene que esta distancia entre esos dos “lenguajes” pone el acento

Pertenecer significa dejar de ser negro: para estar realmente en el *aquí* de Canadá es necesario dejar “that Blackness”, cualquier marca de diferencia. En la novela esa postura es presentada como auto-destructiva y la muerte del tío es vista como un correlato de haber abandonado su pertenencia cultural, representada en su don para crear máscaras.

190 Bristow. Peggy (Coord.) *We're Rooted Here and They Can't Pull Us Up. Essays in African Canadian Women's History*. Toronto, University of Toronto Press, 1994. Brand publica allí parte de lo que fue su investigación de maestría; “We weren't allowed to go into factory work until Hitler started the war': The 1920s to the 1940s”.

en el extrañamiento que implica el supuesto racista de que el sujeto lírico no puede ser considerado canadiense sino una inmigrante que pertenece a otro lugar, lo cual implica un quiebre en ella, una “identidad dialógica” donde se observa un ser dentro de otro, uno capaz de hablar, el otro mudo. Resulta particularmente sugestiva la lectura que hace Zackodnik del corte de verso “the other/ argued hotly...”, pues considera que enfatiza la división entre ambas “ramas” de su lenguaje. De todas formas, lo que me interesa de este verso en particular es pensar en la elección de Brand de la palabra “branch”, pues parece ser otra manera de remitirse a la frase de Walcott, seguir pensando en la metáfora del inglés como un árbol. Walcott también se reconocía dividido (“divided to the bone”, dice en “A Far Cry...” [442] y en el poema “LII” [448] esa división es representada por los dos soldados), pero esas alianzas tenían que ver con la pregunta sobre a qué tradición pertenecer, si era justo renunciar a la inglesa a la hora de pensar qué era ser un poeta caribeño. En el caso de Brand, si bien es cierto que el poemario trabaja en la tensión entre el TCE y el NCE, no parece estar refiriendo a esa división, sino que dado que “[...] This city [...] cannot tell/me what to say even if chokes me. Not a single / word drops from my lips for twenty years about living/ here” (28), el lenguaje que se queda mudo es el que debería construir para dar cuenta de ese *aquí* canadiense que constantemente la expulsa. De hecho, en el poema siguiente casi parece asumir el punto de vista de quienes ven a los afrodescendientes como meramente de paso (las “unworded white faces” con las que se cruza) al decir “But I am only here for a /moment” (29).

La imposibilidad de escribir sobre el *aquí* estaría asociada, si tomamos las citas de la novela, con que ser parte de él conllevaría salir fuera de la propia piel. Implicaría poder escribir desde un lenguaje neutral, como se verá en citas posteriores. Por ahora, retomemos el trabajo con la deixis. Si en los fragmentos seleccionados el *aquí* remitía a Canadá, aun cuando la referencialidad, como vimos, también era más abarcadora que el mero valor indicial, será recién en los últimos dos fragmentos de la serie donde la deixis se cargue de notoria ambigüedad:

The truth is... well, truth is not important at one end of a hemisphere where a bird dives close to you in an ocean for a mouth full of fish, an ocean you come to swim in every two years, you, a slave to your leaping retina, capture the look of it. It is like saying you are dead. This place so full of your absence, this place you come to swim like habit, to taste like habit. This place where you are a woman and your breasts need armour to walk. Here. Never endings of steady light pinpoint all. That little light trembling the water again,

that gray blue night pearl of the sea, the swirl of the earth that dash water back and always forth, that always fear of a woman watching the world from an evening beach with her sister, the courage between them to drink a beer and assume their presence against the coral chuckle of male voices. In another place, not here, a woman might... Our nostalgia was a lie and the passage on that six hour flight to ourselves is wide and like another world, and then another one inside and is so separate and fast to the skin but voiceless, never born, or born and stilled . . . hush. [428]

“ [...] at one end of a / hemisphere” unido a la imagen del océano al que se va a nadar solo cada dos años, reenvían sin dudas al Caribe. Es llamativo el uso del “here” como un intensificador: “This place where you are... Here”, Como si el yo lírico necesitara situarse a sí misma en la escena una vez más. A su vez, en el plano rítmico, las tres veces que se dice “this place”, desembocan en el “here”, que obliga a una pausa mayor. Estructuralmente se estaría esperando un verbo que defina “this place is...”, pero tan solo se describe y la única definición que se ofrece es el “here”, que cancela la apertura que sintácticamente se genera, lo cual produce una cadencia ascendente que desciende con el “here”.

Por otro lado, la cancelación del intento de describir la verdad nos reenvía al comienzo de la sección (“teeth edging truth”). Para el sujeto lírico, sin embargo, ahora el Caribe recibe el epíteto de “place” y no ya de “nowhere”.<sup>191</sup> El deíctico “this” se halla en consonancia con “here”, señalando el anclaje de la persona poética en la situación enunciativa. Asimismo, la idea de que el vuelo de seis horas las lleva hacia sí mismas nos habla de un recuento que se ve cancelado, sin embargo, por la frase anterior de que “our/nostalgia was a lie”<sup>192</sup> y por la referencia a que lo posible estaría “In/ another place,

191 También aquí hay un interesante paralelismo con la novela *In another place, not here*. Cuando Verlia retorna al Caribe, en su diario, establece una tensión entre “here” y “this place” para referirse a la isla donde nació, en la que “this place” parece ser utilizado con cierta exasperación, mientras que el *here* surge cuando Verlia se siente más cercana a la isla y su gente. La repetición de “this place” en el poemario no se ve asociada con este último sentido, sino más bien parece ser un intento de reconocimiento, pues la estructura “this place where...” implica el intento de especificar, de describir qué es ese lugar.

192 Esta frase ya había aparecido en el poema sobre Pearl: “Well, even/ our nostalgia was lie, skittish as the truth these/ bundle of years.”, donde la mentira de la nostalgia está asociada con la falta de deseo real de volver al Caribe. Nichols lo definiría como “O it’s easy/ to rainbow the past / after all the letters from /home spoke of hardships”, es decir, resulta sencillo idealizar, pero en realidad el retorno es como aquellos que Brand describe en los poemas “Return”, nada a cambiado,

not here”.

A su vez, es interesante ese espacio que se abre ante el retorno como *otro mundo* que contiene, además, otro. Quizás allí se pueda encontrar la clave a esa contradicción entre el volver a sí misma y la hostilidad de ese espacio que se encuentra: no se trata de ninguna contradicción sino que ambos conviven uno dentro del otro, como un pliegue inevitable.

Resulta particularmente llamativa la tensión entre el deíctico y ese “another place, not here”, frase que Brand retomará para dar título a su novela. Surge un espacio imaginado que no puede realmente ser recreado. En la novela, la explicación que se da es:

[...] looking into the window but not looking, forgetting that she is looking into the window because she is seeing some other place, as if she is looking up a rain forest mountain [...] Will she become one of those women arrested in the long gaze of better memories even if they weren't better, just not here? Not here. Here. There is no way of marking, no latitude or longitude, a black sand seabed, a lagoon of alligators, no discernible inclines or shapes, here is a sea belly deep and wide, to float or drown so many bodies, here is leaving, here is a highway and a house inhabited by strangers but it's called home [...] here you hands look unfamiliar, you say “Are these mine? I don't recognize them”. (Brand, 1996: 198)

Lo importante, entonces, no está tanto en el otro lugar, sino en el hecho de no estar *aquí*. Lo curioso es que ese era el mismo deseo de Verlia en el Caribe. Así como la nostalgia es una mentira para la persona poética de *No Language...* Verlia es consciente que la única virtud de esos recuerdos era que ocurrían en otro lugar y no *aquí*. Claramente hay temor en la pregunta de si terminará por convertirse en esas que creen que la nostalgia no es una mentira. El juego entre “Not here. Here” hace que la siguiente oración que se abre, en la que se enuncia que no existen parámetros, mapas posibles, no se sepa si hace referencia a *aquí* o *no aquí*. Dado que *here* en la novela suele referir a Toronto, las imágenes del lecho del mar, la laguna de cocodrilos pareciera referir al *not here*. Sin embargo, lo que luego aparece es el *here*. Todas las imágenes están asociadas con el agua y la muerte. Flota en todas ellas la idea de los cuerpos ahogados del *Middle Passage*. “Here is leaving” pareciera también remitir al Caribe. Pero si lo pensamos desde esa visión que ve a todo afrodescendiente como un ser de paso, el *aquí* canadiense bien podría

sino más bien es peor.

ser un eterno *irse*. “Here is a highway” si bien se trata de una metáfora, vuelve a situarnos en una imagen urbana. Lo propio y lo ajeno se metamorfosean en la imagen de la casa que es propia y no lo es, en las manos que no se reconocen. Si coincidimos con Julio Ramos (2009 [1993]: 435) en la idea de que todo viaje conlleva una pérdida, una desintegración, donde el peligro es “convertirse en eco, en resto, en simulacro o secundariedad”, no reconocer las propias manos es la forma en que Brand da cuenta de ese quiebre, el *riff* no se abre sólo frente a la familia, sino también frente a sí misma. “El migrante es un portador de huellas”, nos dice Ramos (435) y en esta cita de Brand veo a las manos y el extrañamiento que generan como esas huellas de las que habla el crítico puertorriqueño; huellas, en este caso, de la pérdida de sí. De hecho, si en *No Language...* el sujeto lírico no encuentra el lenguaje para hablar del *aquí*, en *In Another Place...* se hallan las imágenes que dan cuenta de ese lugar extraño en que se sitúa a los afrodescendientes. El recurso que se utiliza es el de la confusión. La entrada del recuerdo idealizado se da por una mirada que pasa a ver aquello que no está ahí. El paisaje habilita un pasaje subrepticio hacia ese otro lugar que no existe, pues es una idealización. Así, los espacios se confunden, el mar parece estar a la vuelta de la esquina:

[...] looking into a store window, looking back from the sea [...] But if only this were here, the sea... well. Here is not a word with meaning when it can spring legs, vault time, take you... her away in a store window and a palmed mountain road, a tunnel in a wall leading to the sea, here she memorized the road and here she... you can vanish into the bus [...] here is nothing to hold on to or leave a mark, here you.... hold on to your name until it become to heavy and you forget it. [...] here does not hold still, you absorb it and it... you disappear. (Brand, 1996: 199)

Los límites de sentido de ese *here* se difuminan, de allí que se diga “it can spring legs” y “does not hold still”, pues su sentido es siempre mutable, una vidriera puede llevarla a una montaña, al mar. El uso de los pronombres también habla de una intermitencia de sentido: se dice “you” y se corrige “she”, se dice “she” y se corrige “you”, como si los dos fueran variables, como si no pudiera definirse. Ese recurso es aún más fuerte en el cierre de la cita cuando el intercambio es entre “you” e “it”, entre la persona y el *aquí*. Absorberlo implica desaparecer y con ese desaparecer que éste, como espacio, también se diluya. Esa disolución total, unida a las imágenes de muerte que remiten al *Middle Passage*, se cargan de sentido en el final de la novela, en el que Verlia salta al vacío para escapar a las balas de las tropas que han invadido la isla: ya sumergida en el mar, se dice “She doesn't need air. She's in some other place already, less tortuous, less

fleshy” (247). El título de la novela se carga de otro sentido: si la tensión entre el aquí y el otro lugar estaba asociada con la búsqueda de otras condiciones (mejores oportunidades, alejarse del destino familiar; o cuando se está en Canadá, reencontrarse con un sentido de pertenencia perdido), ahora se ve que ese “otro lugar” es la muerte. La mirada notoriamente pesimista de la muerte como único espacio de liberación también puede ser reinterpretada como la crítica a esa necesidad de estar siempre más allá del lugar en el que se está, creer que las posibilidades siempre se encontrarán “en otro lugar, no aquí”.<sup>193</sup>

En *No Language...* la visión no parece ser tan taxativamente negativa. Los puntos suspensivos después de “In /another place, not here, a woman might...” cancelan la definición, eso que una mujer podría. Esta idea se desarrolla en el siguiente fragmento, sin que, no obstante, se dé una verdadera definición.

In another place, not here, a woman might touch  
something between beauty and nowhere back there  
and here might pass hand over hand her own  
trembling life, but I have tried to imagine a sea not  
bleeding, a girl's glance full as a verse, a woman  
growing old and never crying to a radio hissing of a  
black boy's murder. I have tried to keep my throat  
gurgling like a bird's. I have listened to the hard  
gossip of race that inhabits this road. Even in this I  
have tried to hum mud and feathers and sit peacefully  
in this foliage of bones and rain. I have chewed a few  
votive leaves here, their taste already disenchanting  
my mothers. I have tried to write this thing calmly  
even as its lines burn to a close. I have come to know  
something simple. Each sentence realised or  
dreamed jumps like a pulse with history and takes a  
side. What I say in any language is told in faultless  
knowledge of skin, in drunkenness and weeping,  
told as a woman without matches and tinder, not in  
words and in words and in words learned by heart,  
told in secret and not in secret, and listen, does not  
burn out or waste and is plenty and pitiless and loves. [429]

193 De todas formas, dado que el final está asociado a la muerte de la revolución y el sueño de construir un mundo más equitativo, no es posible apartarse de la lectura pesimista sin forzar hipótesis que no se sostienen en la visión que Brand presenta. La liberación de la muerte es notoria, y es curioso cómo se hallan los ecos de la cita de Joyce que da Didi-Huberman (2010) en *Lo que vemos, lo que nos mira*. “She's flying out of sea and in the emerald she sees the sea, its eyes translucent, its back solid going to some place so old there's no memory of it”. A la mirada de Verlia, el mar le devuelve los orígenes, que es la muerte, pero también el *Middle Passage*, la “Puerta de No Retorno”, esa tumba colectiva que es el mar, único hogar según Brand en *The Map to the Door of No Return*.

El verso “something between beauty and nowhere” reenvía al comienzo del poema: “here was beauty and here was nowhere”. Ahora bien, en este último fragmento, ese “estar entre la belleza y ningún lugar” pareciera surgir una dicotomía, como si existieran dos espacios entre los que el sujeto lírico quiere situarse. La siguiente frase: “back there and here”, abre una paradoja: el deseo de estar en dos lugares al mismo tiempo. Lo interesante es que los deícticos han perdido su referencialidad clara. En primer lugar, seguimos asociando “here” con el Caribe, porque todo el fragmento anterior así lo ha construido. Pero el “there” parece tener antecedentes múltiples. Por un lado puede ser ese otro lugar fantaseado que no es aquí, ese lugar de posibilidades que luego la misma Brand cancela. Por otro, podría ser Canadá por oposición al “here” del Caribe. Pero al mismo tiempo, si gramaticalmente buscamos el sustantivo más cercano, “here” estaría asociado a “nowhere” y “there” a “beauty”; llamativo si vemos que en todo el poema Canadá no estuvo asociado a la belleza.<sup>194</sup> Una interpretación que permite escapar de la ecuación que equipara deíctico con su significado indicial, es ver en “here” y “there” una referencia ampliada, más bien flotante o desanclada: lo que se pondría en acto serían las oposiciones mismas, los aquí y allí múltiples de un yo lírico migrante y, al mismo tiempo, la tensión entre los espacios reales, habitados, y los fantaseados, esos otros lugares que no son donde se está, donde podrían haber otras posibilidades. La indeterminación también está acentuada por el uso del indefinido “something” en “a woman might touch something between beauty and nowhere”. Hay un mundo de posibilidades contenido en ese “something”.

Weins (2000) sostiene que el texto busca negociar un espacio entre la belleza y ningún lugar, negociación que se desarrolla de manera gradual entre aquí y allí mediante la desreferencialidad del deíctico “here”. *No Language...* logra, para él, encontrar un espacio que excede las divisiones binarias “demostrando simultánea y paradójicamente la porosidad de los límites nacionales” (Weins, 2000), invitando a una reconfiguración de “lo canadiense”. Considero que si bien el poemario habla de esa búsqueda, ese sueño, de todas formas, se muestra ilusorio, ya que la persona poética enfatiza que “ha intentado”,

194 El “back” de “back there and here” agrega otra complejidad. Puede leerse como un marcador de distancia que indicaría un mayor alejamiento del sujeto, en cuyo caso sólo modificaría a “there”. O puede estar modificando tanto a “there” como “here” y dar la idea de un retorno, “de nuevo allí y aquí”, en el sentido de caer nuevamente en esa dicotomía.

lo cual, unido al adversativo “pero” nos habla de intentos fallidos. Se ha intentado imaginar ese otro lugar, sin violencia, pacífico, del que se pueda escribir con calma. Y ese fracaso está asociado con la idea de que no existe ningún lenguaje neutral. Entonces, ese supuesto lugar ideal, ese “another place” es una imposibilidad, porque crearlo implicaría hablar desde la neutralidad, más allá de la historia y la opresión, la raza y el género.

#### 2.1.4 Pliegues, reencuentros y anclajes subjetivos

En *No Language...* Brand construye una *poética* de la locación debido a que no sólo enuncia la imposibilidad de escribir por fuera de la raza, el género y la historia (no sólo personal o familiar) sino que, mediante los recursos poéticos de los que se vale, pone en acto desde el lenguaje, esa imposibilidad. Se ve entonces que desde el uso de la deixis refuerza una vez más la ausencia de neutralidad. Los deícticos marcan la referencia del hablante en relación con su acto enunciativo; en su uso exofórico, la deixis es la puesta en acto de la relación entre discurso y mundo exterior, en cuyo centro está el sujeto enunciadore. La deixis, como reenvío constante hacia el yo/aquí/ahora de la enunciación, en el poema de Brand sólo puede reenviarnos al yo lírico, pues el aquí y el ahora se metamorfosean constantemente sin que sea claro el pasaje. Se enfatiza así la idea del sujeto situado ideológicamente, el sujeto como centro constante del discurso, como único punto de referencia posible. Ya en el poema sobre el río Pilate se había establecido desde dónde la persona poética mira no sólo el paisaje, sino toda su existencia:

[...] had become so ordinary as if not to  
see it any more, that constant veil over the eyes, the  
blood-stained blind of race and sex (24)

Brand se hace cargo de que su mirada está sesgada, y de hecho utiliza el término “blind” (“pantalla” en este caso, pero también “ciego”) reconociendo así que sólo desde ese tamiz puede ver, concebir, la realidad. Esto es reivindicado en el último fragmento de la sección, cómo único lugar desde el cual se puede escribir, porque toda línea, todo verso, está siempre cargado de historia. Si para Rose (1993) el “espacio paradójal” está asociado con la tensión hacia un “otra parte” de posibilidad, más allá de los binarismos que lo paradójal reúne sin reconciliar, Brand establece que ese “otra parte”, más allá de las tensiones, resulta imposible de crear, pues ello implicaría poder hablar más allá de la raza y el género. Resulta llamativo también el verso “I have tried to keep my throat / gurgling like a bird’s”, pues parecería estar asociado a su función de poeta, gorjear como un pájaro

implicaría hacer otro tipo de poesía, poder escribir versos que no salten con el pulso de la historia.<sup>195</sup>

Asimismo, Brand trabaja con un uso paradójico del lenguaje, una reunión de contradicciones que no se anulan entre sí. Lo vimos en “hush was idiom”, y aquí en “not in/words and in words and in words learned by heart,/ told in secret and not in secret” los contrarios se reúnen sin anularse, manteniendo su oposición de A y No A, y permitiendo esa coexistencia. Esta sumatoria por oposición incluye un término y su opuesto, y a partir de esta reunión de contradicciones construye su propio lenguaje, su capacidad de decir. Si el Caribe se convertía en Ningún Lugar, que no merecía ser nombrado para luego buscar los nombres personales que le den carnadura, si no se encontraba el lenguaje necesario para dar cuenta de ese *aquí*, pues ante él la lengua quedaba muda, la construcción de una poética de localización, que se apoya en una deixis desanclada para dislocar no sólo espacios sino el lenguaje, y en la constante reunión de opuestos, parece ser la lengua que Brand aprende a construirse para dar cuenta de ese constante estado dislocado. Su mirada afirmaría que no es necesario creer en la lógica de la oposición, que la reunión de los opuestos sin anularlos es posible. La no neutralidad del lenguaje, presentada casi como una incapacidad de la poeta para construir ese “otra parte”, se vuelve en realidad su mejor arma. Pone en evidencia que frente al binarismo del *aquí* caribeño y del *allí* diaspórico sólo se puede optar por el camuflaje enunciativo que por medio de la deixis desancla espacialmente para buscar situarse en “otra parte” imposible, una que va más allá de la opresión del género y la raza, donde el lenguaje sería neutral, pues no se traería consigo un pasado de opresión. Ese espacio imaginario e ideal, siempre inalcanzable, obliga a aceptar la fuerza del propio lenguaje, carente de cualquier tipo de neutralidad, paradójico, pues se habla con palabras y sin palabras, o palabras dichas en silencio, lleno de fuego, de pasión y, pese a todo, de amor.

No sorprende, entonces, el pasaje a la serie “Hard Against the Soul”, que vuelve a abrirse para ser la que culmine el poemario, enmarcada en el género de poesía amorosa. Me interesa centrarme en el último poema de la serie, y por ende del libro, pues veo allí una resignificación de todo lo construido en *No Language is Neutral*.

<sup>195</sup> Se evidencia el paralelismo con *Inventory* (2006); en él el sujeto lírico se entrega a “llorar ante la radio” que anuncia la muerte. El libro se cierra con la afirmación “I have nothing soothing to tell you/that's not my job” (100).

Someone said, this is your first lover, you will never want to leave her. There are saints of this ancestry too who laugh themselves like jamettes in the pleasure of their legs and caress their sex in mirrors. I have become myself. A woman who looks at a woman and says, here, I have found you, in this, I am blackening in my way. You ripped the world raw. It was as if another life exploded in my face, brightening, so easily the brow of a wing touching the surf, so easily I saw my own body, that is, my eyes followed me to myself, touched myself as a place, another life, terra. They say this place does not exist, then, my tongue is mythic. I was here before. (50)

El libro se abre y se cierra con poemas amorosos. Si bien resulta evidente que el encuentro de la persona poética consigo misma está asociado con la aceptación de su lesbianismo (“a woman who looks at a woman and says, here, I have found you”), resulta interesante que una vez más lo amoroso y lo espacial se entrecruzan, pues no es casual la elección del deíctico en el verso: “says, *here*, I have found you,”. Esto se enlaza con el verse a sí misma como un lugar. La mirada se vuelve sobre sí misma, en un desdoblamiento que sonoramente conlleva una ambigüedad (mis ojos/mis yo) y que implica también que ésta se corporaliza, por eso puede *tocarla*. Lo interesante es que se la toca *como un lugar*. ¿Qué implicaría esto? Durante el poemario la mirada no parecía *tocar* realmente el paisaje (sea éste caribeño o canadiense), eso que Yi-Fu Tuan denomina el “deleite por el contacto físico” propio de la topofilia (2007: 333), sino más bien estar siempre mirando más allá de lo observado (el paisaje como vía de escape o como recordatorio del pasado de opresión en el Caribe; como prisión por lo perdido, en Canadá). Aquí los ojos logran algo distinto: un sentido de pertenencia; por primera vez “place” puede significar un anclaje. Si la deixis de referencia volátil a lo largo del poemario era una forma de enviar continuamente al posicionamiento del sujeto, a su política de localización que mediante ese uso dislocado del lenguaje se transforma en una *poética* de localización, aquí se reenvía al propio cuerpo, la propia vida (que es “otra”, “another life”) como punto de anclaje, móvil desde ya, que da cuenta de una mentalidad radicante (Bourriaud, 2009), del ser como un lugar en constante movimiento [shifting place], como lo define Zackodnik (1995, s/n).

Asimismo, aunque es imposible reconstruir el “another place”, pues no se puede

escribir desde otro lugar que la raza y el género, ni más allá del peso de la historia personal y social, en éste pareciera que sí es posible abrirse a un *aquí* que trascienda los encasillamientos, ese “this place” que no debería existir y sin embargo ella logra construir. En ese sentido, el lenguaje (“my tongue”) pese a todo lo dicho en la sección “No Language...” le permite crear ese espacio de encuentro consigo misma. Eso se debe, seguramente, a que “Hard Against the Soul” es el encuentro con “language not yet made”, como se dice en el poema II, donde vuelve a abrir la sección. Esa “lengua mítica”, cargada de contenido sexual,<sup>196</sup> es la que construye los poemas amorosos de “Hard Against...”, aun cuando no se permite olvidar su compromiso político como atestigua el poema VI [402].<sup>197</sup>

Lo interesante es que ese verse que cierra el poemario implica un reencuentro, es decir ese “lugar inexistente” que no es más que encontrarse a sí misma como un lugar al cual pertenecer, ya fue visitado por el sujeto lírico. Esto implica un retorno a cierto espacio primigenio, ancestral, una reunión consigo misma que parecía imposible pero que el encuentro con la amada permite. Pensando este poema en resonancia con *Primitive Offensive*, la obsesión por ese elusivo origen como una canción olvidada hace milenios, aquí parece resuelta en una reunión con otro que le permite anclarse en sí, ya no sólo en el plano discursivo, como punto de referencia ideológico permanente, sino en el plano material, *hacer tierra*, por primera vez.<sup>198</sup> Si a partir de la deixis elusiva se reenviaba al *yo enuncio* constante, aquí este yo está construido gracias al contacto con el otro, que es quien permite que esta *lengua mítica* exista.

Es desde esta perspectiva que Forster (2002) sostiene que frente a la dureza de *Land to Light On, No Language...* tiene un tono más gozoso, pues hay algo reparador en su final.<sup>199</sup> *Land...* en cambio, presenta una imagen menos esperanzadora y gozosa del

196 Imposible no leer “It was as if another life exploded in my/face” como una referencia al orgasmo de la amada.

197 Se dice: “Listen, just because I've spent these/ few verses fingering the register of the heart [...] do not think that things escape me/ this drawn skin of hunger twanging as a bow” (41).

198 Gingell (1994: 52) lee esto en tanto el acto liberador que implica reconocer su lesbianismo. Considero que Brand va más allá de reivindicar su homosexualidad y su lucha por la igualdad: el fragmento adopta un tono trascendental, la liberación no parecer ser sólo por poder decir que ama a una mujer sino por el encuentro con esa otra que la conecta consigo misma.

199 Cabe destacar que el cierre de *Inventory* (2006) parece ser la contracara de éste, donde el sujeto lírico se niega a hacer concesión alguna. Luego de que el poemario ha sido un largo

lenguaje. Si en *No Language...* el paisaje canadiense apenas si aparece aludido, *Land...* se sitúa en ese lugar que según Casteel (2007) suele estar vedado para una inmigrante: *the wilderness*.

## 2.2 *Land to Light On: (des)habitar el lenguaje*

El poemario de Brand *Land to Light On* (1997) ganó el prestigioso Governor's General Award al mejor libro de poesía de ese año. Se compone de siete partes: la primera es "I Have Been Losing Roads", donde el sujeto lírico se halla en una zona rural de Canadá y a partir del insulto recibido de parte de un hombre, blanco además, se abre una serie de reflexiones sobre por qué está en Canadá y no en la revolución soñada (que remite a la historia de Granada, como vimos en el capítulo anterior). La segunda se titula "All that Has Happened Since" y en ella justamente se aborda todo lo que ha pasado en la vida de la persona poética desde la fallida revolución. "Land to Light On" es la serie en la que se explora el por qué de la renuncia a pertenecer a un territorio, a una nación. La cuarta serie, "Dialectics", aborda el pasado en el Caribe y el vínculo con la familia luego de la partida. "Islands Vanish" evoca otra anécdota de maltrato: un policía que detiene el auto en el que va la persona poética con otros tres afrodescendientes, básicamente porque no entiende qué hacen ellos ahí, en el medio de la nieve, en una zona rural, no en el ambiente urbano cosmopolita donde son "aceptables". La sexta sección, "Through my Imperfect Mouth and Life and Way", es donde se reflexiona sobre el acto poético y "Every Chapter of the World" conecta con el poemario *Inventory* (2006) en tanto el sujeto lírico se detiene en un listado de muertes asociadas con la discriminación.

Cada una de estas partes se divide en poemas seriados, marcados con números romanos en mayúsculas, que a su vez se desglosan en otros "subpoemas", numerados en minúscula. No hay simetría entre las series, pues "I Have Been Losing Roads" contiene tres grandes poemas, las dos siguientes son un único gran poema subdividido en trece y

inventario de muertes en diferentes puntos del planeta, el libro cierra:

happiness is not the point really, it's a marvel  
an accusation in our time  
[...]  
I have nothing soothing to tell you  
that's not my job,  
my job is to revise this bristling list  
hourly. (100)

seis respectivamente. “Dialectis” en cambio se divide en seis poemas mayores con pocas divisiones internas. “Islands Vanish” y “Every Chapter...” son un único poema, al igual que “Through my...”, sólo que en éste se subdivide en tres.

Ya desde el título de este libro Brand lleva la atención a un término problemático: *land*. Los límites poco claros de esta palabra se ponen en evidencia al intentar traducirla: *land* es *tierra*, pero también *país* (pensemos en Wonderland, de Carroll, que siempre ha sido “El País de las Maravillas” en español), *territorio*, *región*, incluso *reino* (en los cuentos de hadas y en los textos folklóricos se utiliza *land* como sinónimo de *kingdom*). McKittrick (2006: ix) sostiene que cuando Brand escribe “she writes the land”. Para la autora, *Land to Light...* es un mapa, uno que no sigue la cartografía tradicional, las fronteras y límites. En ese sentido, es posible afirmar que este poemario continúa la línea de *No Language...* preguntándose por la utilidad del lenguaje en sí, pero la propuesta aquí será otra. Por un lado, al explorar (y descomponer) esa construcción que el sustantivo “land” supone, aborda aquello que parecía vedado a una autora caribeña, el “wilderness” canadiense. Pero por otro, al poner marcadamente en escena su *escritura topográfica* establece los cruces entre escritura y paisaje: revela las construcciones literarias de la tradición canadiense y su vínculo con ellas, poniendo el acento en que se trata precisamente de *construcciones*. Además, ahonda en otra falsa ilusión, que va más allá de las idealizaciones espaciales, la de poder habitar el lenguaje como un lugar, buscar allí el anclaje que resulta imposible en el plano físico. El entramado entre palabra y paisaje en este poemario cobra, sin duda, otra dimensión. Las reflexiones metapoéticas son importantes en la obra de Brand y ya las vimos operando en otros libros, pero aquí la preocupación por el lenguaje trasciende los cuestionamientos del carácter opresivo de las variantes oficiales del inglés, o el pasado de esclavitud. Si para todo poeta el lenguaje es un espacio de refugio, Brand desarma esa fantasía como si fuera una casa precaria barrida por el huracán.

### **2.2.1 Renunciar al país**

El entramado que Brand construye en *Land to Light On* entre espacio y palabra en tanto escritura topográfica se ve paradigmáticamente en el poema que cierra la serie que le da nombre al libro:

Light passes through me lightless, sound soundless,  
 smoking nowhere, groaning with sudden birds. Paper  
 dies, flesh melts, leaving stockings and their useless vanity  
 in graves, bodies lie still across foolish borders,  
 I'm going my way, going my way gleaning shade, burnt  
 meridians, dropping carets, flung latitudes, inattention,  
 screeching looks. I'm trying to put my tongue on dawns  
 now. I'm busy licking dusk away, tracking deep twittering  
 silences. You come to this, here's the marrow of it,  
 not moving, not standing, it's too much to hold up, what I  
 really want to say is, I don't want no fucking country, here  
 or there and all the way back, I don't like it, none of it,  
 easy as that. I m giving up on land to light on, and why not,  
 I can't perfect my own shadow, my violent sorrow, my  
 individual wrists. (Brand, 1997: 48)

La frase más citada no sólo de este poema si no de todo el libro es “I don't want no fucking country”, como la renuncia a una pertenencia, a ser clasificada como “trinitense” o “canadiense”. Se asocia ese verso con el del poema XIV, cuando el sujeto lírico inicia un recuento de muertes que puede ver como si estuvieran frente a ella: “Someone moaning the name of a country, this country, in /Belet Huen, flesh melting into his blood” (98).<sup>200</sup> Sería posible relacionar esa muerte con la de los soldados que dan la vida en nombre de un país, en este caso Canadá. Sin embargo, Belet Huen cambia ese signo, y Brand hábilmente corta el verso antes de dar la locación espacial, para construir una imagen que la referencia desarma, pues Belet Huen remite a uno de los mayores escándalos del ejército canadiense.<sup>201</sup> Quien muere grita el nombre de Canadá porque es asesinado brutalmente por manos canadienses, no porque esté dando la vida por proteger un país.

Creo que para leer apropiadamente “I don't want no fucking country” resulta fundamental ver lo que se dice antes y después de esa frase: “not moving, not standing, it's too much to hold up” y “here / or there and all the way back”. En *No Language is Neutral* vimos la ambigüedad que presenta “standing”. Ya allí se establecía un juego entre

200 Esta imagen, la de una persona poética que hace un recuento de muertes violentas ya estaba presente en *Primitive Offensive* y *No Language is Neutral*. Evidentemente es una obsesión de Brand que finalmente realiza en el poemario *Inventory*.

201 En 1993, un adolescente somalí fue asesinado a golpes por dos soldados canadienses en Belet Huen (Somalía), donde estaban apostados en una misión de paz.

fijeza/movilidad. Aquí esto es puesto de relieve. Brand no sólo renuncia a la problemática idea de una “patria” o “nacionalidad” sino que establece su ruptura con un esquema de pensamiento que vimos con Casteel (2007; 2014) y Donnell (2006; 2014) que ha sido el eje de los estudios caribeños de habla inglesa. Si bien la obra (tanto poética como narrativa) de Brand es analizada desde el modelo Atlántico Negro de Gilroy y su preponderancia en lo diaspórico y la movilidad de los afrodescendientes, ella establece que esa división fijismo/movilidad, el ser en tránsito o el enraizado, resulta una carga muy pesada que sostener.<sup>202</sup> La utilización del verbo “hold up” fulgura en varias direcciones: implica sostener con igual fuerza y efectividad (puede significar que algo perdura, está vigente), pero también “soportar”. Mantener viva esa dicotomía es una carga que la excede.

La referencialidad también cumple un rol llamativo en este poema: el “it” del “marrow of it” es ambiguo, pues no hay referente directo. Textualmente parece referir no sólo al resto del poema sino a toda la problemática del libro, la esencia de lo que quiere decirse. Lo interesante es que precisamente no opta por la palabra “essence” o “core”, que indicaría la misma idea que “marrow”, sino que se escoge un término que refiere al cuerpo. Así como el lenguaje y su opresión estaban grabados en la columna, la verdad de lo que quiere decirse está en la médula del sujeto lírico.

El “it” de “it’s too much”, en cambio, remite a “not/moving not standing” como una unidad. El “it” de “I don’t like it, none of it” es menos claro. Refiere a “country” pero en tanto a la idea de pertenecer a él. No obstante la referencialidad se amplía y abarca también a la unidad “not/moving, not standing”.

El “here/ or there and all the way back”, por su parte, pone el acento en la disyuntiva ya trabajada en *No Language is Neutral* por la volatilidad referencial de los deícticos. “All the way back” si bien establece que no se quiere ni un extremo ni otro ni

202 Cabe destacar que Brand claramente comparte las ideas de Gilroy en el *Atlántico Negro*. Todo *A Map to the Door of No Return* es testimonio de ello. De igual modo lo pone en evidencia la siguiente cita de *In Another Place Not Here*:

Here. Impermanence, which perhaps you felt all along. Perhaps it was built into you long before you came and coming was not so much another place but travelling [sic], a continuation, absently, the ringing in your ears of iron bracelets on stones, the ancient wicked music of chain and the end of the world. (Brand, 1996: 65)

Se observa allí la visión de los afrodescendientes como seres obligados a vivir en diáspora, sin otro sentido de pertenencia o anclaje que el del pasado de esclavitud.

tampoco todo lo que puede estar entre ellos, también plantea una curiosa apertura, la que surge con el “back”. ¿A qué regreso refiere? Se indica el recorrido que va del “there” al “here” pero también el del “here” al “there”. Una vez más aparece la referencia (velada, en este caso) a la imagen de los afrodescendientes como seres de paso, siempre al borde de algún retorno imposible.

“Not/moving, not standing” está enlazado con versos anteriores, uno de ellos es “bodies lie still across foolish borders”. La quietud está asociada con la muerte (el sustantivo anterior es “tumbas” con lo cual “cuerpos” connota “cadáveres”, hecho que el verbo “yacer” refuerza). La imagen es ambigua pues “across” puede significar o bien que los cuerpos yacen cruzando la frontera o sino a lo largo de ella. Espacio liminal en tanto territorio entre límites (Pratt 1992, Bhabha, 2002), estar en la frontera es situarse en un espacio de cruce. Lo interesante es que Brand elija una preposición que vuelve ambigua la imagen, pero que sonoramente remite a la idea de atravesar (“cross”/ “across”).

Por otra parte, el adjetivo “foolish” aporta liviandad frente al dramatismo de los muertos. Falsa liviandad, pues Brand tiene muy claro el rol represivo de las fronteras sobre los migrantes, pero el adjetivo apunta también hacia lo central del poema, la renuncia a un país, que implica renunciar a las fronteras y, por ende, a reproducción una construcción de “identidad nacional”. Frente a lo “tontas” que éstas son, el sujeto lírico plantea su propio camino, en el cual enuncia elementos que definen, aportan puntos de referencia espacial: meridianos, latitudes, pero estos están quemados o se los arroja. Ya antes de que se renuncie a un país, a “land to light on”, se deshace de los elementos que permiten trazar esas “tontas fronteras”.

Los típicos versos largos de Brand, entrelazados mediante encabalgamientos, cobran aquí una función extra. Construidos con unidades cortas, el aparente ritmo fluido que los encabalgamientos generan, se ve entrecortado por un el *stacatto* que producen las unidades de dos o tres elementos. Fluido y entrecortado al mismo tiempo, este ritmo se apoya también sonoramente en el juego entre la continuidad de las fricativas *-/f/; /s/-* y la traba que generan las oclusivas *-/p/, /t/, /k/-*. Este trabajo con la sintaxis, el ritmo y la materialidad sonora parece apuntar a un deseo de fluir que se ve cancelado.

Sin bien la fuerza de “I don’t want no fucking country” como renuncia a una nacionalidad suele volverse el foco a la hora de pensar en este poema, me interesa explorar ese rechazo en una clave que está presente en todo el libro: la puesta de relieve de la construcción que toda “land”, todo “fucking country”, conlleva. Si las fronteras son brutales pero “tontas”, es porque son meras líneas de papel, trazados arbitrarios que nada

indican. Imposible jurarles lealtad. Es por ello que me interesa particularmente un ítem presente en la enumeración: *caret*. Se trata de un signo que se usa en la corrección en el ámbito editorial, similar a una v invertida para señalar que algo debe insertarse en ese lugar. “Caret”, entonces, es otro tipo de señalización, establece una marca en un espacio, sólo que textual, es otro tipo de “aquí” (una suerte de “insértese aquí”).

En ese sentido Brand entrelaza la espacialidad física con la textual al intercalar “carets” con latitudes y meridianos; lleva la atención hacia el plano de la escritura. En cierto modo ya había surgido una reflexión sobre la escritura en el verso “groaning with sudden birds”, pues recuerda al “I have tried to keep my throat/gurgling like a bird’s” de *No Language...* Pero la clara referencia metapoética se observa en “I’m trying to put my tongue on dawns /now. I’m busy licking dusk away, tracking deep twittering /silences.” El intento por poetizar el amanecer pareciera ser el de volver sobre las vistas panorámicas, una suerte de poesía bucólica que la canta a la naturaleza. Brand vuelve físico ese “put my tongue” al utilizar el verbo “liking”, cargando de sexualidad la lengua. Y si en *No Language is Neutral* se intentaba gorjear como un pájaro, aquí una vez más el oxímoron abre un espacio paradójico al rastrear “twittering silences”.<sup>203</sup>

“Dropping carets”, entonces, lleva esa idea de una inserción escritural, de una marca que pone de relieve que los meridianos y las latitudes son también construcciones ficticias, marcas en un papel, el mapa. Y de hecho, esa visión está enfatizada en poemas previos, como se verá en el próximo apartado, pues éste, si bien paradigmático, debe ser leído en consonancia con aquellos con los que establece una clara interrelación.

### 2.2.2 (Des)componer una tierra

Para pensar la conexión entre “V iv” y los otros poemas del libro, resulta fundamental analizar, en primera instancia, la mención al título de la serie y del libro. ¿Que implica, pues, esa renuncia a “land to light on”? Ésta ya había aparecido en los poemas “V iii” y “V v”. Al llegar al “V vi” la frase no sorprende (por más que el insultante “fucking”, palabra que Brand rara vez usa en su poesía, logre el efecto de darle relieve al verso). Es en el poema V ii donde se define el por qué de ese abandono:

V ii [429]

But the sight of land has always baffled you,

203 Es posible observar allí un paralelismo con lo que el último poema de *No Language is Neutral*, en el que la lengua como elemento expresivo mantiene la latencia sexual.

There is dirt somewhere older than any exile  
 and try as you might, your eyes only compose  
 the muddy drain in front of the humid almond  
 tree, the unsettling concrete sprawl of the housing  
 scheme, the stone your uncle used to smash his name  
 into another uncles face, your planet is your hands,  
 your house behind your eyebrows and the tracing  
 paper over the bead of islands of indifferent and  
 reversible shapes, now Guadeloupe is a crab pinched  
 at the waist, now Nevis' borders change by mistake  
 and the carelessness of history, now sitting in Standard  
 Five, the paper shifting papery in the sweat of your  
 fingers you come to be convinced that these lines will  
 not matter, your land is a forced march on the bottom  
 of the Sargasso, your way tangled in life. (44)

En este poema se observa la importancia de la mirada en un juego entre lo abarcador y el detalle. Existe una conexión entre “the sight of land” y “your eyes only compose”. Así como el paisaje requiere una mirada que artealiza, Brand establece con “sight” que “land” requiere una mirada contemplativa, una que parecería ser abarcadora, como un plano general. Esa posibilidad no existe para el sujeto lírico, por eso dice “try as you might, your eyes only compose”. Se pone en evidencia que no se trata de mera observación, que la mirada *compone* aquello que se observa, y los ojos de la persona poética son incapaces de ver. A su vez, “land” es contrapuesta a “dirt”, estableciendo de este modo que no se trata sólo de la materialidad en sí (“dirt” como sinónimo de “soil”), sino que “land” apunta a una construcción mayor.<sup>204</sup>

204 La oposición *land/dirt* presenta un interesante problema de traducción, pues no existen en español dos términos distintos para “tierra” que indiquen las diferentes connotaciones. Por ello, a la hora de ofrecer una versión en castellano de este poema se opta traducir “land” como “territorio”, para poner de relieve el matiz geo-político que estaría latente en esta versión de “land”. La noción de territorio aquí remitiría al pensamiento geopolítico clásico, que tuvo su apogeo en el período 1870-1950, y que está asociado con el surgimiento y consolidación de los estados modernos. Es posible destacar cuatro ejes desde los cuales caracterizar cómo es visto el territorio desde esta corriente:

1. fetichismo estatal de la geopolítica; 2 mirada realista y prescriptiva de las relaciones internacionales; 3. discurso racista y etnocéntrico; 4. la categoría territorio no tenía una función heurística. (Benedetti, 2011: 15)

Esta imagen opresiva del territorio, sin duda está en sintonía con varias de las críticas y problematizaciones que realiza Brand, y en ese sentido optar traducir “land” por “territorio” en este caso es pertinente. De todas formas, aunque esto resuelve el problema en este poema puntual, esta elección es problemática pensada en términos de la traducción de todo el libro, pues borra la relación que este poema tiene con el título de la serie, el poemario en sí y el *leitmotiv* que funciona en otros poemas. Optar por traducir “land” por “territorio” en todos los casos anularía las múltiples

Se logra, entonces, generar una oposición entre “land” y lo que los ojos sí logran componer. Los tres elementos hablan de una mirada que va al detalle, como en *Primitive Offensive*. Y de hecho, en *Land to Light On*, Brand reflexiona abiertamente sobre su estética del detalle: “I liked detail” dice en el poema “VI” al recordar a su tía Phyllis y todas las minucias que podía percibir en ella, y en el “IX ii”. “I know / it is from small things that we know anything” (65).<sup>205</sup> Su mirada hace zoom sobre elementos específicos, asociados con lo natural (“almond tree”, aunque “drain” puede ser tanto un desagüe natural como algo artificial), la construcción humana (“housing scheme”) y lo familiar, donde se establece cierta falsa expectativa: si se espera que la piedra que mira sea la que el tío usaba para inscribir su nombre (aunque el verbo “smash” sorprenda como colocación), el verso siguiente nos descoloca porque la violencia del “smash” va dirigida hacia una persona, otro tío.

“Your planet is your hands” pareciera indicar que el único anclaje físico está en sí misma. Resuenan allí los ecos del último verso del *No Language...* en los que conocerse, reencontrarse consigo misma en su encuentro con la amante, implicaba mirarse como un lugar. McKittrick (2006: IX) lee este verso de *Land...* como la muestra de una conciencia que sabe que “[...] la geografía es siempre humana y la humanidad siempre geográfica [...]”. Considero que esa afirmación peca de cierta ingenuidad. Ya la geografía humanística como corriente que se inicia entre la década de 1960 y 1970 ponía en

tensiones y acepciones con las que Brand trabaja, limitándonos a única visión.

205 Se observa un trabajo por acumulación de elementos mínimos en este poema (“IX ii”):

[...] so much depends on sleep, worlds and streets  
and briefcases and half hours, and gardens and glass windows  
and shoe leather and white shirts and sugar all balanced on  
our sleeping, so much depends on sleep (65)

Este estilo ya estaba presente *Primitive Offensive* pero será más marcada en *Thirsty*, Una muestra que parece estar en intertexto con la cita anterior:

the touch of everything blushes me,  
pigeons and wrecked boys  
half-dead hours, blind musicians,  
inconclusive women in bruised dresses  
even the habitual grey-suited men with terrible  
briefcases [...]  
would I have had a different life  
failing this embrace with broken things,  
iridescent veins, ecstatic bullets, small cracks  
in the brain [...] (Brand, 2002: 1)

evidencia ese hecho. Me parece más interesante leer este verso en relación con la cita de *Another Place, Not Here*: “[...] here you hands look unfamiliar, you say 'Are these mine? I don't recognize them'.” (Brand, 1996: 198). Si en la novela, el vivir en tensión entre un “aquí” y un “allí” suponía el desconocimiento de las propias manos, que en *Land...* éstas pasen a ser “el planeta” implicaría que ese conocimiento conlleva espacialización y pertenencia: las raíces portátiles (Ramos, 2009 [1993]), o la mentalidad radicante (Bourriaud, 2009). Llevarse a sí misma implica llevar todos sus espacios habitados. Sin embargo, si unimos este verso con la imagen del papel de calcar sobre las islas, es posible pensar una asociación entre planeta y manos, en el sentido de que éstas, sobre el papel de calcar parecen estar creando el mundo. En esos versos, se pone en evidencia que lo geográfico no es realmente algo inmutable, sino que las formas de las islas son “reversibles”, y las fronteras que las limitan, arbitrarias (la mención a la isla Nieves y su cambio debido a la “despreocupación la historia” hace referencia que Nieves fue obligada, junto con Anguila, a formar parte de un mismo país con San Cristóbal en 1883, pese a que cada isla tenía una identidad propia y funcionaron siempre como entidades separadas). El sujeto lírico de aproximadamente doce años (Standard Five equivale a nuestro séptimo grado) entiende, al calcar un mapa de las islas, que esas líneas que trazan no son relevantes, pues no le sirven para crear realmente un territorio propio. Una vez más, la única referencia geográfica que Brand parece poder aceptar como propia es la muerte en el mar.<sup>206</sup> Brand construye una imagen en la que lo único que le pertenece del Caribe, la única tierra física que puede reclamar como suya es la del fondo del mar, donde los sargazos atrapan, enredan, su vida como lo hacían con los cadáveres de los esclavos arrojados desde las embarcaciones. La imagen del mapa copiado con la hoja de calcar vuelve a unir geografía y escritura, estableciendo la ficción que todo mapa conlleva, hecho que resulta de especial violencia en el Caribe, como lo atestigua el caso de Nieves.

Luego de establecer que su mirada es incapaz de construir “land” y de que la líneas necesarias que se trazan para delimitarla de nada sirven, en el siguiente poema (“V iii”) se instaure la renuncia, pues en el fondo se admite que toda “tierra” es ilusoria, como un relato que un gran mentiroso nos cuenta: “I am giving up on land to light on, it's only true, it is only /something someone tells you. someone you should not trust / anyway [...]”.

206 Esta reflexión de que el único mapa posible para los afrodescendientes es el del Middle Passage es la que da sentido a *A Map to the Door of No Return*.

(45) Y luego, en el poema “V v” se establece lo definitivo de esa renuncia, que aquí, a diferencia del siguiente “V vi”, primero que citamos en este apartado, se centra no tanto en su deseo, su profundo rechazo, sino en que aquello que a lo que renuncia no es realmente algo *real*.

V v [430]

I'm giving up on land to light on, slowly, it isn't land,  
it is the same as fog and mist and figures and lines  
and erasable thoughts, it is buildings and governments  
and toilets and front door mats and typewriter shops,  
cads with your name and clothing that comes undone,  
skin that doesn't fasten and spills and shoes. It's paper,  
paper, maps. Maps that get wet and rinse out, in my hand  
anyway. I'm giving up what was always shifting, mutable,  
cities' fluorescences, limbs, chalk curdled blackboards  
and carbon copies, wrenching water. cunning walls. Books  
to set it right. Look. What I know is this. I'm giving up.  
No offence. I was never committed. Not ever, to offices  
or islands, continents, graphs, whole cloth, these sequences  
or even footsteps.

La inconsistencia de eso que llaman “land” se observa en la comparación con “fog and mist” que es equiparado a los más concretos “figures and lines”. La larga enumeración de elementos dispersos, típico recurso de Brand, nos habla también de cómo su mirada construye a partir del detalle: pese a que se mencionan los “gobiernos”, como categoría más general, la dispersión de detalles que se abre después, generando ese ritmo *in crescendo* al punto de dejar al lector casi sin aire, nos recuerda la oposición entre “sight” y “your eyes only compose”: donde otros pueden ver números y líneas, realidad “definible”, la persona poética ve una larga lista de elementos que se convierten en pura niebla.

Me interesan particularmente los versos: “It's paper, /paper, maps. Maps that get wet and rinse out, in my hand/anyway. I'm giving up what was always shifting, mutable”. Se rompe, así, con cualquier fantasía de que exista un *aquí* fijo, inmutable. Se renuncia a algo que nunca fue lo que prometía ser, un anclaje que como tal no existe y que en el proyecto estético de Brand se pone en acto a partir del uso desreferenciado de la deixis, como vimos en el poemario anterior. El rechazo a los mapas no sorprende, dado cómo Brand pone de relieve ya en poemas anteriores que el Caribe fue cartografiado por otro, y que por ende esas representaciones del espacio de nada sirven. Pero la noción de que “land” es mero papel no es sólo por esos mapas que en las manos de un sujeto lírico como

el de Brand se borran, o mejor dicho, se limpian (*rinse out*).<sup>207</sup> Afirmar que esta noción de “tierra” es mero papel y líneas trasciende la referencia a los mapas, para situarnos en el campo de lo literario. Porque “land” es también una construcción literaria, particularmente en Canadá. *Land to Light On* pone en evidencia, como sostiene Fraser (2005: s/n), que el “white North” canadiense y otras nociones sobre la “esencia canadiense” son “falsas construcciones verbales”.

Esto queda expuesto en el poema que abre la serie que da título al libro:

**V i** [430]

May be this wide country just stretches your life to a thinness  
just trying to take it in, trying to calculate in it what you must  
do, the airy bay at its head scatters your thoughts like someone  
going mad from science and birds pulling your hair, ice invades  
your nostrils in chunks, land fills your throat, you are so busy  
with collecting the north, scrambling to the Arctic so wilfully, so  
busy getting a handle to steady you to this place you get blown  
into bays and lakes and fissures you have yet to see,  
except on a map in a schoolroom long ago but you have a sense that  
whole parts of you are floating in heavy lake water heading for  
what you suspect is some other life that lives there, and you, you  
only trust moving water and water that reveals itself in colour. It  
always takes long to come to what you have to say, you have to  
sweep this stretch of land up around your feet and point to the  
signs, pleat whole histories with pins in your mouth and guess  
at the fall of words. (43)

Se describe aquí la imposibilidad de asimilar [*take in*] ese nuevo país. Lo prototípico del paisaje canadiense está allí: “wide country”, “lakes”, “ice”. Pero todo intento de asirse a él (“getting a handle to steady you to this place”), de armarse una imagen general, esa mirada abarcadora que requeriría ciertas nociones sobre el paisaje (Cosgrove, 1984, 2002; Aliata y Silvestri, 2001), presente en “so busy with collecting the north”, sólo consigue dispersarla. La relación con la tierra es claramente hostil: el aire de la bahía “scatters your thoughts”, el hielo invade la nariz y la tierra la atraganta (“fills your throat”).<sup>208</sup> A su vez, las partes dispersas del sujeto lírico se funden con las bahías,

207 La utilización de este verbo es muy interesante, pues implica que algo fue lavado y ahora se lo enjuaga para que quede prístino (*rinse out*, pasar por agua para dejar cualquier rastro de suciedad y jabón *afuera*). El contenido del mapa es visto, entonces, como algo sucio de lo que hay que deshacerse, hecho que no sorprende dada la cuota de sangre que conlleva cada uno de esos límites prolijamente trazados.

208 Si en *Primitive Offensive*, la persona poética estaba “choked with roots” (13), aquí es la tierra canadiense y su nieve la que ahogan. Evidentemente Brand considera que el paisaje y sus elementos

lagos y fisuras, término que resulta particularmente llamativo. La fisura nos lleva al campo semántico del cuerpo, creando un enlace entre lo físico y lo geográfico, que se refuerza por el hecho de que esa fisura se ha visto antes sólo en mapas. Ese desmembrarse en el paisaje ya surgió en *Primitive Offensive*, pero aquí éste parece ser la fuerza que desmiembra. La oposición con el Caribe se hace presente en el tipo de agua: la estancada en los lagos contra la movilidad de los ríos y el mar en el Caribe, en el que el agua transparente “revela su color”. Me interesan en especial los últimos versos pues se establece un vínculo con “V vi”, donde se define “the marrow” de lo que quiere decir. Barrer el suelo a su alrededor puede pensarse como la necesidad de establecer desde dónde se va hablar, reclamar ese espacio como suyo. Lo que en *No Language...* era más bien discursivo en tanto política/poética de localización, aquí cobra materialidad. También podría ser la necesidad de limpiarse de ese territorio, de la necesidad de tener uno, como el mapa que se enjuagaba para sacarle el contenido.

Asimismo, es posible asociar “Guess at the fall of words” con lo que se dice en el ensayo “On Poetry” en *Bread Out of Stone* (1998): “Every word turns on itself, every word falls after it is said” (195), lo cual implicaría que una vez dicha, la palabra pierde su peso, es efímera y desaparece. Sin embargo, también leo ese verso en relación con tener la tierra atragantada. Así como intentar anclarse sólo consigue dispersarla, tratar de dar cuenta del paisaje canadiense la deja muda, la garganta llena de esa tierra que no logra describir. Aquí la escritura topográfica parece ser una contra-escritura, o mejor dicho, una escritura de por qué no puede escribirse. Sin embargo, la descripción de los paisajes y su inscripción dentro del poemario es notoria, así como la reflexión de cómo el lenguaje le falla.

### 2.2.3 Acostumbrarse al “daño”

De igual modo en que se establece que esa “tierra” es una creación escritural, ya en el inicio del libro se pone de manifiesto la indeterminación espacial. El poemario se abre con un “out here” misterioso que no se carga automáticamente de sentido. En el poema siguiente, “I ii”, se establece que ese “out” es abandonar una casa o espacio cerrado, pero que la relación con ese “afuera” nada tiene de amable.

If you come out and you see nothing recognisable,  
if the stars stark and brazen like glass,

puede ser una carga que impide hablar.

already done decide you cannot read them.  
If the trees don't flower and colour refuse to limn (4)

La incapacidad de leer el paisaje no está puesta del lado del sujeto lírico, sino de una decisión del paisaje en sí. La imposibilidad de leer las estrellas implica no poder guiarse geográfica y/o metafóricamente (no poder leer su destino). Mientras que en *Primitive Offensive*, el sujeto lírico se preguntaba por la posición política de las estrellas, otorgándole cierta neutralidad, aquí se las presenta en contra de la persona poética. Esa hostilidad prepara la situación para el ataque verbal del hombre en la camioneta, y con éste ya lejos, en el poema “I iii” se dice:

**I iii [431]**

I lift my head in the cold and I get confuse.  
It quiet here when is night, and is only me  
and the quiet. I try to say a word but it fall. Fall  
like the stony air. I stand up there but nothing  
happen. Just a bank of air like a wall. I could swear  
my face was touching stone. I stand up but  
nothing happen, nothing happen or I shouldn't say  
nothing. I was embarrassed. standing like a fool,  
the pine burdened in snow, the air fresh, fresh  
and foreign and the sky so black and wide I did not  
know which way to turn except to try again, to find  
some word that could be heard by the something  
waiting. My mouth could not find a language  
I find myself instead, useless as that. I sorry.  
I stop by the mailbox and I give up.

Se observa una vez más la oposición “here/there” en la que el cambio se da más por una distancia emocional que física. El uso del *creole* (en “happen”) establece intermitencia temporal entre el presente y el pasado. Lo interesante es ver cómo las palabras no funcionan: se intenta lograr decir algo ante el paisaje como espectador, pero no hay lenguaje posible para hacerlo. El “cunt” que le fue gritado genera un quiebre en el lenguaje que desconecta a la persona poética. Resulta curioso que lo que se encuentra sea a sí misma. Si en el cierre de *No Language...* ese encuentro era gozoso, aquí sólo confirma la inutilidad. Es llamativo el “nothing happen” reiterado, pues aunque indica el grado de parálisis en el que ha quedado la persona poética, también señala que sólo la han insultado. Sin embargo, la repetición implica su misma cancelación. Ese “nada” significa todo para ella, pues la deja muda, inútil. El final del poema aporta cierta visualidad a lo

que ha ocurrido, pues nos ubica en la escena: la persona poética camino al buzón, un hombre pasa en una camioneta y la insulta.

La relación entre lenguaje y paisaje que se construye es de una profunda tensión. El aire tiene la pesadez de una piedra y las palabras caen frente a él: funciona como un muro que el sujeto lírico siente contra su cara. La aparente belleza de la descripción del pino cargado de nieve (en el adjetivo “burned” también late la idea de estar agobiado por el peso), del aire “fresh”, adjetivo que se repite dos veces –como si con ello se lograra cancelar el valor opresivo que se le dio antes a compararlo con piedra y muro–, se desarma con la aliteración en “foreign”; pues se restablece la distancia abierta entre el sujeto lírico y el paisaje. Eso prepara para que el cielo se presente como algo oscuro y tan inmenso que la abrume. Tal vez por ello en el poema “I i” [402] se diga “without the relief of the sky”. El insulto que recibe parece inundar el paisaje y éste se carga de hostilidad, o al menos la mirada del sujeto lírico que lo construye así lo percibe, por ello en “I iv”, cuando se vuelve sobre el sueño de la revolución, se dice:

Yes, is here I reach  
framed and frozen on a shivered  
country road instead of where I thought  
I'd be in the blood  
red flame of a revolution.  
I couldn't be farther away.  
And none of these thoughts  
disturb the starts or the pine  
or the road or the red truck  
screeching cunt along it. [432]

Es evidente la contraposición entre el frío canadiense y el calor de la revolución. Resulta llamativo el uso de “reach” en “here I reach”, pues se genera una ambigüedad estructural interesante: puede tratarse tanto de una inversión, donde el orden canónico de la frase debería ser “I reach here”; o una denominada “cleft-sentence” donde la partícula wh- ha sido eliminada: “here is where I reach”. En el primer caso, “reach” funcionaría en su acepción de verbo de movimiento (un ejemplo sería “The boat reached the shore”) y lo que se pondría de relieve es que se terminó “aquí” y no en la revolución. Esta opción es la que más se condice con el resto del poema, sin embargo, la otra posibilidad también está latente: “reach” como verbo intransitivo, que marcaría que el sujeto lírico se estira, tal vez en sintonía con el verso de “V vi”, “this wide country just stretches your life to a thinness”. Pero a su vez, si “reach” lleva en sí la idea de estirarse para tocar o alcanzar algo, connota también la opción de abrirse hacia afuera, un intento de conectar que ha

sido brutalmente cercenado. En ese sentido, la oposición con la revolución estaría en “es aquí donde me ofrezco”, en contrapartida con el ofrecerse en alma y vida a la revolución. La aliteración de “framed and frozen” es la respuesta a ese estar “reached”. El “framed” apunta al insulto recibido, que la pone en un marco a partir del “exact hatred / of the world” (4) del hombre que la insulta, tiñendo el “frozen” con el agravio: el adjetivo no referiría sólo al plano físico, al frío, sino también al estado de parálisis en que la situación la deja. No obstante, también late en “framed” el “to be framed”, que se le haya tendido una trampa. Entonces, el estar “aquí” en lugar de la revolución es una trampa en la que ha caído. La sonoridad en “framed and frozen” conecta con “red flame”, reforzando esa contraposición. Aunque el blanco nieve del paisaje no está mencionado, se encuentra omnipresente, con lo cual visualmente se genera una oposición entre éste y el “rojo sangre” de la revolución.

En relación con el paisaje, aunque parecería haber cierta empatía al elegir el adjetivo “shivered” para calificar a la “rural country road”, como si el camino temblara con ella, los últimos versos cancelan esa posibilidad, pues la angustia del sujeto lírico de encontrarse donde está le es ajena al paisaje, y al cerrar con el insulto que parece estar flotando en el aire como el chirrido de las gomas en el asfalto, las estrellas, el pino y el camino quedan unidos a él.<sup>209</sup> El paisaje hostil y traicionero es un tópico característico de la literatura canadiense, sería la visión de la naturaleza como el obstáculo que el colono o pionero debe vencer y domesticar, como vimos con Tuan (2007), lo cual situaría a Brand dentro del “archivo nacional” (Gingell, 1994Z). Sin embargo, la hostilidad en nuestra poeta está más asociada con la discriminación que permea al paisaje que por una característica intrínseca de éste. Es por eso que el agravio la hace pensar automáticamente en su pasado revolucionario, en el anhelo de crear un mundo donde lo que acaba de ocurrirle no tuviera lugar.

De esta forma, el contraste entre el *aquí* canadiense y el *allí* de la revolución es llevado al plano metapoético en el siguiente:

**I v** [432]

All I could do was turn and go back to the house

209 Esto se evidencia también en el poema “**II iv**” [400] en el que se observa la obsesión del sujeto lírico luego de esa experiencia: su necesidad de verificar que las puertas están bien cerradas, su miedo de escuchar botas que se acercan. El paisaje se carga de amenaza y se está alerta ante él, como si de allí proviniera la amenaza.

and the door that I can't see out of.  
My life was supposed to be wider, not so forlorn  
and not standing out in this north country bled  
like maple. I did not want to write poems  
about stacking cords of wood, as if the world  
is that simple, that quiet is not simple or content  
but finally cornered and killed. I still need the revolution  
bright as the blaze of the wood stove in the window  
when I shut the light and mount the stairs to bed.

La ruptura aquí se da, como sostiene Fraser (2005) con la construcción de cierto tópico de la literatura canadiense. El sujeto lírico establece que su intención no es la de cantar las loas a una vida rural, retirada y apacible, a un *locus amoenus*. La imagen que se evoca es una burla a la construcción de la vida en el norte canadiense, en la misma línea del “bled like maple”, que hace referencia a la bandera y el arce como símbolo nacional. Y de hecho, esa es la otra cara del mito de la naturaleza silvestre canadiense: se la ve como el espacio de la autenticidad, de la sanación, del autoconocimiento; una vía de escape (Hammill, 2007). Brand rechaza esa posibilidad, pues es una simplificación ridícula para ella.

Nuevamente surge la idea de “standing”, que si bien remite a la imagen de la persona poética frente al buzón, sin poder moverse ni emitir palabra, también nos recuerda, la noción de fijismo, el “estar anclada” en ese país nórdico.

Brand desmiente la posibilidad de calma ya desde el inicio. En “I i” [402] afirma “If I am peaceful in this discomfort, is not peace, / is getting used to harm”. La relación con el paisaje está intrínsecamente ligada con esa historia de “daño”, como lo de muestra el poema “V iii” [430]

[...] Days away, years before, a beer in your lips and the view  
from Castara, the ocean as always pulling you towards its bone  
and much later, in between, learning to drive the long drive  
to Burnt River, where the land is not beautiful, braised  
like the back of an animal, burnt in coolness, but the sky is,  
like the ocean pulling you toward its bone, skin falling away  
from your eyes, you see it without its history of harm, without  
its damage, or everywhere you walk on the earth there's harm,  
everywhere resounds. This is the only way you will know  
the names of cities not charmed or overwhelmed, all you see is  
museums of harm and metros full, in Paris, walls inspected  
crudely for dates, and Amsterdam, street comers full of  
druggists, ashen with it, all the way from Suriname, Curacao,  
Dutch and German inking their lips, pen nibs of harm blued in  
the mouth, not to say London' s squares, blackened in statues,  
Zerbrugge, searching the belly of fish, Kinshasa, through an

airplane window the dictator cutting up bodies grips the plane  
to the tarmac and I can't get out to kiss the ground.

Este fragmento está situado en el Caribe, más concretamente en Tobago (Castara es un punto turístico de gran atractivo). Allí, la belleza del paisaje empuja a su centro al sujeto lírico. En primer lugar es el océano el que opera como un imán, lo cual nos remite, por un lado, a los versos “[...] your land is a forced march on the bottom/ of the Sargasso”, que implica pensar en el mar como esa tumba colectiva que la obsesiona en *A Map to the Door...* (la utilización del sustantivo “bone” en lugar de “core”, “center”, etc., refuerza esas alusiones). Luego es el cielo el que produce ese mismo magnetismo, con lo cual es posible pensar que la fuerza que la jala hacia el mar y el cielo es la belleza, a partir de la vista panorámica que “view” implica. Esa belleza, sin embargo, es peligrosa, porque si en *No Language is Neutral* se tenía plena conciencia de que la mirada poética estaba recubierta de los velos del género y la raza, aquí ésta parece desaparecer. El peligro es mirar el paisaje como mera postal, “without its history of harm, without/ its damage”. Sería remitirse a la imagen del paisaje como la concibe Cosgrove (1984, 2002), en tanto manto estético que oculta la historia, donde borra la mercantilización de la que esa tierra fue objeto, así como lo fueron los cuerpos de los esclavos. En el poema se presenta una contradicción: el paisaje la invita a una mirada que no vea en él la historia, pero la otra opción es “or everywhere you walk on the earth there's harm, /everywhere resounds”. O la mirada no ve el daño o lo ve en todas partes. Así, no parece haberse desprendido en absoluto el filtro de la raza, sino que más bien ha expandido su atención al mundo en sí: Francia, Bélgica, Inglaterra, el Congo.<sup>210</sup> Se establece, entonces, que el problema no es el Caribe (el paisaje que esconde allí el pasado/presente de la opresión) ni Canadá (la construcción de un paisaje excluyente donde los afrodescendientes y los inmigrantes no tienen lugar) sino que este “daño” es omnipresente y por ende de nada sirven los “aquí” o “allí”, adscribirse a tal o cual país: nada permite escapar al daño, a la brutalidad.

#### 2.2.4 El desamparo del lenguaje

En su ya clásico ensayo “Migratorias”, Julio Ramos retoma la frase de Adorno de “En el exilio la única casa es la escritura” para afirmar que:

210 Este poema es otra apertura hacia *Inventory*, que ahonda en esa “historia de daño”, donde la persona poética destruye la “paz” de su presente en Canadá con los relatos de las más variadas muertes que le llegan por la radio.

La casa construida por la escritura pareciera así fundar un lugar compensatorio, armado precisamente a contrapelo de presiones externas [...]. La casa de la escritura es un signo trasplantado que constituye al sujeto en un espacio descentrado *entre* dos mundos, en un complejo juego de presencias y ausencias, en el ir y venir de sus misivas, de sus recuerdos, de sus ficciones del origen. (Ramos, 2009 [1993]: 431-432)

Ante la pregunta sobre qué casa puede fundar la escritura, Ramos plantea que esta puede ser un lazo, “un encuentro con la tierra ausente” (436) o puede pensarse más en lo discursivo que en lo físico, donde lo que se pone de relieve son las “raíces portátiles” (mentalidad *radicante* diría Bourriaud). Si bien esta última opción parece ser más acorde a la obra de Brand, en *Land to...* se manifiesta un rechazo a la fantasía del lenguaje como un espacio habitable que contenga y dé refugio. En primer lugar, porque la escritura quedará unida al fracaso de la revolución, como vimos en “I v”, dada la oposición entre el fuego de ésta y la renuncia del sujeto lírico que apaga la luz y se va a la cama. En la siguiente serie, “All that happened since” centrada, como ya se ha dicho, en qué ha pasado después de los sueños revolucionarios, la asociación entre lenguaje y revolución vuelve a surgir. En el poema “IV x”, se menciona a un hijo de Martí, que ha estado dando una conferencia, como uno de los últimos revolucionarios y se abre una reflexión sobre el lenguaje:

[...]  
we are waiting for some language to walk into  
like a large house  
with no rooms and no quarter  
all waiting for his signal  
we happen on what was wrong in the first place,  
how the intangible took over,  
the things left in a language with careless or purpose  
[...] (36)

Considero central esta imagen del lenguaje como una casa. Cabe destacar que Gastón Bachelard ([1957] 2000: 27) sostenía que la casa es nuestro rincón del mundo, nuestro primer universo, pues es un cosmos en sí misma. Todo espacio habitado lleva como esencia la noción de casa, pues ésta “[...] alberga el ensueño, la casa protege al soñador, nos permite soñar en paz” (Bachelard [1957], 2000: 29), y en la relación con ésta “[...] se revela una adhesión, en cierto modo innata, a la función primera de habitar” (27). El deseo de entrar al lenguaje como a una gran casa está asociado con ese impulso: habitar el lenguaje como nuestro rincón en el mundo, encontrar en él protección y también solaz para soñar. Pues aquí el idioma que se quiere encontrar es el de la revolución, ése

que permitía avizorar un mundo distinto. El verso “we happen on what was wrong in the first place” juega con las temporalidades mediante el uso del *creole*. “Happen” remite, entonces, al presente y al pasado al mismo tiempo. Gramaticalmente, dado el verbo “was” en la proposición sustantiva que se abre con “what”, que depende de “happen” como verbo principal, se estima que “happen” es la pronunciación de “happened”, pues la elisión del sufijo del pasado simple es propia del *creole*. Se remite así a un tiempo anterior al de la salida de la conferencia, al pasado de su juventud revolucionaria. Sin embargo, la tensión temporal está allí y el “happen” funciona como elemento bisagra entre el presente de “we are waiting” y el pasado de “was” y “took over”. Pese a la presencia del deseo de encontrar ese lenguaje que los ampare, ya en el pasado se toparon con el problema de esa visión idealizada: todo aquello que es intangible, y que en el poema estará asociado con lo no dicho o silenciado (“the things kept in secret with a hand pressed to the mouth”).<sup>211</sup>

Dos poemas más adelante, luego de que en “IV xi” se vuelva sobre el recuerdo de la invasión estadounidense en Granada,<sup>212</sup> se retoma una reflexión metapoética sobre la propia voz, que tan fácilmente puede ser denominada “amargada”.<sup>213</sup>

#### IV xiii

why this voice rank and ready to be called bitter again, liquor  
 doesn't soothe it and books either, self saboteur, it could be nice  
 and grateful but Fanon had it, native envy, watery and long as  
 that bloody sea, envy for everything then, kitchen knives their  
 dullness or sharpness, shoes their certainty, envelopes their  
 letters, clocks their lag, paper its clarity, envy to the participle and

211 La noción de “casa” en Brand es compleja. En el poema “V ii” se dice “your house behind your eyebrows” como si ésta sólo pudiera ser una construcción mental y nunca un espacio físico concreto. En “I i” [400], desde la casa en la que se está resulta imposible invocar el patio que se asocia con la infancia del Caribe, contradiciendo la visión de Bachelard de que una casa permite la evocación de todas otras que se han habitado (si tomamos, claro está, el patio como parte de la casa). En el “I've losing roads”, la casa no es realmente un refugio; aunque el sujeto lírico se esconda en ella y cierre todas las puertas, la siente endeble, como lo demuestra el siguiente verso de “II iv” [400]: “this/ house is only as safe as flesh” (11). La casa se vuelve más bien una prisión en la que encerrarse frente a la amenaza externa, de la que el paisaje es partícipe. En ese sentido sí es posible ver una reapropiación de la idea de Fryer de “garrison mentality”, caracterizada por construir fortificaciones tanto físicas, para protegerse de la naturaleza salvaje, como figurativa, contra lo desconocido. Sin embargo, en el caso de Brand, el paisaje es amenazante sólo por estar imbuido del peligro que representan el hombre que la insultó y otros como él.

212 Este poema puede leerse en perfecta resonancia con “I Used to Love the Dallas Cowboys” de *Sans Souci and Other Stories* (1989).

213 Esto es una mención velada a ciertas críticas que Brand suele recibir sobre lo agresivo de su tono. Su estilo de versos largos, de ritmo asfixiante, que otorga un sentido de urgencia a su poesía, es visto como una muestra de un sujeto lírico en un permanente estado de irritación.

adverb, the way they own being, ripe envy full as days [...] (38)

La intertextualidad con *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon en tanto el deseo de posesión de aquello que los blancos tienen, aquí está cruzado por la necesidad de poseer el lenguaje como ellos lo hacen: junto con objetos como cuchillos, zapatos, surge “their certainty”, que si bien pareciera estar modificando a “shoes” (como si la frase entera, cortada por la elisión fuera “of their shoes we envy their certainty”), es más general y abarca a los blancos, pues está conectado con “the way the own being”. “Envelopes”, “letters”, “paper” todos remiten a la idea de la palabra escrita y por ende el lenguaje. Pero considero particularmente sugestiva la frase “envy to the participle and/ the adverb”, pues no se envidia el verbo, sino aquello que podría considerarse “accesorio”, lo que es más sutil, poder darse el lujo de valerse de los adverbios y participios. Leo “clarity” y “sharpness” [en tanto nitidez o perspicacia/ agudeza] en la misma línea de “certainty”: la capacidad de valerse del lenguaje con absoluta confianza en que se lo posee, que es una propiedad más como los zapatos o los cuchillos, como la mesa o la cama del colonizador de la que hablaba Fanon. Así, ese deseo de *habitar* el lenguaje como una casa, estaría ligado a esa posesión, a sentirse dueños de él. Se vuelve imposible por lo oculto, lo dejado a propósito o al descuido en él, asociado a la problemática étnica, a que no se posee realmente el lenguaje sino que se es poseído por él, como ya se presentó en *No Language is Neutral*.

Fraser (2005) sostiene que en este poemario el lenguaje funciona como una “tierra” metafórica desde la que la persona poética puede “iluminar” y asocia ese hecho con la construcción de “land” propia de la literatura canadiense que Brand parece estar poniendo en entredicho. El lenguaje, entonces, “aprisiona tanto como libera” al sujeto lírico (Fraser, 2005), debido al final del libro en el que la persona poética se presenta a sí misma como una presa que no hace más que dar vueltas y vueltas en su celda.<sup>214</sup>

Hemos visto en “V vi” que al asociar “carets” con meridianos y latitudes, Brand entrelazaba la escritura y las delimitaciones geográficas, en un claro gesto de escritura topográfica; incluso de meta-escritura topográfica, pues Brand parece reflexionar sobre sus propios recursos y de qué modo la escritura construye espacialidad. En “V ii”, las

214 “She may not leave here anything but a prisoner / circling a cell, // cutting the square smaller and smaller and walking into herself/ finally, brushing against herself as against surprising //flesh in a dark room [...] (103).

líneas que remiten a las fronteras trazadas en el papel de calcar pueden ser también las del propio poema, la poesía misma, en el verso “this lines will not matter”, y de esa forma lo lee Fraser (2005), quien establece que allí Brand reflexiona sobre la posibilidad de construir un territorio propio desde el lenguaje. En el poema “V v” se afirma que la noción de “land” no es más que mera construcción de papel, de mapas que se borran. Así, resulta evidente que toda la sección “Land to Light On” gira en torno a la “tierra” como construcción idealizada. Y si bien coincido en que Brand establece un paralelismo entre “land” y “language” (y la aliteración no es casualidad), considero que el deseo de habitar un lenguaje como un lugar en Brand es tan problemático como intentar buscar un anclaje en el paisaje. De hecho, en este poemario el lenguaje es conflictivo en varias situaciones.

En primer lugar, como se ha visto, ante el “cunt” que le grita el hombre de la camioneta no logra reapropiarse del lenguaje, que ha sido utilizado como arma en su contra. No se logra emitir sonido, las palabras se caen, ineficientes.

En segunda instancia, el “lenguaje de la revolución” se ha convertido en una serie de estereotipos que circula en los congresos sobre “porno-multiplicidad, el mundo cotidiano, el mono significante, el momento poscolonial, la milicia de Michigan, el ciberespacio” (32). Sobrevivir a la muerte de las creencias políticas (“The body bleeds only water and fear when you survive/ the deaths of your politics”) es otra forma de mudez, que no equivale a quedarse sin palabras, sino todo lo contrario: se está “full of smartness” (15), llenando auditorios, sacando diccionarios y revistas con referato. Esa segunda “muerte de su política” la obliga a renunciar a ese tipo de funcionamientos (“Then I lost, well, I gave up the wherewithal” [15]).<sup>215</sup>

En tercer lugar, en la sección “Dialectis” dedicada a la familia, Brand establece que surge en ella un “nuevo lenguaje” (“IX i” [403]) que nada tiene de liberador porque no logra decirle algo a sus parientes que no sea “awkward and insulting” (63). Esto ocurre debido a la actitud del sujeto lírico :

[...] as if I could not trust you  
to understand my new language which after all I had made  
against you, against the shapes of your bodies, against your  
directions, your tongues, the places your feet took you [...] (63)

Sin embargo, la persona poética sabe que su partida implica también un

215 El poema de donde provienen estas citas, “III iii” [401], es el que da título a la sección. Lo interesante del olvido y pérdida que la persona poética establece es que Granada permanece indeleble, pese a que el sujeto lírico quisiera olvidarla,

distanciamiento consigo misma: “Out of them. To where? As if I wasn't them” (69). La distancia que se abre entre ella y su familia (como el *riff* que surge con su abuelo en *Map to the Door of No Return*) no puede ser traspasada por el lenguaje, pues éste ya no sirve para comunicarse con ellos. La equiparación del sujeto lírico con sus parientes en “as if I wasn't them” establece que su “nuevo lenguaje” implica también un quiebre interno, la posibilidad de conectar con una parte de sí.<sup>216</sup>

Ante esas posturas conflictivas respecto al lenguaje, habitarlo implica romper con la fantasía de que puede encontrarse una casa, ese espacio íntimo dentro de él. No se trata sólo de que debe desconfiarse del lenguaje puesto que éste construye un espacio idealizado irreal, una “tierra” a la que pertenece, como lo lee Fraser (2005), al plantear que a eso renuncia Brand, sino que el lenguaje en sí mismo no es suficiente en tanto es una fuerza que impulsa a anclarse, a buscar refugio.

La escritura topográfica implica que el paisaje se inscribe en el acto poético, Brand presenta aquí el reverso: el lenguaje se vuelve una suerte de paisaje, con el anhelo de una pertenencia tranquilizadora. Escribir desde el género y la raza, desde una poética de localización, ya no parece ser suficiente, no hay nada reparador en ello, sino más bien una necesaria compulsión. Una vez más es en relación a otro que el tono de Brand pierde dureza. Así, la apertura de “Through my Imperfect...” para ser una confesión amorosa que es, a su vez, la admisión de una compulsión:

I know you don't like poems, especially mine  
and especially since mine never get told when  
you need them, and I know that I live some  
inner life that thinks it's living outside but  
isn't and only wakes up when something knocks  
too hard and when something is gone as if gazing  
up the road I miss the bus and wave a poem at  
its shadow. But bus and shadow exist all the same  
and I'll send you more poems even if they arrive  
late [...]  
well, and we've hung on to old hurts as if  
that was all there was and as if no amount of sadness  
would be enough for our old, insistent,  
not becoming selves: and as if sadness should not end,  
so for this I'll send you more poems even if they  
only wave and even if I only look up late to see

216 Aunque no se lo dice abiertamente, ese nuevo lenguaje también podría estar asociado con los ideales revolucionarios. Desde esta perspectiva, es posible asociar a la persona poética de la sección “Dialects” con la Verlia de *In Another Place, Not Here* que al unirse al “movimiento” pasa a despreciar la poca conciencia racial de su familia y se vuelve incapaz de comunicarse con ellos.

you shadow rushing by. (81)

En “On Poetry” Brand reflexiona sobre la inutilidad aparente de la poesía: “Often there's been no reason whatsoever to write poetry. There are days when I cannot think of a single reason to write this life down” (1998: 196). Su militancia política y social – organizar una protesta, ayudar a una indocumentada a parir en Toronto sin que la deporten– se encuentra en lucha contra el acto de escritura. Y pese a que no niega que frente a esas realidades sigue considerando que la poesía es inútil, ésta también cumple un fin: “[...] if I can give myself a moment, I would say it's been a relief to write poetry, it's been just room to live” (Brand, 1998: 195). Es interesante que no dice “*a room to live*”. La poesía construye un espacio habitable, donde respirar es posible, pero no es en sí un espacio para habitar. Eso implicaría comodidad, seguridad, y el lenguaje poético implica lucha y riesgo: “Poetry is here, just *here*. Something wrestling with how we live, something dangerous, something honest” (Brand, 1998: 196).

Resulta interesante notar una vez más la presencia del deíctico, claramente no como una marca de espacialidad sino como indicador de que la poesía es algo que la habita, está en ella en constante pelea con la vida ordinaria, abriendo caminos. Tal vez pueda pensarse en los términos de Francine Masiello (2013: 96), quien plantea que la poesía es un espacio de resistencia, pues “denuncia el espectáculo del comercio global” y “propone un tipo de experiencia *otra* respecto del lenguaje, que ha sido suprimida por el tráfico de la literatura light” (96); tal vez se trate sólo de la conciencia del rol que la poesía cumple en su vida. De todas formas, el envío de poemas inútiles en la cita de *Land...* debe entenderse en esos términos: la poesía puede no servir de nada, pero aun así es imposible renunciar a ella, está siempre *aquí*. El lenguaje poético la habita, pero eso no quiere decir habitarlo, verlo como un lugar al cual anclarse.

En ese sentido, Brand permanece crítica a sus propias tendencias. La serie “Every Chapter of the World.” en la que se da un cambio de primera a tercera persona, como si el sujeto lírico se desdoblara y se mirarse desde la distancia, se vuelve sobre las muertes que ocurren en el mundo debido a la discriminación y desigualdad y se dice: “No she cannot speak of this or that massacre, this/ or that war like a poet. Someone else will do that. She // sees who dies [...]” (98). Y se dedica a ese listado de muertos que observa. Sin embargo, luego es capaz de afirmar: “[...] inventory is useless now but just to say, / no so fast, not so clever, boy, circumnavigating// parentheses may be easy but not the world” (101).

La escritura de estos hechos puede situar al que escribe en esa actitud de navegar entre paréntesis, bajo la creencia de que el control sobre un texto equivale a controlar lo que ocurre en el mundo, esa distancia ya denunciada en “Through my Imperfect...” entre la vida interior y el mundo externo, esa vida que no es vida. Por eso se le demanda “[...] surrender all parentheses/ all arguments, this world in that one, that one in this // all tangled [...]” (102). Si como signo el paréntesis une y separa los componentes de una frase, un adentro y afuera, se llama a la persona poética a abandonar las divisiones, el adentro y afuera de la “vida interna” y la “vida real”. Los paréntesis están asociados, entonces, con las declaraciones de buena fe:

[...] but surrender the parentheses, what are those  
but tongues slipping in and out of a mouth, pages

sounding like wings beating in air, what but the sound  
of someone washing their hands quickly, beating their lips red. (102)

La utilidad de esos paréntesis es inexistente, la comparación con el ruido de un aleteo les quita cualquier trascendencia, cualquier capacidad de operar en el mundo y, por ende, sólo sirven para dejar la conciencia tranquila (“washing their hands”) y que nada cambie en el plano material. Esto no implica una liberación, pues se sucumbe al ron y las últimas imágenes remiten a una presa dando vueltas y vueltas (circunnavegando tal vez) una celda. Fraser (2005) ve allí la conciencia de que el lenguaje es una prisión y que “ninguna resistencia en el lenguaje es posible sin sacrificio”. Creo que la desesperación con la que Brand cierra el poemario en realidad está asociada con la idea de renunciar a la poesía. Realizar el inventario poético de las muertes es inútil, y sin embargo, no dar cuenta de ellas implica renunciar. como quien se entrega a la beneficencia (“surrender then if it means powdered milk if it means / rice, semolina, surrender for airflights out of barren// ice, barren water, barren villages” [102]).

Abandonar los paréntesis también podría ser olvidar las salvedades, las diferencias: los comentarios entre paréntesis como ese espacio donde se cuestiona, corrige, morigera, lo presentado. Renunciar a ellos sería entonces aceptar verdades absolutas, convirtiéndose en “[...] the tired voting in surrender”. La locura surgiría por abandonar la creencia en la poesía como algo “peligroso y honesto” (Brand, 1998: 196), condenándola al mero devaneo.

Claramente Brand no considera que el inventario sea inútil pues en *Inventory* se construye su trabajo poético precisamente a partir de las listas. Desde esta perspectiva,

ese poemario funcionaría como continuación de *Land...* donde se opta por una postura que desarma las imposibilidades de éste: adoptar una persona poética que necesita repetir incesantemente la lista de muertes. Pero si en ese libro al menos se reconoce la existencia de la felicidad, aunque sea para afirmar que no le compete como poeta ocuparse de ella, en *Land...* la imagen de cierre es aún más agobiante. En *No Language...* el encuentro consigo misma era liberador, aquí el roce con su yo la toma por sorpresa (walking into herself/ finally, brushing against herself as against surprising //flesh in a dark room [...], 103), como si toparse consigo misma fuera algo que no pudiera concebir, como si la persona poética se viera, sintiera, como una otra; tal vez porque el “nuevo” lenguaje de la distancia la ha dislocado de una parte de sí, tal vez porque el brutal inventario de muertes hace que le resulte impensable un reencuentro de sí misma.

### 2.3 Contrastes y condensaciones

Tanto *No Language is Neutral* como *Land to Light On* pone en entredicho la posibilidad de anclaje. En *No Language...*, en poemas como “Return” se establece que el anclaje definitivo a un paisaje se transforma en pesadas cadenas, pero la solución no se halla en partir, pues esa sería la fantasía de otro anclaje.

Si en *Land to Light On* se establece abiertamente la renuncia a vivir entre esas tensiones, la abdicación en *No Language...* surge en el plano estético. No hay anclaje porque sólo se puede construir un *here/there*, no refieren a nada, licuados como están de referencialidad.

En ese poemario, crear un lenguaje para el *nowhere* que es el Caribe implica renuncia al binarismo y abrazar lo paradójico, hablar desde una poética de localización en la que el único anclaje posible es la perspectiva ideológica: escribir desde el género y la raza. Un lenguaje para describir Canadá parece ser algo imposible de construir (“[...] this city [...] cannot tell / me what to say even if it chokes me”, 28). Sin embargo, es lo que surgiría en *Land to...*, sólo que allí no será la ciudad el paisaje elegido (que Brand sí desarrollará en *Thirsty* y en sus novelas, especialmente *What We All Long For*), sino ese mítico *wilderness*, tópico tradicional de la literatura canadiense. La incapacidad de hablar no está asociada con no encontrar un lenguaje para describirlo, pues si bien la tierra “atraganta” al sujeto lírico, son numerosas las descripciones paisajísticas en *Land...*, pero esto no implica una fantasía de anclaje, sino la renuncia de vivir siempre en tensión con “another place, not here”, que es de hecho criticada en “III iii” [403]: “[...] why don't I

recall my life / in detail because I was always going somewhere else / and what I was living was unimportant for the while”. Así, junto con la pérdida de los ideales revolucionarios se le ha desvanecido la vida misma, pues ese eterno estar de paso implica que no hay necesidad de registrar, que todo lo que se vive es intrascendente. Más adelante, frente a un antiguo compañero de militancia se dice:

[...] you can't believe this  
city, man, it is filthy and look at you, year in year out hoping  
about someplace else, you ever wonder why don't we live here  
ay, why don't we live here, by the way the Siri Lankans cannot  
hope to beat the West Indies at cricket, don't make yourself  
think about it, you'll only be disappointed (22)

Aquí las voces se confunden y no se sabe si quien habla es el propio sujeto lírico o su amigo, pero el “look at you” connota cierto hartazgo, crítica que se lleva a la siguiente frase sobre el eterno deseo de estar en otra parte. La intensificación temporal (“year in year out”), sumada al “look at you” nos habla de exasperación frente a ese deseo. La pregunta de por qué no se vive donde se está (se desconoce si proviene de quien ha dicho lo anterior o si es otra voz que le contesta) obtiene una respuesta ambigua: el fatalismo que conlleva es minimizado por la gracia de la comparación, lo que no se sabe es si esa imposibilidad es propia de los sujetos o del “aquí”, es decir, si la imposibilidad de vivir realmente allí se debe a la incapacidad de los sujetos o es intrínseca a la naturaleza de ese “aquí” (recordemos que a los afrodescendientes se les asigna el lugar de estar “de paso” en Canadá). Sea como fuere, la tensión de estar siempre con la vista en otra parte en *Land...* tiene una connotación negativa.

Por otra parte, mientras que en *No Language...* se observaba una política de localización, lo cual implica un anclaje discursivo, *Land...* pone en disputa que el lenguaje pueda ser un espacio habitable, pues las palabras fallan. Paisaje y lenguaje son los dos temas que entrecruzan y guían ambos poemarios, funcionan como motores de la creación poética. La escritura topográfica en ellos nos habla de una mirada paisajística consciente de sus filtros, que se pone en escena, se cuestiona y no da cuartel.

Si para Atwood (2004) la literatura debía ser un mapa del “aquí”, de su geografía mental, porque sin ese conocimiento sería imposible sobrevivir, Brand se apoya en los paisajes para hablar del “daño”, la brutalidad que la obliga a desprenderse de cualquier recuento de felicidad para metódicamente repasar un largo obituario, dando vueltas y más vueltas en una celda que esa obsesión de los “aquí” y “allí” parece sólo perpetuar.

## **PALABRAS FINALES**

## CRUCES Y CIERRES

Grace Nichols y Dionne Brand presentan poéticas y apuestas estéticas diferentes, sin embargo ambas apelan a la construcción de lo que he analizado como *escritura topográfica*. En ella el paisaje trasciende el papel de tópico, para convertirse en un *material*, se estructura como un acto de lenguaje. Así, desde un trabajo constante con el desborde (Nichols) o con la fragmentación (Brand), las dos poetas apuntan a explorar la dislocación desde un lugar que trasciende la mera representación de la vida en la diáspora, o de un desajuste subjetivo anclado en experiencias personales o confesionales.

En Nichols, el paisaje como producto de un proceso de *artefalización* y por ende como sitio de luchas de representación, de configuraciones conflictivas, es puesto en acción desde el lenguaje a partir del uso de diferentes acepciones, la latencia de connotaciones y el trabajo y deformación de dichos populares, frases hechas y lugares comunes. Cuando plantea una relación más vivencial con respecto al paisaje, ésta se ancla en un vínculo físico, sensorial, que permite entrar en un estado de armonía que funde cuerpo y paisaje. Por esta razón, Nichols concibe la escritura como acción erótica, donde se crea desde y a través del cuerpo.

En Brand, esa “fundición” tiene connotaciones menos positivas, pues implica disolución, pérdida. El pasaje entre lo físico y la naturaleza, entre los elementos del paisaje y el cuerpo, como vimos en *Primitive Offensive*, opera más desde la desmembración que desde el encuentro. Brand mira el paisaje desde la consciencia del *rift* que menciona en *The Map to the Door of No Return*. El paisaje nunca le devuelve a su mirada un sentido de pertenencia, lo cual opera como un recordatorio constante del quiebre irrecuperable que implica el *Middle Passage*.

La preocupación que guía buena parte de la poesía de Brand se relaciona con los velos de la mirada. Así, en *Primitive Offensive*, por ejemplo, se pone en evidencia la *pantalla-tamiz* desde la que se escribe: el presente diaspórico de los afrodescendientes configura una mentalidad radicante desde la que se calibra la mirada. En *Chronicles of the Hostile Sun*, se iluminan los velos políticos que operan en las miradas externas hacia el Caribe, y en las obras posteriores, se observa una búsqueda por definir cuáles son los velos propios. La poeta establece que ninguna mirada es neutral, tampoco la propia.

Brand contempla el paisaje desde la lucha social, de allí esa cita utilizada a modo de epígrafe en el segundo capítulo: “This is how I know struggle, know it like a landscaper”. Ser una “paisajista” [*landscaper*] implica, por un lado, la consciencia de que

el paisaje es una construcción que ayuda a perpetuar las relaciones jerárquicas de clase, que esconde el trabajo simbólico y físico que opera en él, y por el otro, que el marco desde el cual se lo mira es la lucha social: se busca en el paisaje las marcas de la opresión, de la desigualdad. Aunque hay instancias en su obra en que el vínculo con éste es menos hostil, como ocurre incluso en *Chronicles of the Hostile Sun*, lo cierto es que la escritura topográfica de Brand, cruzada siempre por su poética de localización, pone de manera constante el acento en la relación ambivalente con el paisaje (como ocurría en *No Language...* donde se lo relacionaba con los sentimientos que despertaba la amada), en la que prima esa visión descarnada que encuentra el “daño” a donde quiera que va, como exploramos con *Land to Light On*.

En ese sentido, es posible afirmar que la obra de Brand, en su búsqueda obsesiva por “el daño” presenta menos matices que la de Nichols. Dado que el anclaje discursivo que Brand utiliza en su poesía se concentra de manera casi exclusiva en el “yo enuncio”, vinculado a una política de localización étnica y de género, su obra elude la ligereza que se metaforiza en el “gorjear del pájaro” que no es precisamente el trabajo del poeta, como se afirma en el cierre de *Inventory*: “... I have nothing soothing to tell you, / that’s not my job” (Brand, 2006: 100).

La poética de Nichols, en cambio, presenta otras facetas. Por un lado, desde el humor, herramienta que en su obra también es un instrumento ideológico que la conecta con una determinada tradición. También los juegos lingüísticos le aportan un carácter lúdico que a veces puede generar la confusión de equiparar ligereza con superficialidad. La obra de Nichols renuncia a la seriedad y a la toma de posición constante y explícita de Brand también como una postura ideológica, pues cuando vimos las construcciones metapoéticas que genera, se observa que se reclama el placer, e incluso la alegría, como motor poético.<sup>217</sup>

La dislocación en Nichols opera como un acto político desregulador, pues busca dismantelar, sin volver a recubrir con ningún manto, las tensiones que constituyen la creación de un paisaje. En el plano lingüístico, su estética del desborde implica un “más allá”, lo elusivo del sentido que se difiere constantemente, para retomar a Derrida, escapando así a las categorías reguladoras de lo que puede significar “ser negro”, “hogar”

217 Cabe destacar que Nichols conoce y admira la obra de Dionne Brand, aunque su planteo estético sea otro (comunicación personal con la autora).

o “pertenencia” y, a su vez, la regulación que implica fijar una determinada *artearización* de un paisaje. De esta forma, Nichols encuentra su manera personal de reapropiarse de la opacidad como técnica defensiva. Desde esa lengua erotizada, desbordada, que hemos visto que implica su visión metapoética, construye una escritura topográfica en la que la relación sensorial con el paisaje sólo puede ser armoniosa en tanto sea vivencial y no una *artearización* que pretenda “definir” o delimitar la supuesta claridad que para Nichols no puede construir el lenguaje pero que, por sobre todo, implicaría una “claridad” peligrosa como bien sostiene Glissant, una claridad que vuelve al paisaje caribeño, al Caribe en sí, algo fácilmente definible, degustable, digerible.

Es en ese sentido que Nichols busca una apertura constante y así talla para su obra un espacio en que los marcos de referencia van mucho más allá del Caribe pero, al mismo tiempo, le pertenecen. La búsqueda en lo musical (muy frecuente en la literatura de la región) y en lo pictórico es otra muestra de esa apuesta por la apertura, que he pensado como un constante *desborde*. Es por ello que asocio situarse en el *párrergon* como “un más allá” que lleva la mirada por fuera de la obra para resignificarla y, a su vez, le permite a Nichols abrir su poesía a lo político y social. Desde esa perspectiva, las “confesiones” metapoéticas del *segundo ciclo* en su poesía ponen de relieve la necesidad de atestiguar, de ser aquella que lleva sobre sus espaldas el peso de la historia como declaración de principios en tanto poeta.

Esa necesidad de registro también se halla presente en Brand, pero se trata más bien de uno *sensible* en el que la importancia de la situación enunciativa e ideológica implica una construcción estética asociada con el *pathos* que se busca generar en el lector. El registro en términos clásicos es para Brand una mera repetición de fechas, fracasos y muertes. En el pliegue de temporalidad que exploramos en *Chronicles of the Hostile Sun* se anula la distancia con el lector creando la ilusión de anotaciones que ocurren frente a sus ojos pero que están cuidadosamente diseñadas desde un paralelaje posterior, en una búsqueda *patética*, de encuentro con el otro.

Si bien en ambas autoras se observa un trabajo donde la temporalidad se vuelve también una categoría laxa, al igual que ocurre con la espacialidad, las preocupaciones frente al “dar testimonio” son distintas. Brand se obsesiona con la urgencia del presente, que a veces surge como repetición de un pasado, de un *rift* o *gash* del cual no se puede huir, pero que es siempre desde donde se dice “yo enuncio”: el cruce de poesía y política tiene que ver con la necesidad de dar cuenta de todo aquello que ocurre en el mundo actual. En Nichols lo que podríamos denominar una *temporalidad atemporal* está

asociada con el carácter mítico que se les otorga a sus protagonistas. “Cargar” con el peso de la historia es, en su obra, ser tanto quien brinda testimonio como quien lo recibe y se entrecruza siempre con nociones espaciales, pues el paisaje en sí se transforma en una categoría cognoscitiva que funciona como prueba o bien como testigo. Para la guyanesa el presente da testimonio del pasado y su función de “hacer historia” o encarnarla no se asocia tanto con las situaciones actuales, sino con un pasado que pareciera estar obliterado o, al menos, que se intenta dar por resuelto.

Historia y paisaje se entrecruzan en ambas autoras y esa relación resulta vital para su poesía. Como hemos visto, parte de la tradición caribeña reivindica la relación entre ambos conceptos. En las dos autoras el paisaje es una categoría histórica y su poesía investiga aquello sustraído a la mirada paisajística. Pero para Brand el vínculo es más conflictivo, nunca es posible asirse del paisaje como un sitio desde el cual pensar. Para la trinitense cualquier anclaje resulta peligroso, por lo que su búsqueda con respecto al paisaje opera desde un desanclaje que elude cualquier punto fijo. Habitar es problemático para Brand, por ello no puede siquiera pensar en habitar un lenguaje. En ese sentido, su metapoética opera insistentemente desde la crítica hacia éste. Por un lado, en tanto un idioma concreto, el inglés, que carga con un pasado colonial del cual pareciera querer desprenderse sin más. Por el otro lado, por el cuestionamiento a la palabra en sí misma, a su capacidad de comunicar pero también de mover a la acción, al poder concreto de la poesía frente a los males del mundo.

La deixis vacía de valor indicial, que he denominado “desanclada”, como elemento privilegiado de su poética de localización, permite dislocar no sólo la espacialidad sino también el lenguaje. En conjunto con la constante reunión de opuestos, le permite a Brand construirse una lengua para explorar ese perpetuo estado dislocado. Así, en *No Language is Neutral*, acepta ese lenguaje, carente de neutralidad y paradójico; sin embargo, eso no implica encontrar refugio en él, habitarlo como una casa.

En ambas autoras se observa una escritura topográfica que resulta ajena a las localizaciones formales. Sin embargo, el desanclaje en Nichols no está asociado con la deixis. De hecho, el “I’m here” de la *Memoried Woman* en “ *Holding my Beads*” estaba cargado de valor indicial, su referente era el Caribe e implicaba una relación más armónica con ese afuera que también pasaba a constituirlo.

Por otra parte, si la construcción metapoética de Nichols se apoya en una lengua erotizada, es mediante el discurso amoroso que Brand consigue crear esa “lengua mítica” que la convierte en un espacio (“my eyes followed me to myself, touched myself/as a

place [...] they say this place/ does not exist, then my tongue is mythic. I was here before” [Brand, 1990: 50]), y es desde ese código que se construye su mirada paisajística en *No Language...* Curiosamente, para Nichols ese encuentro se da en el paisaje, pues este no es sólo un medio que la conecta con otras culturas o el pasado de la propia, sino que le ofrece el pasaje a un retorno de sí misma, como en el paso del último poema de *Startling...*

Ahora bien, ese encuentro se da en relación con el mar (sea-self), elemento clave en la poesía del Caribe anglófono y del pensamiento antillano en general. Para cada autora el mar tiene un valor distinto. En Nichols, es sitio de nacimiento de una nueva consciencia (el de la *Memoried Woman*) y aunque el parto es doloroso, se lo corona con una nueva identidad. El mar también está asociado con la amorosidad de Yemanyá, y pese a que en ambos casos la mención al *Middle Passage* es clara, se produce una resignificación de esa herida. A su vez, es mediante el mar que se puede hermanar las islas caribeñas y la del Reino Unido. En cambio, en Brand, el vínculo con éste es más bien opresivo, sin posibilidad de resignificación alguna: el mar es una tumba a la que siempre se vuelve, pues la herida del *Middle Passage* es imposible de reparar para ella, o es el obstáculo que atravesar para partir. Volver a bañarse en él luego de la ausencia del país natal no implica ningún reencuentro, sólo la confirmación de que la nostalgia es una mentira.

Otro eje interesante de comparación es la generación de un linaje propio. Brand lo construye a partir de figuras históricas como Touissaint, Mammy Prater, pero también sus abuelos y esos otros sujetos diaspóricos que le recuerdan que “somos familia”. Aunque Nichols también establece cierto derrotero común, donde se encuentra Touissaint, Nanny of the Maroons, el pueblo Ashanti y su resistencia, considero que es posible ver la creación de una suerte de linaje en su sistema de epígrafes, intertextualidades, glosarios y reescrituras. Brand posee su propio sistema de referencias, pero los diálogos intertextuales que establece en su obra (Ernesto Cardenal, Pablo Neruda, Martín Carter, Franz Fanon, Derek Walcott, por ejemplo) son principalmente caribeños y latinoamericanos, y ponen el eje en lo político.

La apertura de Nichols, como vimos, es mayor. Y de hecho, Brand se centra sólo en cuestiones raciales para pensar “lo afro”, el pasado indígena o las diversas migraciones (de China e India, por ejemplo) no tienen casi lugar en su obra (con la excepción tal vez de “Carifuna”). Lo cosmopolita surge cuando aborda la vida en Canadá (en especial en su narrativa). Nichols se centra en el pasado de los esclavos y el presente de los afrodescendientes actuales en su primer ciclo, pero en el segundo se observa claramente un trabajo con el componente indígena del Caribe, así como también del continente

americano.

Todo “enunciado poético es un ojo en suspenso” afirma Monteleone (1995:6), así, cada poema estipula un modo de mirar. Brand y Nichols, cada una con su estética, crean para sí una mirada paisajística que se construye mediante una escritura topográfica que explora, pero también pone en acto, una dislocación no sólo física: una dislocación de la espacialidad, del lenguaje y del ser.

## APERTURAS

A lo largo de esta investigación, se han señalado ciertos contrastes entre la propuesta de Brand y Nichols y la de generaciones anteriores de poetas caribeños, trazando paralelismos y rupturas dado que ambas pertenecen a una nueva generación, la que denomino “de la década de 1980”, por ser ése el período en que comenzaron a publicar y adquirir renombre. No obstante, varias otras cuestiones han quedado por explorar. En ese sentido, la propuesta de la presente tesis no es “cerrar” sino propiciar una apertura hacia futuras indagaciones. Pese a que el eje espacial es lo que guía este trabajo, el tema del lenguaje y sus usos es una constante que reaparece. Y en esa línea, un tópico aludido aquí pero no abordado con profundidad es el uso del *creole*. Si bien en Nichols señalamos los usos afectivos que conlleva la lengua vernácula o la utilización ésta en tanto aporta oralidad, humor o informalidad, y en Brand hicimos mención a la variante del *creole* de Trinidad y cómo permite construir atemporalidad, lo cierto es que la preocupación sobre en qué lengua (idioma) hablar no es una variable que parezca ser central en las poéticas de estas autoras, por ello no fue un eje central del presente análisis. No obstante, al abrir el estudio para abarcar a otros representantes de la generación de 1980 (entre los que se encuentra el mismo esposo de Nichols, John Agard), vemos que esta problemática se vuelve parte de una construcción metapoética.

La noción del *creole* como un inglés “roto” puede implicar una ruptura estética deliberada (Welsh 1994) que operaría como medio lingüístico experimental. Pero trae consigo sus propios estereotipos: ser usado como mero efecto cómico, para otorgar verosimilitud y como medio de la poesía de protesta (normalmente de poco valor estético). Sin embargo, el *creole* ha probado ser un medio que permite lograr un amplio abanico de efectos poéticos: elegíacos, líricos, dramáticos y satíricos (Welsh 1994).

Asimismo, es posible pensar que esta nueva generación de poetas busca replantear o avanzar con respecto a los parámetros sobre el uso del lenguaje vernáculo en generaciones pasadas.

El cuestionamiento sobre en qué lengua escribir tuvo su correlato en la elección de tradiciones que se vio representada en la polaridad que ya hemos explorado entre Derek Walcott y Kamau Brathwaite. Sin embargo, el uso del *creole* en la poesía precede ampliamente la sistematización de Brathwaite sobre el “Nation Language”. Sus primeros exponentes son el jamaicano Claude McKay (1889-1948), el guyanés Michael McTurk (1843-1915, nació en Liverpool pero realizó su carrera en Guyana), el barbadense Edward Cordle (1857-1903) y el beliceño James Martinez (1860-1945). Otro referente mucho menos recordado es Una Marson (1905-1965), que también dio lugar al *creole* en su obra. Sin embargo, la gran figura que hará del uso del *creole* algo central será Louise Bennett (1919-2006), de Jamaica, la “madre dadora de lenguaje” (Agard, 1985).

De hecho, cuando la generación del Boom Caribeño reivindica los distintos *creoles* como marca de un hablar caribeño, realiza una retrospectiva de figuras claves que, previo a los movimientos independentistas, ya presentaban un interés por crear una literatura propia de las Antillas.

Hemos visto con Nichols y Brand que la utilización del *creole* en la poesía actual del Caribe anglófono no implica únicamente la representación de oralidad, sino que, por ejemplo, en poemas que no están escritos por completo, dentro del *cotinuum* pueden utilizarlo para generar un agudo contraste con el lenguaje del resto del poema o del libro. En ciertas instancias, puede ser un recurso para generar incongruencia entre la solemnidad de la situación y el lenguaje utilizado (Brown y McWatt, 2005). En otras opera como muestra de emotividad, pues es considerado la lengua de la intimidad, familiaridad y sinceridad (Welsh, 2007:16). De hecho, la yuxtaposición creativa de varios tonos y registros es un dispositivo literario muy utilizado en la poesía del Caribe anglófono y alcanza allí gran rango y sutileza (Burnnet, 1986). Pero resulta particularmente interesante cuando el *creole*, como toda forma adaptada de una lengua oral (de hecho, pese a la existencia de diccionarios específicos desde la década del sesenta, no existe aún una ortografía estándar para transcribirlo [Welsh, 2007]) es visto como un campo de experimentación, que le brinda a los autores una mayor libertad para la creación de neologismos, de fusionar ritmos, que lleva a un poeta como David Dabydeen a compararlo con el inglés shakespeariano (Dabydeen citado por Welsh, 2007: 17). Si para Lamming el inglés era un idioma de las Antillas y ya no le pertenecía únicamente a

quienes vivían en el Reino Unido (Lamming, 1992: 36) y lo que el caribeño hacía con él era asunto suyo, prima la conciencia de la enorme libertad creativa que esa aparente duplicidad idiomática le brinda al autor antillano.

En Brand y Nichols estas cuestiones no parecen ser problematizadas: utilizan el *creole* y lo entrelazan con un inglés “estándar” sin mayores conflictos y cuando su obra puede ser leída en clave metapoética el eje no se halla en la variante lingüística escogida. Sin embargo, muchos otros poetas de la misma generación abordan esta problemática como un eje central de su obra e incluso como motor poético. Tal es el caso de John Agard, Merle Collins, Fred D'Aguiar, Marlene Nourbese Philip y David Dabydeen, por nombrar sólo algunos. Desde esta perspectiva, una apertura necesaria que conlleva la presente investigación es analizar la construcción metapoética que realizan los poetas de las Antillas de habla inglesa que podrían ser englobados en la generación de 1980, para observar mediante qué procedimientos y desde qué nociones de lenguaje reflexionan sobre las significaciones y proyecciones de lo poético. Un enlace posible entre esa visión y las cuestiones espaciales exploradas en esta tesis es la noción de “extraterritorialidad” de George Steiner (1973). En este caso no se trata de una oposición entre lengua materna y lengua extranjera, debido al exilio o la migración, sino variantes de un mismo idioma que es visto a la vez como propio y ajeno. No obstante, este término es productivo pues pone de manifiesto la relación entre la des-territorialidad propia de la diáspora caribeña y la preocupación por las tensiones de esa lengua propia/ajena.

Considero que Dionne Brand y Grace Nichols son dos poetas que, por su influencia y reconocimiento en sus países de residencia, resultan figuras paradigmáticas de esa generación, y es desde esta perspectiva que esta tesis se propone como un pequeño espacio de difusión en el que el análisis y la traducción, acotada sin duda, de su obra permita la circulación de la misma. La relación que estas poetas establecen entre paisaje y lenguaje, si bien vital para pensar el Caribe, lo excede. Muchos de los procedimientos dislocados para construir una mirada paisajística pueden ser de utilidad para iluminar los vínculos de otros poetas latinoamericanos con el paisaje. Creo que el planteo acerca de la escritura topográfica puede proyectarse a otros ejemplos y escenarios de la literatura latinoamericana en términos amplios, habida cuenta de que muchos de los procesos de explotación, y también de artealización, son comunes.

Por otra parte, espacio y lenguaje, como se ha propuesto explorar en esta investigación, son categorías indivisibles en poesía, y el trabajo con la dislocación encuentra en la Generación del Ochenta en la poesía del Caribe de habla inglesa diversos

procedimientos y recursos que no se limitan necesariamente a la construcción de una mirada paisajística. En ese sentido, si bien aquí trabajamos con dos autoras emblemáticas, resta pensar qué otros agrupamientos y procedimientos pueden definir a esta generación y qué aportes conllevan para analizar la literatura latinoamericana, pues si algo promueve la noción de *escritura topográfica* es traspasar las fronteras geográficas o lingüísticas tradicionales.

# APÉNDICES

# APÉNDICE 1: Selección de poemas referenciados de Grace Nichols y Dionne Brand

## PRIMERA PARTE: GRACE NICHOLS

### *De Is is a Long-Memoried Woman*

#### **Days that Fell**

And yet...

And yet...

the cutlass in her hand  
could not cut thought  
the days that fell  
like bramble

and the destruction that  
threatened to choke  
within

as she leaned closer to  
the earth  
seeking some truth  
unarmed against the noon

We must hold fast to dreams  
We must be patient  
from the crouching of those huts  
from the sprouting of these fields  
We can emerge

all revolutions are rooted in dreams

And yet...

And yet...

the cutlass in her hand  
could not cut thought  
the days that fell  
like bramble

and the destruction that  
threatened to choke  
within

as she leaned closer to

the earth  
seeking some truth  
unarmed against the noon

**Eulogy**

Everywhere I hear them whispering  
in ruptured tones of nostalgia  
voices pushed in by the sea breeze  
darting like pains in my head

cadances like the living  
parables of the dead

Yes the souls  
Yes the souls  
Yes the souls  
caught in the *Middle Passage*  
limbo

the dead ones  
who are not dead  
the sleeping ones  
who are not sleeping

the restless ones

the leaping suicide  
ones . . . . . the saddest  
ones of all who toss and  
moan  
with each lash of the ocean  
foam

Everywhere I hear them whispering  
in ruptured tones of nostalgia  
voices pushed in by the sea breeze  
darting like pains in my head

cadances like the living  
parables of the dead

Yes the souls  
Yes the souls  
Yes the souls  
caught in the *Middle Passage*  
limbo

How can I eulogise  
their names?  
What dance of mourning

can I make?

How can I eulogise  
their names?  
What dance of mourning  
can I make?

Dayudu, Ishiodu, Anamadi  
plunging wildly to the waters  
of your fate  
Kobidja, Nwasobi, Okolie  
swallowing your tongues  
cold and still on your chains

How can I eulogise your names  
What dance of mourning can I make?

### **Sunshine**

Sun shine  
with as bright a flame  
here  
there is a red and gold  
profusions  
in the green  
of foliage

there is bird songbirds  
but where're our shrines?  
Where're our stools?  
How shall I worship?  
How shall y walk  
from now on?

the truth is  
my life has slipped out  
of my possession.

### **This Kingdom**

This Kingdom Will Not Reign  
Forever

Cool winds blow  
softly

In brilliant sunshine  
fruits pulse  
flowers flame

mountains shade to  
purple

the great House  
with its palm and orange  
groves  
sturdy

and the sea encircling  
all  
is a spectrum of blue  
jewels  
shimmering and skirting

But Beware

Soft winds can turn  
volatile  
can merge with rains  
can turn hurricane

Mountains can erupt  
sulphur springs  
bubbling quick  
and hot

like bile spilling  
from a witch's cauldron

Swamps can send plagues  
dysentery, fevers

plantations can perish

lands turn barren

And the white man  
no longer at ease  
with the faint drum/  
beat

no longer indifferent  
to the sweating sun/  
heat

can leave exhausted  
or  
turn his thoughts  
to death

***De The Fat Black Woman's Poems***

### **The Assertion**

Heavy as a whale  
eyes beady with contempt  
and a kind of fire of love  
the fat black woman sits  
on the golden stool  
and refuses to move

the white robed chiefs are resigned  
in their postures of resignation

the fat black woman's fingers  
are creased in gold  
body ringed in folds  
pulse beat at her throat

This is my birthright  
says the fat black woman  
giving a fat black chuckle  
showing her fat black toes

### **The Fat Black Woman Goes Shopping**

Shopping in London winter  
is a real drag for the fat black woman  
going from store to store  
in search of accommodating clothes  
and de weather so cold

Look at the frozen thin mannequins  
fixing her with grin  
and de pretty face salesgals  
exchanging slimming glances  
thinking she don't notice

Lord is aggravating

Nothing soft and bright and billowing  
to flow like breezy sunlight  
when she walking

The fat black woman curses in Swahili/Yoruba  
and nation language under her breathing  
all this journeying and journeying

The fat black woman could only conclude  
that when it come to fashion  
the choice is lean

Nothing much beyond size 14

### **The Fat Black Woman Remembers**

The fat black woman  
remembers her Mama  
and them days of playing  
the Jovial Jemina

tossing pancakes  
to heaven  
in smokes of happy hearty  
murderous blue laughter

Starching and cleaning  
O yes scolding and wheedling  
pressing little white heads  
against her big-aproned breasts  
seeing down to the smallest fed  
feeding her own children on Satanic bread

But this fat black woman ain't no Jemima  
Sure thing Honey/Yeah

### **Afterword**

The fat black woman  
will come out of the forest  
brushing vegetations  
from the shorn of her hair

flaunting waterpearls  
in the bush of her thighs  
blushing wet in the morning  
sunlight

the fat black woman will sigh  
there will be an immense joy  
in the full of her eye  
as she beholds

behold now the fat black woman  
who will come out of the forest

when the last of her race  
is finally and utterly extinguished

when the wind pushes back the last curtain  
of male white blindness

the fat black woman will emerge  
and tremblingly fearlessly

stake her claim again

***De Lazy Thoughts of a Lazy Woman***

**Of Course When They Ask for Poems About the 'Realities' of Black Women**

What they really want  
at times  
is a specimen  
whose heart is in the dust

A mother-of-sufferer  
trampled, oppressed  
they want a little black blood  
undressed  
and validation  
for the abused stereotype  
already in their heads

Or else they want  
a perfect song

I say I can write  
no poem big enough  
to hold the essence  
    of a black woman  
    or a white woman  
    or a green woman

And there are black women  
and black women  
like a contrasting sky  
of rainbow spectrum

Touch a black woman  
you mistake for a rock  
and feel her melting  
down to fudge

Cradle a soft black woman  
and burn fingers as you trace  
revolution  
beneath her woolly hair

And yes we cut bush  
to clear paths  
for our children  
and yes,

we throw sprat  
to catch whale  
and yes,  
if need be we'll trade  
a piece-a-pussy  
than see the pickney dem  
in de grip-a-hungry-belly

Still, there ain't no  
easy-belly category  
for a black woman  
or a white woman  
or a green woman

And there are black women  
strong and eloquent  
and focused

And there are black women  
who somehow always manage to end up  
frail victim

And there are black women  
considered so dangerous  
in South Africa  
they prison them away

### **Like a Beacon**

In London  
every now and then  
I get this craving  
for my mother's food  
I leave art galleries  
in search of plantains  
saltfish/sweet potatoes

I need this link

I need this touch  
of home  
swinging my bag like a beacon  
against the cold

### **Two Old Black Men on a Leicester Square Park Bench**

What do you dream of you  
old black men sitting  
on park benches staunchly  
wrapped up in scarves

and coats of silence  
eyes far away from the cold  
grey and strutting  
pigeon  
ashy fingers trembling  
(though it's said that the old  
hardly ever feel the cold)

do you dream revolutions  
you could have forged  
or mourn  
some sunfull woman you  
might have known a  
hibiscus flower  
ghost memories of desire

O it's easy  
to rainbow the past  
after all the letters from  
home spoke of hardships

and the sun was traded long ago

### **The Decision**

In restaurants he fed her  
In bed said how he loved her  
but she decided to leave him  
because he was squeamish

Now she has a new lover  
who doesn't feed her  
or tell her he loves her  
but who buries his face  
in plain curiosity of her taste

And tells her how good she is O  
And tells her how good she is.

### **Even Thou**

Man I love  
but won't let you devour  
even tho  
I'm all watermelon and starapple and plum when you touch me  
even tho I'm all seamoss and jellyfish and tongue  
Come  
leh we go to de carnival You be banana I be avocado  
Come  
leh we hug up  
and brace-up  
and sweet one another up

But then  
leh we break free  
yes, leh we break free  
And keep to de motion of we own person/ality.

### **Configurations**

He gives her all the configurations of Europe.  
She gives him a cloud burst of parrots  
He gives her straight blond hairs  
and a white frenzy.  
She gives him black wool. The darkness  
of her twin fruits.  
He gives her uranium, platinum, aluminium  
and concorde.  
She gives him her 'Bantu buttocks'.  
He rants about the spice in her skin.  
She croons his alabaster and scratches him.  
He does a Columbus —  
falling on the shores of her tangled nappy orchard.  
She delivers up the whole Indies again  
But this time her wide legs close in  
slowly  
Making a golden stool of the empire  
of his head.

### **On Receiving a Jamaican Postcard**

Colourful native entertainers  
dancing at de edge of de sea  
a man-an-woman combination  
choreographing  
de dream of de tourist industry

de two a dem in smiling conspiracy  
to capture dis dream of de tourist industry

an de sea blue  
an de sky blue  
an de sand gold fuh true

an de sea blue  
an de sky blue !  
an de sand gold fuh true

He staging a dance-prance  
head in a red band  
beating he waist drum  
as if he want to drown she wid sound  
an yes, he muscle looking strong

She a vision of frilly red  
back-backing to he riddurn  
exposing she brown leg  
arcing like lil mo  
she will limbo into de sea

Anything fuh de sake of tourist industry  
Anything fuh de sake of tourist industry

### **De Sunris**

**Father forgive us for we know not,**  
Forgive the man who just place he hand  
on my promiseland  
Later he will take the ash and close he eye;  
Man born of woman, you born to die.  
Spirit preserve my harvest  
from their Fat-Tuesday eyes.

Among wings am I  
Angels, imps, devil-kings,  
Icarus still battling to  
Take off in the wind.  
Among labyrinth of sounds  
Galleries of colour,  
It was me of my own free will  
Who choose to be embraced by this river.  
To enter freely into this sweat-of-arms  
Wrapped like innocent electrical eels about me  
No, nobody tell me it would be easy –  
                                  The rapturous rapids and pitfalls  
  of this journey

### **The Dance**

(Painting by Paula Regó; Tate Gallery, London)

Even the white-packed sands  
darkened by the shadows  
of their dance is rinsed in blue

Blue nimbus too  
over the enigma of faces  
the cobbled cliff the small white moon

Moving to a tune  
we'll never know  
graceful and solid  
in the wind's exposure

How they dance –

simple country folk  
come down to take a stand  
against the blue sea

And time that will erase their epitaph.

### **Mnemosyne**

(Greek Goddess of Memory)

It won't wash with me –  
those who say you're a dodderly old lady  
dispensing bowls of maggoty soup  
and mothy memoirs to all and sundry.  
An unreliable witness in rose-coloured specs.

Oh no, you're as true as the saltbrine of the sea  
to the emotional crystals  
not just the dotting of i's and Crossing of t's.  
The amnesiac, fish trapped in the mirrorless present,  
wants nothing but to bring you flooding back –  
all the driftwood, salt, lovehates and honey;  
Mnemosyne, Memory, Mother of poetry.

### **My Northern-Sister**

(For the Finnish-Swedish poet, Edith Södergran, 1892-1923; who kept  
faith in her words despite the critics)

Refusing the crown that would wreath her as dumb,  
my Northern-Sister comes, saying, 'It does not  
become me to make myself less than I am.'

And she moves into forest  
and she brings me out handfuls of snow,  
a rugged fir,  
a taste of wild thyme,  
which is only a taste of her own joyousness –  
the fearless gates she keeps open,  
including the one for death.

And she gives me heather and pine,  
a taste of blue air,  
the talking-memory of my own childhood trees,

Weaving a tender chemistry with her red  
red heart.

And what have I got to give her?  
Only the little thing she says  
she's always wanted –  
a small letter, to be read on a garden bench

with a cat in the sun.

Edith, my sister, come and sit down.

### ***De Startling the Flying Fish***

#### **Woman Paddling Canoe**

or apparition on river?

Moving borderless  
like her Bering  
crossing ancestors

Slipping by time  
and death and we  
on beginning water

O Wapishana  
Macusi  
Warrau

All your tribes decimated  
scattered  
yet still blooming in pockets

like hidden forest flowers

\*

But history has taught her  
to be inscrutable –  
this Cassava-Mama

Grating into her Amazon-basin.  
So watch her closely  
and read between the lines –

The way she  
Squeezes  
her matapee

The way she puts  
her cassava-bread  
moons to dry

The way she sifts  
like any pork-knocker  
a river's residue  
from the hard gold of her life

\*

But if she should turn  
her rain-forest eyes

Beckoning me

into an Amerindian  
pre-history

Would I take my courage  
in both hands and go –  
Through the dark

Door-mouth of forest  
past that Olmec head  
massive and enigmatic

Past the veil of secrecy  
where the old Gods await me –  
the glittering fragments and bones?

\*

So many forgotten gods and tribes  
So many hardened ritual sites —  
the skeletons of so many stories all waiting to be re-fleshed by me  
all waiting to be awakened with a kiss  
like sleeping beauty.

But don't imagine that I Cariwoma  
hanker after some lost El Dorado  
or yearn for the flowers  
of a blood-shedding mythology –  
An obsidian dagger in a captive heart.  
Atahualpa's grim mantle.  
Montezuma's long shadow.

**Today I Sing of Sea Self**  
a glittering breathing  
in a turquoise dress

Constantly stitched and re-stitched  
by the bright seamstresses of flying-fish  
adding a thousand sapphire touches

With no boat or ship to darken  
the hem of her horizon  
no shadows cast

Just the straight rising sun  
Sea memory is as clear  
as a desert island

And I am on the edge  
of this new world  
awaiting the footprints of my arrival

## **SEGUNDA PARTE: DIONNE BRAND**

### ***De Primitive Offensive***

#### **CANTO V**

still  
I can eat flour  
I can eat salt  
I can eat stone  
and oil  
I can eat barbed wire  
I can eat whatever is left  
I can grow fat  
on split atoms  
I can eat toenails  
I can eat their toenails  
and their flesh  
and my own flesh also  
I can eat galvanized zinc  
and cockroaches  
my mouth waters  
for radioactive morsels  
I can run like hell  
to the bushes of  
some continent  
to Orinoco maybe or the Okigwe plateau  
some room strangled by lianas  
and tree lice  
walled with indefinite  
pungent weeds  
some wasted stretch, eaten by snakes and bush  
that no vulturine mouth  
can pronounce  
I am not frightened  
I am dead already  
I can run without  
my sarcophagus

without my earth hole  
without my bones, my grandmother's sheet  
they know me,  
they will follow,

I am a liar, I procrastinate,  
my teeth  
don't want to die  
they want to chatter  
something soft and bland  
they want to chew hot peppers  
my limbs don't want to die  
don't want to feel the  
slightest pain  
they like to act  
to bend and flex themselves  
they like to take their lead  
from the sky  
they want to jump and bounce  
they want to play that little  
game with gravity  
so I'll run  
and maybe one thursday  
in some year  
perhaps 3050 p.n. (post nuclear)  
if I remember and it  
I stand just so  
in some longitudinal  
passage of light  
and it' it strikes me  
and if the shadow I cast  
sees a nude eye  
before or after noon  
and it's the sun is on the ground  
and if the ground is in the sky  
and if a tree grows from my breasts  
i'll come out  
and then having become rough and short  
and green, and brittle-legged  
some solar-winged brutal contraption,  
will surprise me

### **CANTO VI**

you in the square  
you in the square of Koln  
in the square before the huge destructive  
cathedral  
what are you doing there  
playing a drum  
you, who pretend no to recognize me

you worshipper of insoluble  
I know you slipped, ripped on your tie  
the one given to you at the bazaar where  
they auctioned off your beard  
you lay in white sheets for some years  
then fled  
to the square  
grabbing these colors, red, green, gold like  
some bright tings  
to tie you head and bind you to some place  
grabbing this flute  
this drum  
this needle and syringe  
this far from Lagos,  
and you, the other day in Vlissengen,  
I was so shocked to see you  
in your bathing suit  
on that white beach in Holland  
what were you doing there  
and again the other night  
I saw you in Paris near St. Michel Metro  
dressed like that  
dressed as if you were lost,  
Madagascar woman, hand full of pomme frites  
rushing to your mouth  
looking at me  
as if you did not know me  
I was hurt  
so hurt on Pont Neuf  
so hurt to see us  
so lost  
maybe russhing  
off to some  
dog work in Porte de Vincennes  
or maybe to press hair  
in that shop in Strabourg-Saint-Denis  
that shop, already out of place,  
the latest white sex symbol was in the window,  
in corn rows  
and me too  
here in this mortuary  
of ice  
my face  
like a dull pick  
I wondered if I resembled you  
did you get my dead salutation  
I sent it  
dropped it as dred  
rose at your feet  
me too

on all fours  
in this decayed wood  
waiting (24-25)

### ***De Chronicles of the Hostile Sun***

#### **Mt. Panby Beach - 25 March 1983**

Many years from now  
this surf, this night  
of American war ships in Barbados,  
Mt. Panby beach with its reef  
and sea urchins,  
this night of tension  
and utterly huge ocean,  
I see Orion like an imperialist  
straddle the half sky,  
a drizzle of rain,  
wondering how it is possible  
to be tearful and fearless together,  
drink another beer,  
this night may make it to a poem,  
how  
the surf so unevenly even  
surprises me,  
the foam shooting sideways along the rock,  
something red blinking far in the ocean

Rose belongs to the militia,  
the militia is out  
rutting in the drizzle and sand,  
they are comfy at Camp David,  
we are wet and always startled  
though for once we have guns,  
For this the boy upstairs  
–look at his face  
so serious and tender–  
For this the boy upstairs  
must put on his boots and his greens,  
and wake me up at 4 a.m.  
coming home

First night of the alert,  
all of us in Managua and on Mome Rouge Bay  
were insomniac,  
forgetting bathing suits and rum punches,  
anything we ate tasted like dirt,  
like dirt again,  
and to think, in the afternoon,  
the shallow bay held all our talk

and now the evening  
and the radio silenced,  
in Matagalpa,  
on the market hill,  
we bawled at the air,  
someone must go through something for this,  
only this night  
afraid of the sea and what's in it  
and the reef  
with its molluscs and shooting tide,  
what a sound!  
like a shot part the ear,  
the salivary foam on the teeth of the sand,  
what a sound!  
fresh and frightening,  
snatching what's ours again

You cannot swim on Mt. Panby beach  
but you can sit  
and drink a beer in the evening,  
and let your eyes fool you  
about the green flash of the descending sun,  
this night,  
Orion's sword – a satellite,  
this bird of night  
lifted itself up around the houses on the hill and the fort,  
you'd never think  
that three hours ago it lay pink

and purpling, hugging the town,  
even kissing us,  
now, that preying bird of a night  
gives comfort to spy planes

Mt. Panby  
ditches in the sand,  
the spitting surf,  
it may not be enough time  
to drink a beer  
and it's the only thing that this beach is good for except for  
looking at St. Georges,  
and only the fort and the church

they have classified photographs,  
these American warships  
secret snapshots of public places,  
technologically touched up  
soviet obstacle courses,  
they want to invade,

they want to fill our mouths  
with medium range missiles,  
that is our considered opinion  
since, Mt. Panby  
is only good for drinking beer  
and looking at St. Georges,  
and not even the fishmarket,  
it must be our mouths they want to fill

This night  
with its shamed faced helicopters  
may make it to a poem,  
this contra of a night  
spilled criminals and machismo  
on our mountains,  
eagle insignaed somocistas  
bared talons in Matagalpa

we were silent in the car,  
all that we had talked about  
may be gone  
and on the way to Mama's bar that night  
we stopped, drawn to a radio  
on the dark street,  
then the woman holding it said  
it's the same news,  
they're in Nicaragua,  
we looked at each other,  
someone said, "those bastards".  
The street was empty  
with all of us standing there

Many years from now  
how could it be,  
sandflies eat the skin on Mt. Panby beach,  
facing the ocean  
a look from here can only be a wound,  
look! The street empty,  
and the bar on Ballast Ground Road  
and the beach and the reef  
and this little bit,  
this bay that only knows  
the solitary feet of children  
splashing in it on Sundays,  
this night may make it to a poem.

### **Old Pictures of the New World**

1. They show tourists rolling  
on beaches in Barbados

someone told me that this island  
is flat and inescapable  
just right for american military transports,  
this same someone said,  
the topography of the island  
lacking in gradient or thick forest  
gives historical witness to the absence  
of slave rebellions,  
the slaves having nowhere to run  
adopted an oily demeanour.  
How history slaps us in the face,  
using our own hand too.

2. They show an old  
black man  
    beckoning racists back  
to the way it was in Jamaica  
a full page ad in the Chicago Sun Times  
the slave catcher, the African one,  
is a little analysed character,  
(being amongst us  
it is embarrassing to admit),  
but in contemporary times  
whenever the IMF raises the price  
on our heads,  
whenever the americans want to buy  
our skins,  
they raise their hands so quickly,  
it shocks us.
3. They show a little grenadian  
boy eating an orange  
with an american soldier  
this is the new picture postcard  
the new commercial for the new right  
the new look for the new colonialism.
4. They show american medical students  
coming back to Grenada  
now it is safe for them to do their practicals  
in imperialism  
and to spit on the population.
5. They show grenadian market vendors  
and taxi drivers  
call Reagan “daddy”  
now we understand the class war

and patriarchy.

6. They show george shultz  
celebrating the day Columbus discovered Grenada  
he shades his eyes with his hands  
at Queen's Park  
he sees colonies and slaves  
like the celebrity of 1498  
now we know our place.
7. In the end  
I suppose one knows that Eugenia and Adams  
and Seaga are compradors,  
one knows that they are enemies of the people  
and the future,  
one knows these saprophytes  
will eat on colonialisms corpse until it dries  
one knows that they are our class  
enemies  
but one cannot help feeling betrayed by blood,  
one cannot part with the sense of shame  
at their voraciousness and our current defeat.
8. now I am frightened  
to be alone  
not because of strangers,  
not thieves or psychopaths  
but, the state.
9. they think that I'll forget it  
but I won't  
and when they think that I've forgotten  
they will find a note in the rubble  
of the statue of liberty.

**Eurocentric**

There are things you do not believe  
there are things you cannot believe  
(in fairness I do not mean women here except  
jean kirkpatrick and the like)  
these things  
they include such items as  
revolutions, when they are made by people of colour  
truth, when it is told by your privilege  
percussive piano solos, squawking saxophones  
rosa parks' life, besse smiths life and any life  
which is not your own,  
ripe oranges with green skins,

blacks lynched in the American way,  
Orange Free State, Bantustans,  
people waking up in the morning, in any place where  
you  
do not live,  
people anywhere other than where you live wanting freedom  
instead of your charity and coca-cola,  
the truth about ITT or AFL-CIO  
until it is a blithe expose in your newspaper,  
women, who do not need men  
(even male revolutionaries refuse to radicalize their  
balls)  
housework  
massacres more in number than 1 american officer  
4 american nuns,  
sugar apples, cutlass mangoes, sapodillas,  
and an assortment of fruit  
which having never rested on your tongue  
you name exotic,  
chains other than ornamental ones,  
war, unless you see burning children;  
hibiscus flowers and anthurium lilies  
rain, on a beach in the Caribbean.

\*

like the tiniest cricket  
killed and stained  
green bones  
between the pages of my book  
like the frogs song  
chirped and nightly  
suddenly and again  
I have discovered  
how much we are how many words I need.

### **On eavesdropping on a delegation of conventioners at Barbados Airport**

you law unions and conventions of wellwishers  
looking to be delighted at problems  
where were you when they assassinated Allende  
and when El Mercurio tried to steal the peoples' revolution  
and when the Gleaner shot down that timid Jamaican,  
Manley  
where were you with your thoughtful questions  
your clerical rectitude, your pastorals, your parsimony  
your stamps of approval, your burning morality,  
you only wanted to come here  
because of the sun.  
so you could be with someone who wasn't your wife.

because your wrist watches are one hour behind  
the whole damn Caribbean must wait  
because you do not know that Murdoch and Thomson  
owning all the newspapers in the world  
is a violation of free speech,  
we cannot close down the Torchlight.  
your great virtues  
nourished on third world slaughter  
your clean hands gesturing up the price of gold  
what of Pretoria?  
I know, it was before your time  
past your discerning eye  
(countless crimes are)  
but closing newspapers turn your stomachs,  
armed with a one inch paragraph from Reuters and AP  
you can tell if there is no democracy 10,000 miles away.  
Stay at home and watch your soap operas  
about your free society  
where you are free to be a consumer  
where you are free to walk the street  
where you are free to demonstrate  
where you are free to see the secret files on you  
where newspapers print what they like  
even if they are lies you will not know  
truth is free to be fiction  
counting is not an exact science.

**P.P.S. Grenada**

I have never missed a place either  
except now  
there was a house  
there was a harbour, some lights  
on the water, a hammock  
there was a road,  
close to the cliffs'  
frequent view of the sea  
there was a woman  
very young  
her boy much older,  
we planted corn and ochroes  
and peas in the front garden  
though the rats ate the corn  
there was a boat,  
I made friends  
with its owner and he called  
me on his way to work each morning  
there was another road, the one to Goave,  
all the way up looking back  
the rainy season greened the hills

dry spells reddened the flambouyant  
there was a river  
at Concord  
seeing it the first time surprised me  
big smooth stones, brown and ashen  
and women standing in its water  
with washing  
there was a farm  
on a hillside  
as most are, forty acres with a  
river deep inside, Jason and Brother-  
man picked coconuts, the air,  
the brief smell of cloves, Rusty  
swam naked in the rivers pond  
after our descent, Jasons room  
reminded me of a house when I was  
a child, wooden windows, dated magazines

books and no indoor tap,  
there was a wall of rock which sank into the street  
the trees vine and lizards  
it cooled the walk from town,  
though town was hot and steep whenever I  
got to the market it was worth the task,  
there was a spot, in the centre of the women  
and the produce, near to the blood pudding vendor  
a place where every smell of earth and sweat  
assailed the nostrils and the skin, I would  
end up coming home, with the scrawniest provisions,  
I don t know how, it was those women's eyes  
and their hands, I'd pass by the best and  
buy from the most poor,  
there was a tree  
at the head of the beach,  
Grand Anse, not in a showy spot  
but cool and almost always empty  
of tourists  
the ocean there was calmer, shallow,  
more to Filo's liking  
sea grapes, that was what the tree grew  
sea grapes, not at all like grapes in North America  
a tougher skin, a bigger seed  
sweet and sour at once,  
there was the carenage, street and harbour  
dock and motorway  
tied up to it sometimes 'the sea shepherd  
'albatross' 'Vietnam' 'alistair  
the boats to Carriacou, banana boat, the geest and  
the tourist boat — Cunard, envy and  
hatred to these last two

“how many rooms in that boat, you think?”  
this from Frederick, he’s had to sleep in  
one with his mother and her husband  
and when they come down from country,  
two more children.  
there was a street

a few more really, perhaps  
twenty’ or so would be accurate, inclined, terraced,  
cobble or mud  
when I first saw them I remember blanching  
at the labour and resolve required to climb them  
I would give more than imagined to see them  
as they were,  
there was a night swimming in the dark  
Grande Anse, Morne Rouge, La Sagesse, with voices  
after and brandy,  
there was a woman thin and black like  
a stick, though she mistrusted me, a foreigner.  
I marveled at her  
there was a friend,  
named for a greek,  
storyteller like his namesake Homer  
he would promise a favour this afternoon  
and return five days later with a wild tale  
about his car, his hands, the priorities  
of the revolution and his personal safety  
or a fight with his uncle.  
the post office, its smell of yellowing paper,  
stamps, its red iron mail box, wooden  
posts, the customs house, its stacks  
of paper filled out by hand in quadruplicate.  
its patience, its frustrated waiting lines  
lunch hour, noon to one, everything is shut  
the day’s heat at its triumph,  
there was a path  
wet with grass, weedy  
stones but people rarely walk there preferring  
the high path overlooking the town,  
another thing,  
on Woolwich road, the view on its left  
incline, houses leaning down, lines of clothing  
pots and flowering brush, the ever present  
harbour framed through bits or wide angled  
to Point Salines,

there was an hour actually many when  
the electricity broke down,  
my sister grew angry and I lit candles  
and the lamps

looking forward to their secretness,  
even when the electricity returned  
and all around put on their fluorescent lights  
I left the candles burning.  
there was a month when it rained  
and I did not have an umbrella  
or proper shoes,  
more pot holes appeared in the streets  
and pumpkin vines grew swiftly over Marlene's  
doorstep,  
that was when the sand in the ocean shifted  
and leveled out the deep shelf,  
that was when one day the beach was startlingly empty  
that was when the sea became less  
trustworthy,  
after Dominica, St. Lucia, St. Vincent  
I came back with such relief I  
talked to the taxidriver from Grenville  
all the way home,  
Birch Grove, Beaulieu  
after Vieux Fort and Marigot this was comfortable.

there was Paul,  
he was a farmer and very young,  
in St. David he taught those young  
still  
to take care of the earth,  
he prayed for rain and good students,  
we went to a cricket game at Queens Park  
I slept through half of it,  
it was a Sunday and I shook his hand goodbye  
deciding that I was not big enough for him,

Sunday too when we drove up to Mt. Moritz  
worried, a group of young men stopped talking  
as we passed  
then began again "they have no right",  
that was in the middle of the crisis  
the fallen silk cotton tree lay across the pond  
still growing  
it was older than all of us put together,  
Jomo and Damani showed us their passion  
fruit tree and I took photographs of them  
on the rise of Mt. Moritz and the sea in back.

there was a little rum and anxiety  
about the coming week,  
but hope, we did not want the newness  
of this place to end

then everyone would lose their memory  
as in Macondo  
it was a new way of seeing everything  
even though the sky was still oppressive  
and the land smelled of hardship  
there was a name for all of this, only  
it was never said quite well  
but had to do with a freeness which the body felt,  
a joy even in the heat,  
on bad days I went to the sea  
after work, I sat with Chris, the bartender  
at the Riviera,  
I didn't like the proprietors  
they only smiled for tourists but Chris  
was good company,  
he kept my money and an eye on my belongings  
while I dove into the water;  
just that was enough, so wide, so womanly  
the gaze to the horizon,  
I would forget to fill my lungs  
for hours, looking to this sea,  
once I lay down on the edge  
afraid to stand  
past the cactus and the prickly shrub  
at Point Salines' most eastern tip  
the sharpened cliff, the dark blue water  
the first meeting of the Atlantic and the Caribbean  
gave me vertigo,  
that was the last time I went there  
before the war,  
I suppose that now they've strung barbed wire  
between the two

there was a mass of insects, beetles  
rain flies, nocturnal  
moths, ants  
they have a nest in the roof  
when I think of getting rid of them  
the thought that they are of greater number and stronger  
holds me back, they liked dead mosquitoes  
I pity mosquitoes  
they die in atrocious ways  
in hot candle wax, in pesticide fumes or  
smashed against the walls,  
I still have no idea what children talk about  
even after eavesdropping on conversations of theirs  
I have no memory myself, only  
that the subjects were of some importance,  
nor of traders  
two more months would have been sufficient time

to walk past the crates of fruits and provisions  
these women, small and ship-like, broad and shrewd  
slowly, listening for their constancy,  
there was that night  
when Carol took me to the "turtle back"  
after the meeting of banana growers  
and we talked about how this island  
and the others  
made us want and sad  
that we could neither go nor stay,  
looking at my hands, without a mark,  
with self-indulgent palms to fondle paper,  
I understood my ill-preparedness  
for struggle,  
when we left  
I took my diaries, my passport and my Brecht  
this is security too,  
"so you're leaving,  
how lucky for you, will you send for me?"

Frederick would be alarmed  
that I could not be there when the peas came  
that some one else would live in the house,  
I left that hat, the one the Carib gave to me  
the lamp shades, the Mexican blankets, my  
dictionaries, my roads, my evenings  
that nuisance breadfruit tree, Dominique promised  
to cut it before the next flowering ...  
of course some little facts,  
the sea in the night, that part which  
the lights outside the Dome make clear,  
is warm  
warmer than the air, and the water  
becomes something other than water, fog,  
it rolls, rather, spreads toward the feet.  
(138-145)

### **Anti-poetry**

1. It must be nice to only write  
to two or three people  
to send yourself a s.a.s.e. in verse  
then it does not concern you  
whether your poems stink  
or whether they're directing traffic
2. It's hell to keep a crowd waiting  
for words to describe their insanity

(let me tell you).  
those thin cigarette smoking white guys  
who are poets  
only shit their pants in discreet toilets  
they don't feel the crowd eating their faces  
I have to hustle poems between the dancers and the  
drummers  
insanity has to be put to dance music.

3. It's not that I'm telling you what to do darling  
but get out of it  
it's a nasty business  
you can't make a living  
and your kind don't know nobody in politics  
and besides that... well let's not continue.

4. If I tell you  
what most concerns me  
You would think my poems not high enough,  
you would forget my metaphors  
and cultivate a scorn for me,  
you would kill the last word  
on your lips about my imagery.

5. It's hell to find pretty words  
to describe shit, let me tell you,  
I may get beaten up and left for dead  
any moment, or more insultingly to the point,  
ignored.

6. If I tell you  
I don't care much for verses  
dropping their patronizing tone  
all over my ghastly life,  
presuming to decorate my dreary interiors,  
taking charge like a general or a mother,  
If I tell you I crave the free life of a hussy,  
the hurtless life of a catholic priest,  
you would drop me like a passenger

7. It's all very well and good  
as an idle pastime  
to stand around on corners  
singing for the hell of it,  
when you ask the pedestrians

for a grain of rice

that's when they get nasty my dear,  
and want you to lift up your dress.

8. Some one at a party  
drew me aside to tell me a lie  
about my poems,  
they said "you write well,  
your use of language is remarkable"  
Well if that was true, hell  
would break loose by now,  
colonies and fascist states would fall,  
housework would be banned,  
pregnant women would walk naked in the streets,  
men would stay home at night, cowering,  
whoever it was, this trickster,  
I wish they'd keep their damn lies  
to themselves.

### *De No Language is Neutral*

I walk Bathurst Street until it come like home  
Pearl was near Dupont, upstairs a store one  
Christmas where we pretend as if nothing change we,  
make rum punch and sing, with bottle and spoon,  
song we weself never even sing but only hear when  
we was children. Pearl, squeezing her big Point  
Fortin self along the narrow hall singing *Drink a run;  
and a . . .* Pearl, working nights, cleaning, Pearl beating  
books at her age, Pearl dying back home in a car  
crash twenty years after everything was squeezed in,  
a trip to Europe, a condominium, a man she suckled  
like a baby. Pearl coaxing this living room with a  
voice half lie and half memory, a voice no room  
nowhere could believe was sincere. Pearl hoping this  
room would catch fire above this frozen street. Our  
singing parched, drying in the silence after the  
chicken and ham and sweet bread effort to taste like  
home the slim red earnest sound of long ago with the  
blinds drawn and the finally snow for christmas and  
the mood that rum in a cold place takes. Well, even  
our nostalgia was lie, skittish as the truth these  
bundle of years.

### **Blues Spiritual for Mammy Prater**

*On looking at 'the photograph of Mammy Prater an ex-slave,  
115 years old when her photograph was taken'*

she waited for her century to turn  
she waited until she was one hundred and fifteen  
years old to take a photograph  
to take a photograph and to put those eyes in it  
she waited until the technique of photography was  
suitably developed  
to make sure the picture would be clear  
to make sure no crude daguerreotype would lose  
her image  
would lose her lines and most of all her eyes  
and her hands  
she knew the patience of one hundred and fifteen years  
she knew that if she had the patience,  
to avoid killing a white man  
that I would see this photograph  
she waited until it suited her  
to take this photograph and to put those eyes in it.

in the hundred and fifteen years which it took her to  
wait for this photograph she perfected this pose  
she sculpted it over a shoulder of pain,  
a thing like despair which she never called  
this name for she would not have lasted  
the fields, the ones she ploughed  
on the days that she was a mule, left  
their etching on the gait of her legs  
deliberately and unintentionally  
she waited, not always silently, not always patiently,  
for this self portrait  
by the time she sat in her black dress, white collar,  
white handkerchief, her feet had turned to marble,  
her heart burnished red,  
and her eyes.

Leaving this landing, heart and eyes fixed to a  
skyscraper and a concrete eternity not knowing then  
only running away from something that breaks the  
heart open and nowhere to live. Five hundred dollars  
and a passport full of sand and winking water, is how  
I reach here; a girl's face shimmering from a little  
photograph, her hair between hot comb and afro, feet  
posing in high heel shoes, never to pass her eyes on  
the red-green threads of a hummingbird's twitching  
back. the blood warm quickened water colours of a  
sea bed, not the rain forest tangled in smoke-wet,  
well there it was. I did read a book once about a  
prairie in Alberta since my waving canefield wasn't  
enough, too much cutlass and too much cut foot, but  
romance only happen in romance novel, the concrete

building just overpower me, block my eyesight and  
send the sky back, back where it more redolent.

## VI

listen, just because I've spent these  
few verses fingering this register of the heart  
clapping life, as a woman on a noisy beach,  
calling blood into veins dry as sand,  
do no think that things escape me,  
this drawn skin of hunger twanging as a bow,  
this shiver whistling into the white face of capital, a  
shadow traipsing, icy vein and bloodless through  
city alleys of wet light, the police bullet glistening  
though a black woman's spine in November, against  
red pools of democracy busting the hemisphere's  
seams, the heart sinks, and sinks like a moon.

## *De Land to Light On*

### I i

Out here I am like someone without a sheet  
without a branch but not even safe as the sea,  
without the relief of the sky or good graces of a door.  
If I am peaceful in this discomfort, is not peace,  
is getting used to harm. Is giving up, or misplacing  
surfaces, the seam in grain, so standing  
in a doorway I cannot summon up the yard,  
familiar broken chair or rag of cloth on a blowing line.  
I cannot smell smoke, something burning in a pit,  
or gather air from far off or bear anyone railing.  
The Doorway cannot bell a sound, cannot repeat  
what is outside. My eyes is not a mirror. (3)

### II iv

no wonder I could get lost here. no wonder  
in this set of trees I lose my way. counting  
on living long and not noticing a closing,  
no wonder a red truck could surprise me  
and every night shape me into a crouch  
with the telephone close by and the doors  
cheeked and checked, all night. I can hear  
everything and I can hear birds waking up  
by four a.m. and the hours, between three  
and five last a whole day. I can hear wood  
breathe and stars crackle on the galvanised  
steel, I can hear smoke turn solid and this  
house is only as safe as flesh. I can hear the  
gate slam, I can hear wasps in my doorway,

and foraging mice, there's an old. tree next  
to my car and I can hear it fall, I can hear  
the road sigh and the trees drift. I can  
hear them far away from this house late,  
late waiting for what this country is to happen,  
I listen for the crunch of a car on ice or gravel,  
the crush of boots and something coming (11)

### III iii

Look, let me be specific. I have been losing roads  
and tracks and air and rivers and little thoughts  
and smells and incidents and a sense of myself  
and fights I used to be passionate about  
and don't remember. And once I lost the mechanics, no.  
the meaning of dancing. and  
I have been forgetting everything, friends, and pain.  
The body bleeds only water and tear when you survive  
the death of your politics, but why don't I forget.  
That island with an explosive at the beginning of its name  
keeps tripping me and why don't I recall my life  
in detail because I was always going somewhere else  
and what I was living was unimportant for the while

### *Rough Road Ahead*

let me say that all the classrooms should be burned  
and all this paper abandoned like dancing and the gas  
stations heading north, and all the independents  
who wasted time arguing and being superior, pulling out  
dictionaries and refereed journals, new marxists, neo-marxists,  
independent marxists, all of us loving our smartness, oh jeez,  
the arguments filling auditoriums and town hills with  
smartness, taking our time with smartness for serious study,  
committing suicide blowing saxophones of smartness, going  
home, which windy night on Bloor Street knowing full well  
and waking up shaky until smartness rings the telephone with  
another invitation and postmortem about last night's meeting.  
Then I lost, well, gave up the wherewithal (15)

### IX i

god I watched you all, watched and watched and in the end  
could not say a word to you that was not awkward and insulting,  
there was really no way to describe you and what I wanted  
to say came out still and old as if I could not trust you  
to understand my new language which after all I had made  
against you, against the shapes of your bodies, against your  
directions, your tongues, the places your feet took you, how I  
know holding in everything, warm breath and silence and words  
because of you and waiting, how you watched me watch  
and did not say all that my eye said was distance and blame

and something superior, yet you offered me food for Christmas  
and laughter and your life, your news across the telephone,  
bad news, self-mockery, disappointments and things you feared,  
your pilgrimages, a holy shrine at Marmora, faith, even in  
incapable saints, but you prayed, knelt in mud there anyway,  
subway riders you braved, benedictions serrating your dress,  
how they could not understand your belief sprouting on trains,  
your sojourns in hospitals, giving over your bodies to people  
who didn't care, and I was no comfort just an ear welling with  
water, their mouths drowning in it. how you must have  
regretted these confidences knowing I could do nothing with  
them but bathe you in more blame, more sorrow. How I told you  
nothing in return, pretended that my life was fine, and it was,  
thinking, no policemen were at my door, no sons drowning in  
their own brains, none of my daughters without a way out  
how I told you nothing in return, my life was fine (63)

## APÉNDICE 2: Traducciones de los poemas analizados

### PRIMERA PARTE: GRACE NICHOLS

#### **Epílogo**

Crucé un océano  
mi lengua perdí  
en las raíces de la vieja  
una nueva ya está ahí.

#### **Estas islas**

Estas islas verdes  
de verdes hojas  
estas islas verdes  
de azules olas  
estas islas verdes  
de llameantes sombras

estas islas  
de cañas danzantes  
de palmeras agitadas  
de viento que sopla  
estas islas  
de mar creciente  
mangleantes  
y huracanadas

estas islas de montañas azules  
estas islas de fuego en el aire  
estas islas  
cari beñas  
arahua cas  
fértiles  
de brutalidad

#### **El vagar**

Espíritu del cielo  
espíritu del mar  
espíritu que en la roca  
y en el árbol está  
espíritu que acecha en todas las cosas, sí  
es uno también en mí.

### **De los dioses dorados**

Sola,  
el cráneo vacío como un cuenco  
veo a mi espíritu camaleónico  
hacer su salida  
con la forma de una brisa distante  
que cruza el rostro del paraíso  
profundizando  
del azur  
a la oscuridad índigo  
dando vueltas lentamente al  
archipiélago  
de verde bruñido

Se mueve de la tierra al mar  
del pantano al sur y  
su vastedad  
donde las lluvias han caído con  
ferocidad  
en el corazón de la selva serpenteante

hacia arriba, pasando las ruinas incaicas  
y volviendo otra vez  
a la deriva por las planicies mexicanas  
el derrumbe de los dioses dorados  
los ritos aztecas  
hablan por sí mismos  
eso y antes, los genocidios –  
todo un preludio a mi tiempo

y la oscuridad cae como lluvia  
sobre la altiplanicie boliviana.

### **Selva Kanaíma**

En todas partes me atrapa  
la selva

Montañas, como Rorima, de selva  
batallones de selva  
mesetas, valles, dominios  
de selva

No puedo abrirme camino en esta selva

Laberinto de selva  
cascadas y ascensos  
y neblina de selva  
No puedo abrirme camino en esta selva





ay, cómo me gustaría pisotearle la cabeza  
a la antropología

beber de mis pechos  
en la cara de la historia

cepillarme la espalda  
con el dogma de la teología

Ponerle un jabón  
a la rentable rueda  
de la industria de la delgadez

Esteatopigio el cielo  
Esteatopigio el mar  
Esteatopigias las olas  
Esteatopigia yo

### **Belleza**

La belleza  
es una negra gorda  
que camina por los campos  
apretando un hibisco abrisado  
contra su mejilla  
mientras el sol ilumina  
sus pies

La belleza  
es una negra gorda  
que cabalga las olas  
yendo con la corriente en feliz olvido  
mientras el mar se da vuelta  
para abrazar su silueta

### **La Negra Gorda compone un poema negro**

Negro como la intrusión  
de una lengua húmeda y tosca

Negro como un home run  
y la velocidad que osa

Negro como la negritud  
de una nave en la marea

Negro como la dulzura  
de la leche de orquídea negra

Negro como el recuerdo

del pan de mis ancestros

Negro como la belleza  
de nuestro cabello crespo

Negro como lo azulado  
del latigazo que agota

Negro como el salpicar  
de un festival de reggae y sus gotas.

**Sobre poemas y entropiernas**  
(para la poeta ntozake shange)

'taba pensando/  
lo caliente que 'ta/  
pos en tuentepierna/  
si no alcanza/  
pa' hacerte correr/  
a escribí un poema/

Pues los poemas nacen  
en la bullente alma de la entropierna  
Los poemas suben para casarse con la buena y vieja Conciencia  
Los poemas abrazan al visionario Tercer Ojo  
Besan el Intelecto  
Para abrirse camino por la entropierna.

Las mujeres que aman sus entropiernas  
se alzarán  
más y más alto, más allá del Bolero de Ravel  
Se cernirán sobre los picos azules de las  
/montañas

Beberán café negro  
endulzado con leche de magnolia

Crearán a partir del vasto silencio.

**Pensamientos de invierno**

Reduje al sol  
al prolijo rectángulo de fuego  
en mi sala

Reduje las pequeñas  
lenguas carnosas de la vagina  
a la protuberancia en el engrillado  
y las flamas  
enrojecidas y lamientes

Reduje el mar

a la palpitante fruta  
en mí

Y afuera  
el viejo rosal  
cae otra vez en su muerte invernal

Mientras yo me encuentro aquí despatarrada  
pensando  
cómo el sexo y la muerte  
siempre están en el corazón  
de la vida.

### **Grasa**

La grasa se desliza como un amante  
sobre el cuerpo de mi horno  
La grasa besa las perillas  
de mi cocina.  
La grasa juega con las pequeñas  
manos de mis cucharas.  
La grasa acaricia la piel  
de mi repasador,  
Penetrando cada una de mis grietas.  
La grasa me recuerda que la vida  
es naturalmente pegajosa.

La grasa, es obvio, tiene un amorío conmigo.

### **Mi triángulo negro**

Mi triángulo negro  
como relleno del sándwich de la geografía de  
/mis muslos

es una bermuda  
de pequeños átomos  
que atrapan y  
liberan por siempre  
al mundo

Mi triángulo negro  
es tan rico  
que se desborda  
hacia la seca entrepierna  
del mundo

Mi triángulo negro  
es luz negra  
sentada en el umbral del mundo  
mirando por encima

de todas mis profundas probabilidades  
Y aunque  
le dedica un pensamiento a la Historia  
mi triángulo negro  
se ha expandido más allá de su propia historia  
más allá de los miedos impasibles del

/patria-arcado

Expandiéndose y creciendo  
confiando y fluyendo  
mi triángulo negro  
lleva el sello de aprobación  
de mi ser más profundo.

### **Mis disculpas a Hamlet**

Hacer pis o no hacer pis  
Esa es la cuestión

Si para la mente es más sensato  
Sufrir en aras del verso  
Los incómodos hondazos  
De una vejiga llena que presiona  
O quebrar el pensamiento poético para ir al baño  
Como lo esperable de la materia  
y al a-pis-iguarla ponerle fin.

### **El cuerpo que se reclina**

(Pensando en Walt)

Le canto al cuerpo que se reclina  
Le canto al tirar hacia atrás el ser  
Le canto a la cabeza entre almohadones  
El brazo caído  
El seno que cuelga  
Le canto al cuerpo que se reclina  
como un continente pleno de indolencia

Le canto al cuerpo que se reclina  
Le canto a las costillas que respiran con facilidad  
Le canto al cuello horizontal  
Le canto a la sangre que se mueve despacio  
Lenta como un río  
En su curso más bajo

Le canto a los pesados muslos  
A los ociosos dedos de los pies  
a las indolentes rodillas  
Le canto al cuerpo que se reclina  
Como un árbol díscolo



Del África de las primeras lluvias, la primera madre

Al Caribe del sorprendente ojo-mar azul  
Al Caribe de la siniestra mirada del turista  
Al Caribe del huracán  
Al Caribe del flamboyant, de la palmera  
del ackee, del fuerte perfume del pescado curado  
y la feliz llamada mentalidad *creole*

A la Inglaterra de la escarcha y el té  
A la Inglaterra del periquito y la frutilla  
A la Inglaterra de lenguas otoñales pisoteadas  
A la Inglaterra de funerales magros  
A la Inglaterra de la mano de la vieja  
y del caballero que corren tras alguien  
que ha olvidado su paraguas al grito de  
“oi, que digo, oi”.

### **Miedo**

Nuestra cultura frotó su piel  
contra la tuya  
magullándose incómodamente como ciruelas

la música negra enriquece  
la comida gana sabor

Dices ser civilizado  
con cierto orgullo  
preguntas: “¿Vas a volver alguna vez?”  
Pero por supuesto  
el hogar está allí donde el corazón pone sus *mientes*  
Vengo de un patio trasero  
donde el sol todo lo envuelve  
los mangos regalan sus mieles  
los políticos se transforman en payasos crueles

¿Y aquí? Aquí

a veces me asalta el miedo  
de que hay demasiados jóvenes negros  
cosechando segundos  
ciudades indignadas llenas de cárcel

Creo que mi niño es demasiado amable  
para ese miedo



Y así, poquito a poco  
Empiezo a cambia' mis modos de calipso  
No visito a nadie  
Sin aviso previo  
Y me espero en mi lugar en la cola  
Ahora, después de todo este tiempo  
estoy acostumbra'a a la vida inglesa  
Pero todavía extraño la parte de casa  
Pa' decí la verda'  
No sé bien dónde pertenezco  
    Sí, dividida por el océano  
    Dividida hasta lo' hueso'  
Donde cuelgo mi bombacha – ahí está mi hogar.

### **El precio que pagamos por el sol**

Esta' islas  
no son postale'  
pa' quel turista descubra  
¿sabes?  
esta' isla' son riales  
más riales  
que de carne y hueso  
más allá de las piedras  
más allá de la espuma  
estas islas te parten  
la columna

los pechos de mi madre  
como volcanes durmientes  
quién sabe  
qué tipo de sulfurioso  
cáncer le hace trampa  
por debajo  
mientras el viento  
limpia siempre  
las lágrimas de mi padre  
en salados huracanes  
y el canto suave de mis abuelas  
cribando arena  
el agua espejo de las palmeras

La pobreza es el precio  
que pagamos por el sol niña  
ven, corre

### **Contemplación desde el hogar**

Hay más en el paraíso de lo que los ojos ven  
hay más para la mar

que mirar el cielo  
hay más en la tierra  
de lo que la mente sueña

Ay ojo mío

Los cielos son azules  
pero el sol asesina  
el mar es calmo  
pero las olas cosechan estragos  
la tierra es firme  
pero entre los árboles danzan las sombras  
y desde el monte ojos maliciosos nos siguen

### **De *Sunris***

De la madrugada  
'tan viniendo  
De las casitas  
aferradas a las laderas  
'tan viniendo  
De la casa grande y las casuchas  
Para colmar como bruma 'ta mañana de Jour Ouvert  
Para subir esta ciudá 'ta el cielo  
Para encarnar su propia carnadura

Símbolo de la mujer emancipada, llevo  
No me importa a quien molesto  
De las profundidades del inconsciente, llevo  
Llego a jugar Enmascara'a

E'ta máscara que llevo no m'esconde  
E'ta máscara que llevo es visionaria  
Combina el sol bien visible  
Un cinturón con todas mis cuentas  
Una rama de esperanza y una víbora en mi pelo  
Únete a mi peregrinaje  
Esta parranda que parece sacrilegio.

### **Loveday y Ann**

(dos mujeres con una canasta de flores de Frances Hodgins, 1916, Galería Tate, Londres)

Una ha rodado lejos  
Desatándose en las olas  
De su azul océano privado  
Sabido cuánta razón tiene  
La belleza de su pedantería  
No se le escapa a la otra que ve  
El placer de su mano cangrejera  
Pero elige quedarse encerrada en tierra

Enfurrñada en las arenas de su  
pequeña herida mientras las flores son testigos  
Incluso en el refugio de la amistad  
Existen distancias

### **Huracán golpea a Inglaterra**

Fue necesario un huracán para acercarla  
Al paisaje.  
Media noche pasó ella despierta,  
La huracanada nave del viento,  
Su creciente furia,  
Como un espectro oscuro y ancestral.  
Aterrador y tranquilizante

Háblame Huracán  
Háblame Oya  
Háblame Shango  
Y Hattie,  
Mi arrollador primo, de mi antiguo hogar

Dime por qué visitas  
Una costa inglesa  
¿Cuál es el significado  
De viejas lenguas  
Cosechando estragos  
En nuevos lugares,

La enceguecedora iluminación,  
Incluso si nos llevas  
con cortocircuitos  
a una mayor oscuridad?

¿Qué significa que los árboles  
Caigan pesados como ballenas  
Sus raíces encostradas  
sus tumbas con forma de cráter?  
Ay, ¿por qué mi corazón está sin cadenas?

Tropical Oya del Clima  
Me alinee contigo  
Sigo el movimiento de tus vientos  
Cabalgo el misterio de tu tormenta

Ah, dulce misterio,  
Ven a romper el lago congelado en mí  
Sacudiendo los cimientos de los árboles en mi interior  
Ven a hacerme saber  
Que la tierra es la tierra es la tierra

## **De Startling...**

### **Mar, justo aquí. a la orilla de tus labios**

Es donde yo Cariwoma debo llegar  
A reencontrarme con todos mi yo.  
Justo aquí en tus arenas movedizas  
Es donde debo enfrentar  
Las exclamaciones cósmicas de la vida.  
Así que ven Mar, pongámonos al día  
con todos los chismes desde que me viste –  
Déjame oír una vez más los ecos de tu agua  
Enjuagándose en mi voz al hablar.

### **Voces oceánicas**

que ruedan en turquesa  
hacia las olas de claridad  
Voces ya inofensivas como la espuma

Y yo Cariwoma  
que nunca hablo mal de los muertos  
me siento a escuchar mientras el viento  
despliega su pergamino  
de antiguos nombres en mi aliento

Guanahani	de las arenas blancas
Liamuiga	de la tierra fértil
Wa-omoni	de la garza
Kairi	del colibrí
Kiskeya	de las montañas
Alliouagana	del nopal
Madinina	de las flores
Xaymaca	del agua y la madera
Iounalao	de la iguana

Su mirada indómita todavía da testimonio

### **Sigan esa pintura**

hace mucho olvidada  
todavía adornando la pared de Casa Grande  
El marco dorado, los tonos y sombras  
el oro viejo y los tintes marrones –  
¿Pero quién es este otoñal caballero inglés?  
Este ancestro baccra  
Su pose pastoral abandonada ya a los fantasmas de la plantación

Pero faltaba más presten especial atención  
A la liebre muerta a sus pies;  
La simetría cubierta de telaraña entre su arma  
y el perro fiel que lo mira desde abajo: conoce su lugar  
en el esquema imperial de las cosas

Y más atrás, detrás de esos cortinados isabelinos  
Nuestro propio drama sin marco: llamas y látigos  
Una saga del viejomundo-nuevomundo de pérdida y saqueo  
Y aunque yo Cariwoma prefiero no detenerme  
en los errores de la historia, debo brindar testimonio  
Ante el friso invisible de labios.  
Ante las heridas esculpidas que debo intentar sanar  
aunque más no sea con mi bálsamo de palabras

## **SEGUNDA PARTE: DIONNE BRAND**

### ***De Primitive Offensive***

#### **Canto III**

[...]

Fui enviada  
a esta cueva  
salí un día como tonta  
a esta cueva  
para encontrar arcilla  
desenterrar metales  
decorar mis senos desnudos, dolientes  
agua y arcilla  
para un cataplasma  
para este tajo  
encontrar un mapa, una huella  
en cualquier parte  
me habría calmado,  
en cualquier parte  
con una descripción  
en cambio  
encontré  
un pedazo de esto,  
un diente,  
un poco de comida  
colgado,  
un metatarso  
que se parecía al mío,  
algo más  
como una nota, musical  
[...]

[...]

Los leí como cuidado  
como una paleontóloga  
les quité el polvo  
como una arqueóloga

un retazo de tela, piel  
tosco,  
mera utilidad  
pero no es suficiente  
sí, suficiente, pero sólo un poco  
de pintura, tinte  
en una piedra  
no puedo decir primitivo  
pero sí, primitivo  
no obstante  
un cabello  
una marca  
lo que hace una uña en la roca  
un rasguño herido  
los manipulé como  
una papiróloga delinea  
un desierto que surge aquí  
migraciones  
una meseta que sobresale  
habilitosa  
encubierta, barro  
Lo noté  
como una especialistas en  
geopolítica  
tomaré  
cualquier evidencia de mí  
incluso la que esté tallada  
en el cielo  
por las huellas dactilares de las nubes  
todos los días  
incluso esos  
que no guardan las marcas del viento.

#### **Canto IV**

agua seca  
polvo salobre  
días vulgares que empujan días vulgares  
viaje primordial  
ampollado, raspado  
déjenme pasar  
déjenme subir  
quién es ésta en mi mano  
de quién son estas entrañas verde-violáceas  
venosas, pruriginosas, fétidas  
¿mías?  
Cargarlas  
¿por este lugar?  
Tierra húmeda  
madera podrida

este cuerpo humus  
planta y sangre  
excreta  
cosas muertas  
me aplastan  
esta planicie obsidiana  
pelada  
cosas muertas  
hojas muertas  
cabello muerto  
uñas muertas  
[...]

### **Fragmentos citados**

[...]  
Y yo también  
aquí en esta morgue  
de hielo  
mi cara  
como un pico sin filo  
me pregunté si me parecía a ti.

### ***De Chronicles of the Hostile Sun***

#### **Noche – Mt. Panby Beach – 25 de marzo de 1983**

Mt. Panby Beach con su arrecife  
y sus erizos de mar,  
esta noche de tensión  
y este océano completamente inmenso  
veo a Orión como un imperialista  
cubre el medio cielo,  
una llovizna,

#### **Diario – la crisis de Granada**

[...]  
plegarias para que llueva  
en cambio de nuevo este cielo maravilloso  
una noche de la guerra y nosotros mirando  
con la boca abierta  
viendo cómo la belleza se volvía repulsiva  
el atardecer, bocanadas de nubes grises  
vemos como se quema una casa teñida de rojo  
[...]  
A las cinco de la madrugada, la luz fría  
algo falta  
una parte del cuerpo, alguna  
área del mundo, una isla  
un lugar en el que pensar,  
camino sobre piedras en

una playa de Barbados  
mirando hacia donde estaba Granada  
ahora el vuelo de un bombardero estadounidense  
deja la marca de un violador en el cuarto

[...]  
esta última noche  
el muelle y el cielo hechos uno,  
en algún lugar ha desaparecido,  
el cielo hostil envía  
transportes militares  
la oscuridad y mis hombros  
se encuentran en el cuello  
el aire no pasa  
ya lo hemos respirado todo.  
[...]  
(125)

### **Viejas imágenes del Nuevo Mundo**

Muestran turistas rodando  
en playas de Barbados  
alguien me dijo que esta isla  
es plana e ineludible  
perfecta para los transportes militares de Estados Unidos  
ese mismo alguien dijo,  
la topografía de la isla  
al no tener gradiente o densa forestación  
da testimonio histórico de la ausencia  
de rebeliones de esclavos  
al no tener dónde huir  
adoptaron una actitud obsequiosa.  
Cómo la historia nos pega una cachetada,  
usando también nuestra propia mano. (146)

### **Escuchado al pasar de una delegación de conferencistas en el aeropuerto de Barbados**

[...]  
tus asociaciones legales y congresos de bienintencionados  
que miran para deleitarse con los problemas  
sólo querías venir aquí  
por el sol,  
para poder estar con alguien que no sea tu esposa  
como tu reloj atrasa una hora  
todo el puto Caribe tiene que esperar  
[...]

### **Eurocéntrico**

Hay cosas en las que no crees  
hay cosas que no puedes creer  
[...]

estas incluyen  
ítems tales como  
revoluciones, cuando las hace gente de color  
[...]  
anonas, mangos machete, zopotes,  
y una variedad de frutas  
que como nunca tocaron tu lengua  
las denominas exóticas,  
cadenas que no son adornos,  
guerras, a menos que veas niños quemándose  
flores de hibisco y lirios

### **19 de octubre, 1983**

este poema no encuentra las palabras  
este poema se repite  
Maurice está muerto  
Jackie está muerta  
Uni está muerto  
Vincent está muerto  
el sueño está muerto  
más grande o más chico  
el sueño está muerto en estas Antillas  
a barlovento, sotavento  
Maurice está muerto, Jackie está muerta  
Uni está muerto, Vincent está muerto  
el sueño está muerto  
reniego de este poema  
no existe mano tan grande  
que pueda ponerle gestos a esta tragedia  
mucho menos estas palabras  
muerto insiste en imponerse  
un pegamento de sangre une el resto  
algunos están muertos, los otros no harán el duelo  
la mayoría espera los anuncios de muertes  
Maurice está muerto, Jackie está muerta  
Uni está muerto, Vincent está muerto  
el sueño está muerto  
más grande o más chico,  
el sueño está muerto  
en estas Antillas  
a barlovento, sotavento  
la realidad morirá  
me niego a ver las caras  
de nuevo una vez más  
la traición de nuevo, los buques de nuevo  
los grilletes de nuevo  
nos vendimos entre nosotros  
pulseras, antidecorativas e impías  
de nuevo hacia dios

no puedo creer el sonido  
de tu voz ya  
encapuchada y esposada  
desnuda.

Bernad, Phyllis, Owusu, H.A.

Y ahora qué  
de nuevo a las cárceles en estas Antillas  
¡de nuevo a los grilletes! A la esclavitud  
el sueño está muerto  
más grande o más chico  
ahogado y enterrado  
a barlovento, sotavento  
un canto fúnebre que durará por siempre  
y en la carne  
tres blindados transportes de personal  
cómo se sintieron  
tiroteados, encerrados  
a lo largo de Lucas Street  
este fratricidio, este día de calor  
cómo se sintieron  
asesinando la revolución  
merodeando en la calle  
la gente expectante  
los destellos  
los tiros  
el tiro, la gente que corría,  
saltaba, volaba  
el fuerte, huyendo  
qué, rumores, mentiras  
por favor, vuelto a encarcelar no muerto  
Maurice está muerto  
a las 9:30 p.m. la radio  
Jackie está muerta...  
9.30 p.m. la radio  
el sueño está muerto  
en estas antillas  
cómo escribir las lágrimas  
no alcanza, es demasiado  
nuestras bocas reducidas,  
formadas por el dolor  
a barlovento, sotavento  
es apenas 19 de octubre de 1983  
y el sueño está muerto  
en estas antillas.

### **Garifuna**

este antiguo caribe me vendió un sombrero  
y mandó a su antiguo hijo con un regalo

para mí,  
los anteojos no ocultaban nuestra mirada antigua  
esas naves  
nos descubrieron y asesinaron a los dos  
ahora compartíamos las baratijas que quedaron.  
Me dio una pulsera trenzada y una cesta pequeña  
yo le di este poema y  
qué cara tenía  
me reconoció de inmediato  
cómo explicarte  
este encanto nuestro, este gesto familiar  
como si hubiéramos hablado anoche  
en el bosque de helechos y liquen  
el antiguo caribe  
su antiguo hijo  
nuestra mirada antigua  
los bosques aguardan alguna recuperación  
un nuevo camino, una parodia de nuestra herida antigua  
dibuja nuevos blasones  
los dejé en la ruta de la montaña  
y me los llevé conmigo.

**Para Stuart**  
(fragmento)

\*

Estoy harta de escribir Historia  
estoy harta de anotar fechas  
de torturas puntuales  
estoy harta de sentir la bota  
del mundo en mi pecho  
mi estómago colapsa y  
estoy harta de escuchar las risas  
ante mi incomodidad  
estoy harta de hacer trabajo literario  
con norteamericanos  
mientras se atragantan con su comida y  
estoy harta de su hambre  
estoy harta de escribir nuevos nombres y fechas  
de finales.

***De No Language is Neutral***

**Regreso I**

Así que la calle sigue allí, aún derritiéndose bajo el sol  
aún las luminosas olas de calor a la una de la tarde  
las pestañas chamuscadas, mirando la distancia del  
parque hacia la plaza, aún la cortadera quemada y  
cultivada, todo imposible de diferenciarse de la tierra  
a causa del tiempo y la costumbre, blanqueado y descolorido, y la

/gente,...

aún puedo intuir la orquídea escorpión junto al camino, esa  
fina lengua roja de llamativos labios naranjas  
hociqueando el aire, esa ciruela verde engordando y poniéndose  
carmesí, aún la buganvilla, pavoneándose  
y enroscándose cual hiedra, violeta, rosa, roja, blanca, aún el hilo de  
sudor y el frío sofoco haciendo surgir el olor de  
algodón y piel... aún la pestilencia fétida y ácida de la leche de  
/frutipán,  
sus golpes y lluvia en los escalones, aún el puente de este lado  
el mar de aquel otro, la nave pudriéndose, comida aún por los  
/crustáceos,  
la sangre del carnicero manchando las paredes del mercado,  
la cuesta de las colinas, pedregosas y sin aire, las secas  
partes amarillas de tierra que aún amenazan con anegarse en el  
próximo diluvio... así que el camino, ese trecho de arena y  
brea luchando por subir, vislumbra el mar, la aldea, la tierra  
descalzas y con calor, mujeres preocupadas, aún los rostros,  
enmascarados en sudor y dulzura, aún los ojos  
acuosos, antiguos, aún el duro, notorio, crispado olor de la  
esclavitud.

## Regreso II

Desde aquí se puede ver Venezuela,  
esa no es Venezuela, niña, esa es Pointe Galeote  
aquí a la vuelta de la esquina, no es lejos  
más allá de ese mar, hinchado como el gran vientre de una mujer  
que debe de haber sido dicho con una mirada de envidia

todo ojo que haya mirado más allá de su rostro negro hace tantos años  
debe de haber ansiado sumergirse en el vientre mar  
de la mujer, nadar y alejarse sólo para descubrir  
el áspero rostro de Pointe Galeote  
de vuelta de allí y no más allá del calor sofocante

todas las mujeres deben de haber susurrado  
en el oído de sus hijos, ¡lejos!, ¡lejos de aquí!  
¡la gente enloquece aquí, caminado hacia el mar!  
el aire enfermo, sibilino, ¡lejos! ¡vete lejos!  
chocando y regresando contra Pointe Galeote

Desde aquí las envidiadas lenguas de agua se balancean hacia afuera  
y hacia adentro, jugando a ser algún tipo de historiador  
que cubre jeroglíficos y nombra aterradores artefactos,  
¡Esas no son pisadas, niña, son *duenne*!  
¡no son conchas, son grilletes!

Ningún lenguaje es neutral. Yo solía rondar la playa en  
Guaya

[...] el gusto de partir  
ya estaba en mi lengua y hería mi  
andar delgado y varo, el lenguaje aquí era estricta  
descripción y dientes al borde de la verdad. Aquí era la belleza  
y aquí era ningún lugar... (19)

[...] los deben haber  
arrastrado a través Manzinilla escupiendo las últimas  
sílabas hiladas para la crueldad, un nuevo sonido formándose,  
empujando hacia labios hechos para escupir sangre

[...] el viento del mar tirando cualquier resto  
de maldiciones consonantes hacia aspiradas que se ahogan. Ningún  
lenguaje es neutral sellado en la espina que se desenreda.  
Aquí está también la Historia. Una columna que se dobla  
y desdobla sin una palabra

[...] El silencio pos insultó a dios y a la belleza aquí  
la gente escucha cosas en esta paz de heliconia  
una morfología de la cadena que se arrastra y el gong de cobre  
le dan forma a este acento, los falsetes del látigo y el aire  
los rudimentos de esta gramática. Cree lo que digo. Cuando  
estas barracas encerraban esclavos en sus dogales  
de piedra, hablar se dejaba para la noche y callarse era expresión  
idiomática  
y resistencia absoluta. (20)

La verdad es, bueno, la verdad no importa al final de un  
hemisferio donde un pájaro se sumerge cerca tuyo en un  
océano [...] al que vienes a  
nadar cada dos años  
[...] Este lugar tan lleno de tu ausencia, este lugar  
al que vienes a nadar como un hábito, a degustarlo como hábito, este  
lugar donde eres una mujer y tus senos necesitan  
armadura para caminar. Aquí.  
[...] ese siempre miedo de mujer que mira el mundo desde una  
playa nocturna con su hermana, el coraje entre  
ellas para tomar cerveza y asumir su presencia  
contra la risa coral de las voces de hombre. En  
otro lugar, no aquí, una mujer podría... Nuestra  
nostalgia era una mentira [...] (30)

[...] Intenté escribir esto con calma  
incluso si las líneas se queman hacia el final. He llegado a saber  
algo simple. Cada oración que se ejecuta o  
sueña salta como un pulso con Historia y toma  
partido. Lo que digo en cualquier idioma es dicho desde  
el impecable conocimiento de la piel, desde la borrachera y las lágrimas  
dicho como una mujer sin fósforos ni yesca, sin palabras

y con palabras y con palabras aprendidas de memoria,  
dicho en secreto y no en secreto, y oye, no se  
agota o despilfarra y es pleno y sin pena y ama. (31)

En otro lugar, no aquí, una mujer podría tocar  
algo entre la belleza y ningún lugar, tanto allí  
y aquí, pasaría de mano en mano su propia  
temblorosa vida, pero traté de imaginar un mar que no  
sangre, la mirada de una niña plena como un verso, una mujer  
que envejece y nunca llora ante una radio que sisea el  
asesinato de un muchacho negro. Traté que mi garganta  
gorjeara como un pájaro. (31)

### ***De Land to Light On***

#### **V vi**

La luz me atraviesa desluzada, el sonido mudo  
fumando en ningún lugar, gruñendo con pájaros repentinos. El papel  
muere, la piel se derrite, dejando medias y su vanidad inútil  
en tumbas, cuerpos que yacen quietos entre tontas fronteras.  
Yo sigo mi camino, mi camino recogiendo sombra, meridianos  
quemados, dejando caer signos de “inserte aquí”, latitudes tiradas,  
/desatención  
miradas chirriantes. Estoy tratando de poner mi lengua en amaneceres  
ahora, estoy ocupada lamiendo el crepúsculo, hasta que desaparece,  
rastreado profundos silencios que pían. Llegas a esto, aquí está la  
/médula del asunto, no  
moverse, no estar quieto, es demasiado para sostenerlo, lo que  
realmente quiero decir es, no quiero ningún puto país, aquí  
o allí, y todo el camino de regreso, no me gusta, nada de eso  
así de simple. Renuncio a la tierra para iluminar, y por qué no,  
no puedo perfeccionar mi propia sombra, mi violenta tristeza, mis  
propias muñecas.

#### **V ii**

Pero la vista de un territorio siempre te ha sorprendido,  
en algún lugar existe tierra más antigua que cualquier exilio  
y por mucho que trates, tus ojos sólo componen  
el desagote lleno de barro frente al húmedo almendro,  
la inquietante y concreta extensión del planeamiento  
de viviendas, la piedra con la que tu tío solía aplastar su nombre  
en la cara de otro tío, tu planeta está en tus manos,  
tu casa detrás de tus cejas y el papel  
de calcar sobre un rosario de islas de formas indiferentes y  
reversibles, ahora Guadalupe es un cangrejo pinzado  
en la cintura, ahora las fronteras de Nieves cambian por error  
y por la despreocupación de la historia, ahora sentada en séptimo  
grado, el papel volviéndose más papel ante el sudor de  
tus dedos llegas a convencerte de que estas líneas no van  
a importar, tu territorio es una marcha forzada al fondo

de los Sargazos, tu camino enredado en la vida.

### V iii

Renuncio a la tierra para iluminar, es verdad, sólo es  
algo que alguien te dice, alguien en quien igual no  
deberías confiar. Hace días, años antes, con una cerveza en tus labios y  
la vista  
desde Castara, el océano como siempre jalándote hacia su hueso  
y mucho más tarde, entremedio, aprendiendo a conducir el largo viaje  
hacia Burnt River, donde la tierra no es hermosa, cocida  
como la espalda de un animal, quemada en frescura, pero el cielo  
/como  
el océano te jala hacia su hueso, la piel cayéndose de tus  
ojos, lo ves sin su historia de daño, sin  
sus estragos, o donde sea que camines en el mundo hay daño,  
en todas partes resuena. Esta es la única forma en la que conocerás  
los nombres de las ciudades, no con encanto o maravilla, todo lo que  
/ves son  
museos de daños y subterráneos llenos, en París, muros  
/inspeccionados  
con crudeza en busca de fechas, y Ámsterdam, esquinas llenas de  
farmacéuticos, cenicientas, todo el camino desde Surinam, Curaçao,  
el holandés y alemán entintándoles los labios, plumas de daño  
/azulando  
la boca, ni que hablar de las plazas de Londres, ennegrecidas de  
/estatuas,  
Zerbrugge, buscando las entrañas de peces, Jinshasaa, a través de la  
ventana de un avión el dictador cortando cuerpos ata el avión  
a la pista y no puedo salir a besar el suelo.

### V v

Renuncio a la tierra para iluminar, con calma, no es tierra  
es lo mismo que niebla y rocío y números y líneas  
y pensamientos efímeros, es edificios y gobiernos  
e inodoros y felpudos y tiendas de máquinas de escribir,  
tarjetas con tu nombre y ropa que se desabrocha,  
Piel que no se ajusta y se derrama y zapatos. Es papel,  
papel, mapas. Mapas que se ponen húmedos y se borran, en mis  
/manos  
al menos. Renuncio a lo que siempre fue cambiante, mutable  
las fluorescentes de las ciudades, extremidades, pizarrones cuajados  
/en tiza  
y copias carbónicas, agua desdichada, muros astutos. Libros  
para hacer justicia. Mira. Lo que sé es esto. Renuncio.  
Sin ofender. Nunca estuve comprometida. Jamás, a oficinas  
o islas, continentes, gráficos, telas enteras, estas secuencias  
e incluso huellas.

### V i

Tal vez este ancho país sólo estira tu vida hasta un hilo

tratando apenas de asimilarlo, tratando de calcular en él lo que debes  
hacer, la aireada bahía a la cabeza dispersa tus pensamientos como  
/quien  
se vuelve loco por causa de la ciencia y los pájaros que te tiran los  
/cabellos, el hielo  
te invade las fosas nasales de a pedazos, la tierra te llena la garganta,  
/estás tan ocupada  
en juntar el norte, desbandándote hacia el Ártico con tanta tozudez,  
/tan  
ocupada buscando una manija para apuntalarte en este lugar que  
/terminas volando  
en bahías y lagos y fisuras que aún debes ver, excepto  
en un mapa en una aula hace mucho pero tienes la sensación que  
partes completas de ti flotan en el agua pesada de lago yendo hacia  
lo que sospechas es alguna otra vida que vive allí, y tú, tú  
sólo confías en agua que corre y agua que se revela en su color.  
/Siempre  
demora mucho llegar a lo que tienes que decir, tienes que  
barrer este trecho de tierra a tus pies y señalar los  
signos, trenzar historias enteras con alfileres en tu boca y adivinar  
ante la caída de las palabras.

### I i

Aquí afuera soy como alguien sin una sábana  
sin una rama ni siquiera a salvo como el mar,  
sin el alivio del cielo o los buenos modales de una puerta.  
Si estoy en paz con esta incomodidad, no es paz,  
es estar acostumbrada al daño. Es renunciar, o ubicar mal  
superficies, la costura en el grano, tan parada  
en un umbral que no puedo invocar el patio,  
lo familiar de la silla rota o el jirón de tela en una soga al viento.  
No huelo humo, algo que se quema en un pozo,  
o no puedo juntar aire de muy lejos o soportar a alguien  
/despotricando.  
El umbral no puede timbrar un sonido, no puede repetir  
lo que está afuera. Mis ojos no son espejos.

### I iii

Levanto la cabeza en el frío y me confundo.  
Silencio aquí, de noche, cuando sólo soy yo  
y el silencio. Trato de decir una palabra, pero se cae. Cae  
como el aire de piedra. Estoy parada allí pero na'a  
pasa. Sólo una ladera de aire como un muro. Podría jurar  
que mi rostro tocaba piedra. Me paré pero  
na'a pasó o no debería decir  
nada. Me daba vergüenza estar parada como una tonta  
el pino con el peso de la nieve, el aire fresco, fresco  
y extraño y el cielo tan negro y ancho que no supo  
a qué lado girar excepto intentar de nuevo, para encontrar  
alguna palabra que pudiera oír ese algo

que esperaba. Mi boca no pudo encontrar un idioma  
me encuentro a mí misma, en cambio, inútil. Lo siento  
Me detengo ante el buzón y renuncio.

#### **I iv**

[...]

Sí, aquí me estiro  
enmarcada y congelada en un tembloroso  
camino rural en lugar de donde pensé  
que estaría en la flama rojo  
sangre de la revolución.  
No podría estar más lejos.  
Y ninguno de estos pensamientos  
perturba a las estrellas o al pino  
o al camino o a la camioneta roja  
con su chirrido de “conchuda” mientras se aleja.

#### **I v**

Todo lo que pude hacer fue dar la vuelta y volver a la casa  
y a la puerta desde la que no puedo ver afuera.  
Se suponía que mi vida iba a ser más amplia, no tan triste  
y no parada aquí en este país del norte que sangra  
como arce. No quería escribir poemas  
sobre apilar troncos, como si el mundo  
fuera tan simple, ese silencio no es simple ni conforme  
sino finalmente acorralado y asesinado. Todavía necesito la revolución  
brillante como la llamarada de la estufa a leña en la ventana  
cuando apago la luz y trepo las escaleras hacia la cama.

#### **Fragmentos citados de *Land to Light On***

[...]

esperamos algún idioma en el cual adentrarnos  
como una gran casa  
sin cuartos ni cuartel  
todos esperando su señal  
nos topamos con lo que estaba mal en primer lugar  
cómo lo intangible tomaba el control,  
las cosas dejadas en un idioma con negligencia o propósito [...]

## APÉNDICE 3: Poemas referenciados de otros autores caribeños

### PRIMERA PARTE: GRACE NICHOLS

#### UNA MARSON

##### Jamaica

Thou fairest Island of the Western Sea,  
What tribute has the Muse to pay to thee?  
Oh, that some tender lay she could inspire  
That we might sing thy praises and ne'er tire.  
Oh lovely Island where the sun shines bright  
And scarce one week withholds her cheery light;  
No chilly winter wind doth o'er thee blow,  
No fields and streams are covered o'er with snow,  
But one grand summer all the long year through  
Dost thou enjoy beneath a sky of blue.  
Among thy woods the birds with carols gay  
From morn till night are merrily at play;  
The hum of bees upon the flowering trees  
Makes sweetest music with the summer breeze.  
The fields are covered o'er with Daisies bright  
Which nod their pretty heads in sheer delight;  
By babbling brooks the shady palms arise,  
While wandering near, earth seems a Paradise.  
The brilliance of the myriad stars by night  
Unto the weary traveller giveth light;  
Among thy woods the flitting fireflies  
Form one grand starland with their fiery eyes.  
And when Diana rising o'er yon hill  
Sheds her pale light, while all the earth is still,  
Ah, then, what bliss to wander hand in hand  
Like lovers 'neath the bowers in Fairyland.  
All hail to thee! Fair Island of the West,  
Where thy dear people are forever blest  
With beauteous gifts from nature's blessed hand,  
Lavished in rich profusion o'er the land.  
Welcome be all who journey many a mile  
To share the joys of this our lovely Isle:  
Fond nature still invites,—'Come be my guest  
And I will give thee gladness, peace and rest!

(1930)

### **In Jamaica**

O! the sun shines warm in Jamaica,  
From one year's end to the next,  
The flowers bloom on in Jamaica,  
And songbirds are never perplexed;  
It's a lazy life that we live here,  
Tho' we carry a fair share of work;  
And tho' the warmth makes us weary,  
It's seldom we really do shirk.

O! the darkies smile on in Jamaica,  
And whistle or sing all the day;  
There's always a song ringing somewhere,  
To them it is always bright May.  
It's little we need for our comfort,  
When we live in a wee cosy cot  
In the heart of the hills where kind Nature  
Gives all, and the towns are forgot.

O! it's a glorious life in Jamaica  
For the man who has merely enough,  
But it's a dreary life for the beggars,  
And the large slums are all pretty rough.  
It's a gay life too for the children  
Not poor, and whose skin is light,  
But the darker set are striving  
And facing a very stiff fight.

O, it's a wonderful life in Jamaica  
For the tourists who visit this shore,  
There's golf, there's dancing, and swimming,  
And charms that they ne'er saw before.  
They call it a garden of Eden,  
They love the fair hills of St. Ann,  
And they say on the white sands of Mo. Bay  
They get such a wonderful tan!  
O, there's beauty in most every country,  
And scenes that bring thrills of delight,

But there's no place like sunny Jamaica,  
And no people whose hearts are so light.  
Should I leave these fair shores for another,  
Be that land yet the fairest of all,  
I should pine for the hills of Jamaica  
And hasten to answer her call.

(1931)

### **Quashie Comes To London**

I gwine tell you 'bout de English  
And I aint gwine tell no lie,

'Cause I come quite here to Englan'  
 Fe see wid me own eye.  
 I tell you fuss 'bout London town,  
 Hi man, it big fe true,  
 If you get lass as you often will  
 Is de Corpie put you troo.  
 An' talking 'bout de Bobbie dem,  
 Dem is nice as nice can be,  
 An' some o' dem is tall me boy  
 Mos' like a coconut tree.  
 But dem neber fas' wid you me frien'  
 Dem eben pass a fight,  
 An' fe see dem guide de traffic,  
 Man, it is a pretty sight.  
 I tink I love dem bes' of all  
 Dem people in dis town,  
 For dem seem to hab some life in dem  
 An' you nebber see dem frown.  
 I know you wan' fe hear jus' now  
 What I tink of dese white girls,  
 Well I tell you straight, dem smile 'pon me,  
 But I prefer black pearls!  
 You see dem always coated up,  
 It's no good fe go to a show  
 Fe see a crowd of lovely dames  
 All sitting in a row,  
 'Cause dem always hab a cloak  
 Or someting fe kip dem warm,  
 So you can't admire dem in truth  
 And dat is jes' de harm.  
 An' dat takes me fe talk 'bout shows:  
 Now dem is someting gran'  
 An' if you neber see one here  
 You jes' can't understand.  
 Dem hab de shows fe fit all taste  
 De highbrow and de low,  
 An' 'cording to de mood I hab  
 I choose de one fe go.  
 If I is feeling full o' pep  
 I choose variety,  
 Dem call dem all de nonstop show  
 An' 'tis dere you want to be.

Some of de numbers ain't so fine,  
 But dat you mus' expec'  
 But boy, I tell you, some again  
 Is surely full o' pep.  
 You hear some fun an' see some sights  
 Dem frown upon out dere,  
 But dough dem say dese people col'

De hot stuff gets de cheer.  
An' sometimes jes when I feel gran'  
Dere sitting all alone,  
Dem play some tune dat takes me home  
In sweet and soulful tone.  
An' de tears dem well up in me eyes  
An' I try fe brush dem 'way,  
But me heart gets full and dough I try  
Dem simply come fe stay.  
For de orchestra is really gran'  
I mean de bes' one dem,  
For hot stuff gie me Harry Roy,  
For sweet, Geraldo's men.  
Sometimes de jazz gets in me bones  
Me feet dem can't keep still,  
I wants fe get right up and dance  
But I use me good strong will.  
I see some ob me own folks dem  
In dese here music hall,  
An' if you hear Paul Robeson sing  
You feel you wan' fe bawl.  
De folks dem love him here fe true,  
An' all de coloured stars,  
Dem love de darkies' tunes me frien'  
An' try fe play guitars.

Dem love we songs, and I wan' tell you  
Dat dough dem tink dem great,  
Wid no glad darkies in de worl'  
'Twould be a sad sad fate.  
Now de oder times I go to plays  
When I feel fe someting more  
An' I hear English as she is spoke  
An' it please me heart fe sure.  
I don't go much to de Movie show  
For I see so much back home,  
Dem all is nice but jes' de same  
Dem is but de ocean's foam.  
But de organs dere delight me heart,  
Dem stir me to me soul,  
Dem tek me to dose pastures green  
An' I hear Jordan roll.  
An' dat minds me fe tell you now  
'Bout de Parks dem in dis town,  
Boy, if you wants something dat's fine  
Jes' come along right down.  
In Spring you feel you heart astir  
When you hear de birdies sing,  
An' de flowers bloom and de leaves come out  
An' de kids dance in a ring.

As quick as de sun can show his light  
An' de air is a little warm,  
Out to de Parks dem everywhere  
You wan' see people swarm.  
Dem sit like flies in Mango time  
Under de lovely trees,  
But all de same dem wear a coat  
As if dem gwine fe freeze.

Man, some of de Parks is really fine,  
Dem hab little lakes dem mek,  
An' if you know fe row a boat  
A nice one you can get.  
If you walk de Parks on a real hot day  
You'd a swear dat all de folk  
Ain't got a blooming ting fe do  
But sit in de sun fe joke.  
For London town hab people man,  
Dem jes' like gingy fly,  
Dem say its 'bout eight million  
But a figure dat dem lie.  
I mos' feget fe tell you now  
About de place fe eat,  
Massy massa, dere's a ting,  
Now here's one big treat.  
One day me walk upon de Stran'  
Me see one place mark LYONS,  
Me say Now Quashie, here's some fun  
You better hol' you irons.  
Me grab me umbrella real tight,  
Yes man, me carry dat,  
I step right in fe see de brutes  
I fraid fe lif me hat.  
But guess me what I fin' in dere  
Not eben a lion's tail,  
But a jazz ban' playing like it mad  
An' folks eating grub wholesale.  
I fin' a table to meself  
An' I smile and look quite calm,  
A little gal in black and white  
Come speak to me wid charm.

She says 'What can I get you sir?'  
I says 'Some ripe breadfruit,  
Some fresh ackee and saltfish too  
An' dumplins hot will suit.'  
She look pon me like say she lass,  
A say 'Why what's de row?'  
She say 'Sorry, but we have none sir'  
An' I feel fe laugh somehow.

She gie me Menu fe go read,  
 You know I's good at dat,  
 But I say 'no tanks, jes' bring me den  
 Some red herring an' sprat.  
 'An' anyting you habe fe food  
 Because I wan' a feed,'  
 You should see de dainty ting she bring,  
 It look like pigeon feed!  
 It's den I miss me home sweet home  
 Me good ole rice an' peas  
 An' I say I is a fool fe come  
 To dis lan' of starve an' sneeze.  
 But dis missive is too mighty long,  
 I will write more news nex time,  
 Me love fe all de gay spree boys  
 An' dat buxom gal o' mine.  
 It not gwine be anoder year  
 Before you see me face,  
 Dere's plenty dat is really nice  
 But I sick fe see white face.

(1937)

**To Wed or Not to Wed?**

To wed, or not to wed: that is the question:  
 Whether 'tis nobler in the mind to suffer  
 The fret and loneliness of spinsterhood  
 Or to take arms against the single state  
 And by marrying, end it? To wed; to match,  
 No more, yet by this match to say we end  
 The heartache and the thousand natural shocks  
 That flesh is heir to, 'tis a consummation  
 Devoutly to be wish'd. To wed, to match;  
 To match, perchance mismatch: aye, there's the rub;  
 For in that match what dread mishaps may come,  
 When we have shuffled off this single state  
 For wedded bliss: there's the respect  
 That makes singleness of so long life,  
 For who'd forgo the joys of wife and mother,  
 The pleasures of devotion, of sacrifice and love  
 The blessings of a home and all home means,  
 The restful sympathy of soul to soul,  
 The loved ones circling round at eventide  
 When she herself might gain all these  
 With a marriage vow? Who would fardels bear  
 To pine and sigh under a single life  
 But that the dread of something after marriage,  
 That undiscovered nature, from whose ways  
 One scarce can serve, puzzles the will,  
 And makes us rather cling to single bliss  
 Than barter that we know for things unsure?  
 Thus dreadful doubt makes cowards of us

An this the native hue of resolution  
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,  
and matrimonial rites, and wedded life  
With this regard their currents turn awry  
and lose the name of action.

(With apologies to Shakespeare)

## LOUISE BENNET

### Colonizin' in reverse

Wat a joyful news, Miss Mattie,  
I feel like me heart gwine burs'  
Jamaica people colonizin  
Englan in reverse.

By de hundred, by de t'ousan  
From country and from town,  
By de ship-load, by de plane-load  
Jamaica is Englan boun.

Dem a-pour out o' Jamaica,  
Everybody future plan  
Is fe get a big-time job  
An settle in de mother lan.

What a island! What a people!  
Man an woman, old and young  
Jusa pack dem bag an baggage  
An tun history upside dung!

Some people don't like travel,  
But fe show dem loyalty  
Dem all a-open up cheap-fare-  
To-Englan agency.

An week by week dem shippin off  
Dem countryman like fire,  
Fe immigrante an populate  
De seat o' de Empire.

Oonoo see how life is funny,  
Oonoo see de tunabaout,  
Jamaica live fe box bread  
Outa English people mout'.

For wen dem catch a Englan,  
An start play dem different role,  
Some will settle down to work

An some will settle fe de dole.

Jane say de dole is not too bad  
Bacause dey payin she  
Two pounds a week fo seek a job  
Dat suit her dignity.

Me say Jane will never find work  
At the rate how she dah look,  
For all she stay pon Aunt Fan couch  
An read love-story book.

Wat a devilment a Englan!  
Dem face war an brave de worse,  
But I'm wondering how dem gwine stan  
Colonizin in reverse.

Para escuchar a Louise Bennet actuando el poema, véase:  
[https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Bennett/Bennett-Louise\\_Colonizatn-n-Reverse.mp3](https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Bennett/Bennett-Louise_Colonizatn-n-Reverse.mp3)

## **NTOZAKE SHANGE**

### **de poems gotto come outta my crotch?**

(with love to & from ishmael reed)

de kings uv ancient inca-land aztec lakes & mali bush wuz hi-ho silver/  
shanghai jack/ garcia gallavante  
sometimes shootin sam dey wuz de empeers  
uv de whole civilizations uv de  
colored peoples  
hi-ho in de cowboy boat  
shanghai in de yangtze boat  
garcia in a taino roustabout  
shootin sam in de slow boat  
down de nile  
de kings uv poesie wid ladies at dey feet/  
tween dey thighs a peelin pomegranates  
for our laws uv de given word

diviners n soothsayers outta our archetypal pasts  
came to dis heah party de othah nite/ met up wid me  
n my sierra-brazen colleague uv graceful trapeze lashes  
& sequin studded elbows/  
we weren't claimin to be no queens  
courtesans uv note or de fianci uv howard

hughes'

nicaraguan bastard son or nothin special fall  
cept i was a tolteca goldsmith's daughter  
been mistaken for earth-mama n a particularly pubescent  
xhosa sprite  
but dis heah king hi-ho he say to me/ king hi-ho he say  
i shd make pies n sleep wid  
de consciously fascist man  
cuz he know de way to be  
de same way dey been

50,000 years/ uv dese kings uv poesie n de sepia peoples  
still aint free n de kings get drunk  
try to pull pussy outa linoleum shadows  
or de naivete uv would-be geishas

i says

hey yr majesty rustler upstart uv de black mountain pass  
i handle my liquor/ open my own doors/ give good head n  
i make poems/ jack  
get to dat

my mama n my daddy wuz craftsmen  
in all de places my soul's been nurtured/ i come from de workers  
uv de ancient worl'/ i am de elements

&

de king hi-ho fascist man he say:  
'i'm a man, i can beat em'  
'we men/ we can beat em'

& i says

king hi-ho/ de fiersomest scout uv scoundrel energies in de west  
dis heah a luv-u-bettah-get-yr-stuff-togethah-poem  
from de quick hands uv a smart dancin girl  
workin dem same saloons u been drinkin ^  
in/

sheriff yo self yo own horizon/ toots  
i got too many things to do  
to shoot you rodeo-style from b'hind de knee  
wid a diamond-ringed 45  
/lisson here cherokee houngan  
i got my magic covered  
gonna get all up in yr juju-wangol/ tear it up n  
toss it in some ol cheyenne burial grounds/ let yr  
inca aztec ibo taino mandarin harlemesque salinas grown  
bruised ego get some sun/ gotta be healthy on the range/  
poem rustlin/ be demandin a quik draw/

(1991)

## **DEREK WALCOTT**

### **A Far Cry from Africa**

A wind is ruffling the tawny pelt  
Of Africa. Kikuyu, quick as flies,  
Batten upon the bloodstreams of the veldt.  
Corpses are scattered through a paradise.  
Only the worm, colonel of carrion, cries:  
“Waste no compassion on these separate dead!”  
Statistics justify and scholars seize  
The salients of colonial policy.  
What is that to the white child hacked in bed?  
To savages, expendable as Jews?

Threshed out by beaters, the long rushes break  
In a white dust of ibises whose cries  
Have wheeled since civilization’s dawn  
From the parched river or beast-teeming plain.  
The violence of beast on beast is read  
As natural law, but upright man  
Seeks his divinity by inflicting pain.  
Delirious as these worried beasts, his wars  
Dance to the tightened carcass of a drum,  
While he calls courage still that native dread  
Of the white peace contracted by the dead.

Again brutish necessity wipes its hands  
Upon the napkin of a dirty cause, again  
A waste of our compassion, as with Spain,  
The gorilla wrestles with the superman.  
I who am poisoned with the blood of both,  
Where shall I turn, divided to the vein?  
I who have cursed  
The drunken officer of British rule, how choose  
Between this Africa and the English tongue I love?  
Betray them both, or give back what they give?  
How can I face such slaughter and be cool?  
How can I turn from Africa and live?

## **KATHLEEN JAMIE**

### **The Queen of Sheba**

Scotland, you have invoked her name  
just once too often  
in your Presbyterian living rooms.  
She's heard, yea  
even unto heathenish Arabia

your vixen's bark of poverty, come down  
the family like a lang neb, a thrawn streak,  
a wally dug you never liked  
but can't get shot of.

She's had enough. She's come.  
Whit, tae this dump? Yes!  
She rides the first camel  
of a swaying caravan  
from her desert sands  
to the peat and bracken  
of the Pentland hills  
across the fitba pitch  
to the thin mirage  
of the swings and chute; scattered with glass.

Breathe that steamy musk  
on the Curriehill Road, not mutton-shanks  
boiled for broth, nor the chlorine stink  
of the swimming pool where skinny girls  
accuse each other of verrucas.  
In her bathhouses women bear  
warm pot-bellied terracotta pitchers  
on their laughing hips.  
All that she desires, whatever she asks  
She will make the bottled dreams  
of your wee lassies  
look like sweeties.

Spangles scarcely cover  
her gorgeous breasts, hanging gardens,  
jewels, frankincense; more voluptuous  
even than Vi-next-door, whose  
high-heeled slippers  
keeked from dressing gowns  
like little hooves, wee tails  
of pink fur stuffed in the cleavage of her toes;  
more audacious even than Currie Liz  
who led the gala floats  
through the Wimpey scheme  
in a ruby-red Lotus Elan  
before the Boys' Brigade band  
and the Brownies' borrowed coal-truck;  
hair piled like candy-floss;  
who lifted her hands from the neat wheel  
to tinkle her fingers  
at her tricks  
among the Masons and the elders and the police.

The cool black skin

of the Bible couldn't hold her,  
nor the atlas green  
on the kitchen table,  
you stuck with thumbs  
and split to fruity hemispheres -  
yellow Yemen, Red Sea, Ethiopia. Stick in  
with the homework and you'll be  
cliver like yer faither,  
but no too cliver  
no above yersel.

See her lead those great soft camels  
widdershins round the kirk-yaird,  
smiling  
as she eats  
avocados with apostle spoons  
she'll teach us how. But first  
she wants to strip the willow  
she desires the keys  
to the National Library  
she is beckoning  
the lasses  
in the awestruck crowd...

Yes, we'd like to  
clap the camels,  
to smell the spice,  
admire her hairy legs and  
bonny wicked smile, we want to take  
PhDs in Persian, be vice  
to her president: we want  
to help her  
ask some Difficult Questions

she's shouting for our wisest man  
to test her mettle:

Scour Scotland for a Solomon!

Sure enough: from the back of the crowd  
someone growls:  
whae do you think y'ur?

and a thousand laughing girls and she  
draw our hot breath  
and shout  
**THE QUEEN OF SHEBA!**

## **EDITH SÖDERGRAN**

### **Retorno**

Los árboles de mi infancia, exultando de júbilo, me rodean ¡oh ser humano!

y la yerba me da la bienvenida del país extranjero.

Apoyo la cabeza en la yerba: al fin, ya de vuelta.

Ahora le doy la espalda a todo lo que está detrás de mí:

mis únicos compañeros serán el bosque, la playa y el lago.

Ahora bebo sabiduría de la jugosa copa del abeto,

ahora bebo verdad del tronco reseco del abedul,

ahora bebo poder de la yerba más pequeña y más tierna:

un poderoso protector me tiende, piadoso, la mano.

## **SEGUNDA PARTE: DIONNE BRAND**

### **KAMAU BRATHWAITE**

#### **Calypso**

1

The stone had skidded arc'd and bloomed into islands:

Cuba and San Domingo

Jamaica and Puerto Rico

Grenada Guadeloupe Bonaire

curved stone hissed into reef

wave teeth fanged into clay

white splash flashed into spray

Bathsheba Montego Bay

bloom of the arcing summers...

2

The islands roared into green plantations

ruled by silver sugar cane

sweat and profit

cutlass profit

islands ruled by sugar cane

And of course it was a wonderful time

a profitable hospitable well-worth-you-time

when captains carried receipts for rices

letters spices wigs

opera glasses swaggering asses

debtors vices pigs

O it was a wonderful time  
an elegant benevolent redolent time--  
and young Mrs. P.'s quick irrelevant crine  
at four o'clock in the morning...

3  
But what of black Sam  
with the big splayed toes  
and the shoe black shiny skin?

He carries bucketfulls of water  
'cause his Ma's just had another daughter.

And what of John with the European name  
who went to school and dreamt of fame  
his boss one day called him a fool  
and the boss hadn't even been to school...

4  
Steel drum steel drum  
hit the hot calypso dancing  
hot rum hot rum  
who goin' stop this bacchanalling?

For we glance the banjoy  
dance the limbo  
grow our crops by maljo

have loose morals  
gather corals  
father out neighbour's quarrels

perhaps when they come  
with their cameras and straw  
hats: sacred pink tourists from the frozen Nawth

we should get down to those  
white beaches  
where if we don't wear breeches

it becomes an island dance  
Some people doin' well  
while others are catchin' hell

o the boss gave our Johnny the sack  
though we beg him please  
please to take 'im back

so now the boy nigratin' overseas...

## DEREK WALCOTT

### The Almond Trees (De *The Castaway*)

There's nothing here  
this early;  
cold sand  
cold churning ocean, the Atlantic,  
no visible history,

except this stand  
of twisted, coppery, sea-almond tress  
their shining postures surely  
bent as metal, and one

foam-haired, salt-grizzled fisherman,  
his mongrel growling, whirling on the stick  
he pitches him; its spinning rays  
'no visible history'

until their lengthened shapes amaze the sun  
By noon, this further shore of Africa is strewn  
with the forked limbs of girls toasting their flesh  
in scarves, sunglasses, Pompeian bikinis,

brown daphnes, laurels, they'll all have  
like their originals, their sacred grove,  
this frieze  
of twisted, coppery, sea-almond trees.

The fierce acetylene air  
has singed  
their writing trunks with rust, the same  
hues as a foundered, peeling barge.  
It'll sear a pale skin copper with its flame.

The sand's white-hot ash underheel,  
but their aged limbs have got their brazen sheen  
from fire. Their bodies fiercely shine!  
They're cured,  
they endured their furnace.

Aged trees and oiled limbs share a common color!

Welded in one flame,  
huddled naked, stripped of their name,  
for Greek or Roman tags, they were lashed

raw by wind, washed  
out with salt and fire-dried,  
bitterly nourished where their branches died,

their leaves' broad dialect a coarse,  
enduring sound  
they shared together.

Not as some runing hamadryad's cries  
rooted, broke slowly into leaf  
her nipples peaking to smooth, wooden boles.

Their grief  
howls seaward through charred, ravaged holes.

One sunburnt body now acknowledges  
that past and its own metamorphosis  
as, moving from the sun, she kneels to spread  
her wrap within the beat arms of this grove  
that grieves in silence, like parental love

## **LII (de *Midsummer*)**

I heard them marching the leaf-wet roads of my head  
the sucked vowels of a syntax trampled to mud,  
a division of dictions, one troop black, barefooted,  
the other in redcoats bright as their sovereign's blood;  
their feet scuffled like rain, the bare soles with the shod.  
One fought for a queen, the other was chained in her service,  
but both, in bitterness, travelled the same road.  
Our occupation and the Army of Occupation  
are born enemies, but what mortar can size  
the broken stones of the barracks of Brimstone Hill  
to the gaping brick of Belfast? Have we changed sides  
to the moustached sergeants and the horsy gentry  
because we serve English, like a two-headed sentry  
guarding its borders? No language is neutral;  
the green oak of English is a murmurous cathedral  
where some took umbrage, some peace, but every shade, all,  
helped widen its shadow. I used to haunt the arches  
of the British barracks of Vigie. There were leaves there,  
bright, rotting like revers or epaulettes, and the stench  
of history and piss. Leaves piled like the dropped aitches  
of soldiers from rival shires, from the brimstone trenches  
of Agincourt to the gas of the Somme. On Poppy Day  
our schools bought red paper flowers. They were for Flanders.  
I saw Hotspur cursing the smoke through which a popinjay  
minced from the battle. Those raging commanders

from Thersites to Percy, their rant is our model.  
I pinned the poppy to my blazer. It bled like a vowel.

# BIBLIOGRAFÍA

- Brand, Dionne (2011 [1983]). *Primitive Offensive* en *Chronicles, Early Works*. Waterloo, Canadá, Wilfrid Laurier University Press.
- (2011 [1983]). *Winter Epigrams* en *Chronicles, Early Works*. Waterloo, Canadá, Wilfrid Laurier University Press.
- (2011). *Chronicles of the Hostile Sun*. en *Chronicles, Early Works*, Waterloo, Canadá, Wilfrid Laurier University Press.
- (1998 [1990]). *No Language Is Neutral*. Ontario, McClelland & Stewart.
- (1997). *Land to Light On*. Ontario, McClelland & Stewart.
- (2002). *Thristy*. Ontario, McClelland & Stewart.
- (2006). *Inventory*. Ontario, McClelland & Stewart.
- (2010). *Ossuaries*, Ontario, McClelland & Stewart.
- Nichols, Grace (1983). *I is a Long-Memored Woman*, Londres, Karnac House
- (1992) [1984]. *The Fat Black Woman's Poems*. Londres, Virago Press
- (1989). *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*. Londres, Virago.
- (1996). *Sunris*, Londres, Virago Press.
- (2005). *Startling the Flying Fish*, Londres, Virago Press.
- (2009). *Picasso, I Want my Face Back*. Tarsset, Northumberland, Bloodaxe Books.

## Ensayo

- Brand, Dionne (2001). *A Map to the Door of No Return*. Ontario, McClelland & Stewart.
- (1998). *Bread out of Stone. Recollections on Sex, Recognitions, Race, Dreaming and Politics*. Toronto, Vintage Canada.

## Novelas

- Brand, Dionne (1996). *In Another Place Not Here*, Nueva York, Grove Press.
- (1999). *At the Full Change of the Moon*, Nueva York, Grove Press.
- (2005). *What We All Long For* Toronto, Knopf Canada.
- (2014). *Love Enough*, Toronto, Knopf Canada.
- Nichols, Grace (1986). *Whole of a Morning Sky*, Londres, Virago Press.

## Cuentos

- Brand, Dionne (1989). *Sans Souci and Other Stories*, Ithaca, Firebrand Books.

## Bibliografía sobre las autoras

- Bertram, Vicki (1992). *Muscling in : a study of contemporary women poets and English poetic tradition*. Tesis doctoral, University of York. Recuperado de [etheses.whiterose.ac.uk/2490/1/DX171283.pdf](http://etheses.whiterose.ac.uk/2490/1/DX171283.pdf)
- Brathwaite, Kamau (1985). "Dionne Brand's Winter Epigrams." *Canadian Literature*, N° 105.
- Brathwaite, Kamau (2007). "Dionne Brand's Global Intimacies: Rethinking Affective Citizenship." *University of Toronto Quarterly* Vol. 76 N° 3.
- Bringas López, Ana (2003) .“Representations of Black Omen in Grace Nichols’s Poetry: From Otherness to Empowerment”, *Revista alicantina de Estudios Ingleses*, N° 19.

Recuperado de <http://publicaciones.ua.es/filespubli/pdf/02144808RD16090156.pdf>

- Brydon, Diana (2007). "A Place on the Map of the World": Locating Hope in Shani Mootoo's *He Drown She in the Sea* and Dionne Brand's *What We All Long For*." *MaComère* 8 (enero), pp. 94-111.
- Buknor, Michael y Donnell, Alison (2014) *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature*, Nueva York, Londres, Routledge.
- Buma, Michael (2009). "Soccer and the City: The Unwieldy National in Dionne Brand's *What We All Long For*." *Canadian Literature* 202 (Otoño), pp. 12-27.
- Butcher, Maggie (1988). "in Conversation with Grace Nichols", *Wasafiri*, 8, (edición digital) pp.17-20.
- Butling, Pauline (2005). "Dionne Brand on Struggle and Community, Possibility and Poetry, interview by Pauline Butling"; en Pauline Butling y Susan Rudy, *Poets' Talk, conversations with Robert Kroetsch, Daphne Marlatt, Erin Moure, Dionne Brand, Marie Annharte Baker, Jeff Derksen and Fred Wah*, Edmonton, Canada: The University of Alberta Press, pp. 63-87.
- Casas, Maria Caridad (1994). «We/They and Me: Decoding a Bilingual Text», en *Applied Linguistics Research Working Group*. Toronto. Disponible en: [http://individual.utoronto.ca/mariacasas/articles/codeswitching\\_talk.htm](http://individual.utoronto.ca/mariacasas/articles/codeswitching_talk.htm).
- Casas, Maria Caridad (2009). *Women Writing Creole in Canada: Multimodality in Black Canadian Feminist Poetry. Orality and the Body in Work of Harris, Allen and Brand*. Nueva York, Amsterdam, Rodopi.
- Casas, Maria Caridad (2002). "Orality and the Body in the Poetry of Lillian Allen and Dionne Brand: Towards an Embodied Social Semiotics." *ARIEL: A Review of International English Literature*. Vol. 33, Nº 2.
- Chancy, Myriam (1997). *Searching for Safe Spaces: Afro-Caribbean Women Writers in Exile*. Philadelphia, Temple University Press.
- Clarke, George Elliot (2012). *Directions Home: Approaches to African-Canadian Literatures*. Toronto, University of Toronto Press.
- Easton, Alison (1994). "The body as history and 'writing the body': The example of Grace Nichols." *Journal of Gender Studies* Vol. 3 Nº 1.
- Escudero, Maite (2000). "Race, Gender and Performance in Grace Nichols's *The Fat Black Woman's Poems*". *Journal of International Women's Studies*, 1(2), 12-26. Recuperado de <http://vc.bridgew.edu/jiws/vol1/iss2/2>.
- Evans, Lucy (2009) "Tidal Poetics in Dionne Brand's *At the Full and Change of the Moon*." *Caribbean Quarterly* vol. 55, nº3, pp. 1-19.
- Fraser, Kaya (2005), "Language to Light On: Dionne Brand and the Rebellious Word." *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne* [Online], 30.1 (2005): n. pag. Web. Recuperado de <https://journals.lib.unb.ca/index.php/scl/article/view/15283/16374>.
- Freiwald, Bina (1998). "Cartographies of Be/Longing: Dionne Brand's *In Another Place, Not Here*" en *Mapping Canadian Cultural Space: Essays on Canadian Literature*, Danielle Schaub (ed.). Jerusalem, Magnus.
- Frew, Lee (2013). "Settler Nationalism and the Foreign: The Representation of the Exogene in Ernest Thompson Seton's *Two Little Savages* and Dionne Brand's *What We All Long for*." *University of Toronto Quarterly* vol. 82 nº2, (primavera), pp. 278-297.
- Garvey, Johanna (2011). "Spaces of violence, desire and queer (un)belonging" Dionne Brand's urban diasporas *Textual practice* vol. 25 nº4, pp- 757-777

- Garvey, Johanna X. K. 2003. "The Place She Miss': Exile, Memory, and Resistance in Dionne Brand's Fiction." *Source: Callaloo* vol. 26 n°2, pp.486–503. Recuperado de <<http://www.jstor.org/stable/3300874>>.
- Gingell, Susan (1994). «Returning to come forward: Brand confronts Walcott», *Journal of West Indian Literature*, vol 6, n°2, pp. 43-53. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/23019869>.
- Goldman, Marlene (2004). "Mapping the Door of No Return, Deterritorialization and the Work of Dionne Brand." *Canadian Literature* 184 (otoño), pp 13–28.
- Grandison, Julia (2010). "Bridging the Past and the Future: Rethinking the Temporal Assumptions of Trauma Theory in Dionne Brand's At the Full and Change of the Moon." *University of Toronto Quarterly* vol. 79, n° 2 (primavera), pp. 764–82.
- Griffin, Gabriele (1993). "Writing the Body: Reading Joan Riley, Grace Nichols and Ntozake Shange." en *Black Women's Writing*. Gina Wisker (ed.). New York, St. Martin's Press.
- Harding, Elizabeth (2007). *Make yourself a(t) Home: Gender, Place, and Identity in the Poetry of Grace Nichols*. (Tesis inédita de posgrado). University of New Brunswick, Fredericton: Canadá. DOI: <http://dspace.hil.unb.ca:8080/xmlui/bitstream/handle/1882/43961/MR56535.pdf?sequence=1>
- Homans, Margaret (1997). "Woman of color" Writers and Feminist Theory. En Warhol, Robyn y Price Herndl, Diane (Eds.). *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Basingstoke: Macmillan. Recuperado de <http://dspace.hil.unb.ca:8080/xmlui/bitstream/handle/1882/43961/MR56535.pdf?sequence=1>
- Huebener, Paul (2007). "No Moon to Speak Of: Identity and Place in Dionne Brand's In Another Place, Not Here." *Callaloo* 30(2):615–25. Recuperado de (<http://muse.jhu.edu/journals/cal/summary/v030/30.2huebener.html>).
- Johnson, Erica (2004). "Unforgetting Trauma: Dionne Brand's Haunted Histories." *Anthurium: A Caribbean Studies Journal*, vol. 2, n° 1.
- Karr, Andrea (2016). "Author Dionne Brand on Dealing with Race and Gender Inequality" *Canada Living*, 6 de octubre. Recuperado de <http://www.canadianliving.com/life-and-relationships/community-and-current-events/article/author-dionne-brand-on-dealing-with-race-and-gender-inequality>
- Krakovsky, Violetta. (2007). "Dilemmas of Place and Identity in Dionne Brand's Prose Poem "No Language is Neutral".", *Journal of Caribbean Literatures*, 4(3), 51-66. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/40986209>
- Kwame Dawes (ed.) (2001), "Grace Nichols" *Talk Yuh Talk: interviews with Anglophone Caribbean Poets*, pp.135-147. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Laramee, Michael. (2008). "Anthurium: A Caribbean Studies Journal Maps of Memory and the Sea in Dionne Brand's At the Full and Change of the Moon." *Anthurium: A Caribbean Studies Journal*, vol. 6, n°2. Recuperado de <<http://scholarlyrepository.miami.edu/anthurium>>.
- Lucotti, Claudia (2005). "Apalabrar a Canadá con el Caribe. El caso de Dionne Brand y Austin Clarke" en *Femenino/masculino en las literaturas de América: escrituras en contraste*, Graciela Martínez Zalce (ed.). México, Universidad autónoma metropolitana, Aldus.
- Mason, Jody (2006) "Searching for the Doorway : Dionne Brand's Thirsty", *University of Toronto Quarterly*, vol. 75, núm. 2, Primavera, pp. 784-800
- McCallum, Pamela y Christian Olbey (1999). "Written in the Scars: History, Genre, and

- Materiality in Dionne Brand's *In Another Place, Not Here.*" *Essays on Canadian Writing* N° 68.
- Mckibbin, Molly Littlewood (2008). "The Possibilities of Home: Negotiating City Spaces in Dionne Brand's 'What We All Long For.'" *Source Journal of Black Studies Prospects*, vol. 38, n°3, pp. 502–518. Recuperado de <<http://www.jstor.org/stable/40034394>>.
- McKittrick, Katherine (2006). *Demonic Grounds: Black Women and the Cartographies of Struggle*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Methot, Suzanne (1999). "Dionne Brand. She's a wanderer", *Quill and Quire*, n° 4, s/n, recuperado de <<http://www.quillandquire.com/authors/shes-a-wanderer>>
- Michael, Burna. (2009). "Soccer and the City: The Unwieldy National in Dionne Brand's What We All Long For." *Canadian Literature* 202(Otoño):12–27.
- Montero, Mayra y Edith Grossman (1998). "Archetypes of Exile In the Palm of Darkness." 15(7):12–13. Recuperado de <<http://www.jstor.org/stable/4022922>>.
- Morgan Beckford, Sharon (2008). "A Geography of the Mind: Black Canadian Women Writers as Cartographers of the Canadian Geographic Imagination" *Journal of Black Studies*, vol. 38, n° 3, Blacks in Canada: Retrospects, Introspects, Prospects (enero), pp. 461-483
- Mullins, Greg (2007). "Dionne Brand's Poetics of Recognition: Reframing Sexual Rights." *Callaloo*, vol. 30, n°4, pp.1100–1109.
- Muñoz Jiménez, Ana Belén (2011). *Poesía contemporánea de inmigración caribeña y africana en el Reino Unido*, (Tesis doctoral). Departamento de Filologías Extranjeras y sus Lingüísticas, Facultad de Filología, Universidad de Málaga. Recuperado de <<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Abmunoz/Documento.pdf>>.
- Nichols, Grace (2000). "The poetry I feel closest to" en W. N. Herbert y Matthew Hollis (eds.), *Strong words: modern poets on modern poetry*. pp. 211-212. Northumberland, Bloodaxe.
- Nichols, Grace (2001) en Kwame Dawes (ed.), *Talk Yuh Talk: interviews with Anglophone Caribbean Poets*, Charlottesville. University Press of Virginia, pp.135-147.
- Papaleonida, Paraskevi (1997). "'holding my beads in my hand': Dialog, Synthesis and Power in the Poetry of Jackie Kay y Grace Nichols", en Vicky Betram (ed.) *Kicking Daffodils: Twentieth-Century Women Poets*, Edimburgo, Edinburgh University Press.
- Renk, Kathleen (1996). "'Her Words Are Like Fire': The Storytelling Magic of Dionne Brand." *ARIEL: A Review of International English Literature*, vol 27, n°4, pp.97–111.
- Ruta, Suzanne (1998). "Archetypes of Exile", *The Women's Review of Books* vol. 15, n°7, pp. 12–13. Recuperado de <<http://www.jstor.org/stable/4022922>>.
- Sanders, Leslie (2011). "Foreword" en Dionne Brand *Chronicles, Early Works*, Waterloo, Canadá, Wilfrid Laurier University Press.
- Scanlon, Mara (1998). "The Divine Body in Grace Nichols's 'The Fat Black Woman's Poems' (book)"; *World Literature Today* Vol. 72, No. 1 (Invierno) (edición digital), pp. 59-66. University of Oklahoma.
- Silvera, M. (1995). "Dionne Brand, In the Company of my work". Makeda Silvera (Ed) *The Other Woman: Women of Colour (Color) in Contemporary Canadian Literature*, Toronto, Sister Vision, pp. 356-380.
- Smyth, Heather (1999). "Sexual Citizenship and Caribbean Canadian Fiction: Dionne Brand 'In Another Place, Not Here' and Shani Mootoo's 'Cereus Blooms at Night.'" *ARIEL: A Review of International English Literature* vol. 30 n°2, pp. 141–160.

- Tavares, David y Marc Brosseau (2013). "The Spatial Politics of Informal Urban Citizenship." *Zeitschrift Für Kanada-Studien*, vol. 33, n°1, pp. 9–33.
- Tepper, Anderson (2007). "Northern Exposure Can you hear that literary buzz? It's coming from Toronto", *Vanity Fair*, 1° de enero, recuperado de <<https://www.vanityfair.com/culture/2005/12/tepper200512>>.
- Visvis, Vikki (2012). "Traumatic Forgetting and Spatial Consciousness in Dionne Brand's in Another Place, Not Here." *Mosaic*, vol. 45, n°3, pp. 115–131.
- Webhofer, Gudrun (1996). *Identity in the Poetry of Grace Nichols and Lorna Goodison*, Lewiston, Nueva York, Edwin Mellen Press.
- Welsh, Sarah Lawson (2007). *Grace Nichols*. Devon, Northcote House Publishers.
- Wiens, Jason (2000). «"Language Seemed to Split in Two": National Ambivalence(s) and Dionne Brand's "No Language Is Neutral"», *Essays on Canadian Writing*, vol. 70 (primavera), pp. 81-102.
- Zackodnik, Teresa. (1995) «"I am blackening in my way": Identity and place in Dionne Brand's No Language is Neutral», *Essays on Canadian Writing*, vol. 57 (invierno), pp. 194-211.

### Bibliografía sobre Caribe

- Agard, John (1985). *Mangoes and Bullets. Selected and New Poems*, Londres & Sydney, Pluto Press.
- Allis, Jeannette (1982). "A Case for Regional Criticism of West Indian Literature", *Caribbean Quarterly*; vol. 28 n° 1 y 2 (marzo-junio), pp. 1-11.
- Allsopp, Richard (2003 [1996]). *Dictionary of Caribbean English Usage*, Kingston, Jamaica, The University of the West Indies Press.
- Baugh, Edward (2001). "A History of Poetry" en A. James Arnold, *A History of Literature in Caribbean English and Dutch Speaking Regions*, Vol. 2. Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins Publishing Company, pp. 227-282.
- Benítez Rojo, Antonio (1998). *La isla que se repite*, Edición definitiva, Barcelona, Editorial Casiopea.
- Bernabé, Jean; Chamoiseau, Patrick; Confiant, Raphaël (2008 [1989]). *Éloge de la Créolité. In praise of creoleness*. París, Gallimard.
- Best, Curwen (2004). *Culture @ the Cutting Edge: Tracking Caribbean Popular Music*, Kingston, Jamaica, The University of the West Indies Press.
- Bloomfield, Leonard (1933). *Language*. Nueva York, Holt, Rinehart and Winston.
- Blundell, M. (1966). 'Caribbean Readers and Writers', *Bim*, II, vol. 43, pp. 163–167.
- Bonfiglio, Florencia (2012). *Travesías de la religación en el siglo XX: apropiaciones de La Tempestad de Shakespeare en la literatura latinoamericana y caribeña*. Tesis de doctorado por la Universidad de Buenos Aires.
- Bonfiglio, Florencia (2014). "El ensayo que se repite o el Caribe como lugar-común (Antonio Benítez Rojo, Edouard Glissant, Kamau Brathwaite)". *Anclajes*. 18: 19-31. Recuperado de <[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1851-46692014000200002](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-46692014000200002)>.
- Brathwaite, Kamau y Edouard Glissant (2010). "El lenguaje-nación y la poética del acriollamiento. Una conversación entre Kamau Brathwaite y Édouard Glissant" Ineke Phaf-Rheinberger (ed.) Carolina Benavente Morales (trad.) en *Memorias del*

- silencio: literaturas en el Caribe y Centroamérica*. Graciela Salto, (edición, compilación y prólogo) Buenos Aires, Corregidor, pp. 17-44.
- Brathwaite, Kamau (2007). "Dionne Brand's Global Intimacies: Rethinking Affective Citizenship." *University of Toronto Quarterly*, vol. 76 n° 3.
- Breiner, Laurence (1998). *An Introduction to West Indian Poetry*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Burnett, Paula (1986). "Introduction" en *The Penguin Book of Caribbean Verse*. Londres, Penguin.
- DeCaires Narain, Denise (2003). "The politics and poetics of belonging in Caribbean women's poetry", *Wasafiri*, vol 18, n° 38, pp. 13-19, DOI: [10.1080/02690050308589820](https://doi.org/10.1080/02690050308589820).
- DeCaires Narain, Denise (2004). *Contemporary Caribbean Women's Poetry, Making Style*. Londres, Nueva York, Routledge.
- DeCaires Narain, Denise (2007). "Landscape and Poetic Identity in Contemporary Caribbean Women's Poetry", *ARIEL: A Review of International English Literature*. Vol. 38, N° 2-3.
- Deloughrey, Elizabeth (2011). "Island writing, Creole cultures" en Ato Quayson (de) *The Cambridge History of Postcolonial Literature*. Toronto, Cambridge University Press.
- Díaz Quiñonez, Arcadio (2000). *El arte de bregar y otros ensayos*. San Juan, Ediciones Callejón.
- Díaz Quiñones, Arcadio (2006). *Sobre los principios: los intelectuales caribeños y la tradición*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Donnell, Alison (2006). *Twentieth-Century Caribbean Literature. Critical moments in anglophone literary history*. Londres, Routledge.
- Donnell, Alison (2014). "The Questioning Generation. Rights, representations and Cultural Fractions in the 1980s and 1990s" en Buknor, Michael y Donnell, Alison (eds.) *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature*, Nueva York, Londres, Routledge. pp. 124-133.
- Donnell, Alison y Welsh, Sarah (1996). *The Routledge Reader in Caribbean Literature*. Londres, Routledge.
- Edwards, Norval (2014). "The Foundational Generation. From *The Beacon* to *Savacou*" en Buknor, Michael y Donnell, Alison (2014) *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature*, Nueva York, Londres, Routledge.
- Figueredo, D.H y Argote-Freyre, Frank (2008). *A Brief History of the Caribbean*, Nueva York, Facts On File.
- Glissant, Édouard (1997 [1981]). *Le discours antillais*, París, Éditions Gallimard.
- Glissant, Édouard (2006 [1997]). *Tratado de todo-mundo*. Barcelona, ElCobre ediciones.
- Hall, Robert A., Jr. (1962). "The life-cycle of pidgin languages". *Lingua*, 11, pp. 151-156.
- Hall, Robert A., Jr. (1966). *Pidgin and Creole Languages*. Ithaca, Cornell University Press.
- Hall, Stuart (2010). "Cuándo fue lo poscolonial. Pensando en el límite" en Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (Eds.) *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán, Colombia, Enviación Editores, pp. 563-582.
- Heller, Ben (1996). "Landscape, Femininity and Caribbean Discourse." *MLN* Vol. 111, N° 2, marzo.
- Hurwitz, Samuel y Hurwitz, Edith (1971). *Jamaica: A Historical Portrait*. Nueva York, Praeger.
- Kachru, Braj B; Yamuna Kachru y Cecil L. Nelson (eds.) (2006) *The Handbook of World Englishes*, Malden, MA. EE.UU, Blackwell Publishing.
- Lamming, George (1960 [1992]). *The Pleasures of Exile*. University of Michigan Press.

- Lamming, George (1971). 'The Making of a Writer: a Conversation with George Lamming' en Reinhard Sander y Ian Munro, *Caribbean Quarterly*, 17/3 & 4.
- Lehmann, J. (1957). *Foreword to The London Magazine*, 4, 1:9.
- Mardorossian, Carine (2005). *Reclaiming Difference, Caribbean Women Rewrite Postcolonialism*. Charlottesville, University of Virginia Press.
- Mufwene, Salikoko (1997). "Jargons, pidgins, creoles, and koinés: What are they?", en Arthur Spears y Donald Winford. *Pidgins and Creoles: Structure and Status*. Amsterdam, John Benjamins, pp. 35–70.
- Mufwene, Salikoko (2001). *The Ecology of Language Evolution*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Mufwene, Salikoko (2006). "Pidgins and Creoles", en Braj B. Kachru, Yamuna Kachru y Cecil L. Nelson (eds.) *The Handbook of World Englishes*, Malden, MA. EE.UU, Blackwell Publishing.
- Mühlhäusler, Peter (1986 [1997]). *Pidgin and Creole Linguistics*. Nueva York, Blackwell. University of Westminster Press.
- Novau, Julieta (2016). *Figuraciones de la esclavitud en novelas y ensayos antiesclavistas de Cuba y Brasil, 1840-1880*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1272/te.1272.pdf>>
- Ortiz, Fernando (1939). "Factores humanos de la cubanidad", *Revista Bimestre Cubana*, vol. V, XLV, no. 2, 1940: 161-186, recuperado de <<http://www.encaribe.org/Files/Personalidades/fernando-ortiz/texto/Los%20factores%20humanos%20de%20la%20cubanidad.pdf>>.
- Ortiz, Fernando (1963 [1940]). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana, Consejo Nacional de Cultura.
- Pedreira, Antonio (1942 [1934]). *Insularismo*, San Juan de Puerto Rico, Biblioteca de autores puertorriqueños.
- Pérez Firmat, Gustavo (1984). "Riddles of the Sphincter: Another Look at the Cuban Choteo", *Diacritics* 14 (4): 67-77.
- Phillips Casteel, Sarah (2007). "Introduction. Landscaping in the Diaspora", *Second Arrivals: Landscape and Belonging in Contemporary Writing of the Americas*, Charlottesville, University of Virginia Press.
- Phillips Casteel, Sarah (2014). "The Language of Landscape. A lexicon of the Caribbean Spatial Imaginary" en Buknor, M. & Donnell, A. (eds.) *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature*. Nueva York, Londres, Routledge, pp. 480-489.
- Pizarro, Ana (comp.) (2002). *El archipiélago de fronteras externas*. Santiago, Editorial de la Universidad de Santiago de Chile.
- Ramos, Julio (2009 [1993]). "Migratorias". *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Caracas, El perro y la rana, pp. 431-444.
- Sheller, Mimi. (2003). *Consuming the Caribbean: From Arawaks to Zombies*. Londres, Routledge. Pluto Press.
- Valdés García, Félix (2004). "El Caribe: integración, identidad y choteo". *Utopía y Praxis Latinoamericana* vol. 9, n°27, pp. 49-60.
- Walcott, Derek (1986). *Collected Poems 1948-1984*. Londres, Boston. Faber&Faber.

## Marco teórico-conceptual

- Adorno, Theodor (2004) [1970]. *Teoría Estética*, Ediciones Akal, Madrid.
- Agamben, Giorgio (1999). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Buenos Aires, Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio (2011). “¿Qué es lo contemporáneo?”, *Desnudez*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Agamben, Giorgio (2011). *Desnudez*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Albright, Daniel (1999). “Early Cantos I-XLI” en Ira Nadel (ed.) *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Edimburgo, Cambridge University Press.
- Anzaldúa, Gloria (1999). *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco, Aunt Lute Book.
- Appadurai, Arjun (1999). *Myths and Memories of the Nation*, Oxford, Oxford University Press,
- Appiah, Kwame Anthony (1997). “Is the ‘Post-‘ in ‘Postcolonialism’ the ‘Post’ in ‘Postmodernism’”, en *Dangerous Liaisons: Gender, Nation and Postcolonial Perspectives*. Anne McClintock, Aamir Mufti y Ella Shohat (eds.). Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Arias, Santa y Warf, Barney (2009). *The Spacial Turn. Interdisciplinary perspectives*. Nueva York, Routledge.
- Atwood, Margaret (1972). *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto, Anansi.
- Atwood, Margaret (1995). *Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature*. Oxford, Clarendon.
- Atwood, Margaret (2004). “What, why, and where is here”, en *Survival: A thematic guide to Canadian literature*. Toronto, Canada, McClelland & Stewart Ltd, pp. 15-28.
- Bacherlard, Gaston (2000 [1957]). *La poética del espacio*. Buenos Aires, FCE
- Bahbah, Homi (2013). *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bajtín, Mijail (1976). “Carnaval y Literatura”. En *Revista Eco* (134), Bogotá. pp. 311-338.
- Barthes, Roland (1986). “Directo a los ojos” en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, pp. 305-310.
- Barthes, Roland (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós.
- Barthes, Roland (1999). *Mitologías*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bataille, Georges (1985, [1957]). *El erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores.
- Benedetti, Alejandro (2011). “Territorio: concepto integrador de la geografía contemporánea”, en: Patricia Souto (coord.), *Territorio, Lugar, Paisaje. Prácticas y conceptos básicos en geografía*, Colección Libros de Cátedra, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp. 11-82
- Benjamin, Walter (2005). *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal.
- Bernstein, Michael Andre (1980). *The Tale of the Tribe: Ezra Pound and the Modern Verse Epic*. Princeton, Princeton University Press.
- Bhabha, Homi (2002 [1994]). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial.
- Bloom, Harold (1991 [1973]). *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Ávila.
- Bourriaud, Nicolas (2009). *Radicante*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Bourriaud, Nicolas (2015). *La exforma*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Braidotti, Rosi (2000). *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista*. Buenos Aires, Paidós.
- Bryson, Norman (1988). “The Gaze in the Expandend Field”, en Hal Foster (ed), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press.

- Butler, Judith (2006). *Vida precaria*. Buenos Aires, Paidós.
- Certeau, Michel de. (1984). *The Practice of Everyday Life* (Trad. Steven. F. Rendall). Berkeley, UCAP.
- Chariandy, David (2007). "The Fiction of Belonging': On Second-Generation Black Writing in Canada." *Callaloo* 30.3: 818–829
- Code, Lorraine (1998). "How to think globally: Stretching the limits of imagination". *Hypatia*, 13(2): 73–85.
- Cohen, Jean (1982). *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*. Madrid, Gredos.
- Colombi, Beatriz (2004). *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Cosgrove, Denis (1984). *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Cosgrove, Denis (1999). 'Introduction', in D. Cosgrove (ed.) *Mappings*, Londres, Reaktion Books.
- Cosgrove, Denis (2002). "Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista", *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, Nº 34, pp. 63-89.
- Cosgrove, Denis (2004). "Landscape and *landschaft*" en *Boletín del Germanic History Institute* nº 35 (otoño), recuperado de <http://www.ghi-dc.org/publications/ghipubs/bu/035/35.57.pdf>.
- Crary, Johnathan (1988). "Modernizing Vision" en Hal Foster (ed), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press.
- Curiel, Ochy (2009). "Identidades esencialistas o Construcción de identidades políticas: El dilema de las feministas afrodescendientes". *Revista Electrónica Construyendo Nuestra Interculturalidad*, Año 5, Nº5, vol. 4: 1-16. Disponible en: [http://www.interculturalidad.org/numero05/docs/0601-Identidades\\_esencialistas\\_y\\_afrodescendientes-Curiel,Ochy.pdf](http://www.interculturalidad.org/numero05/docs/0601-Identidades_esencialistas_y_afrodescendientes-Curiel,Ochy.pdf)
- Daniels, Stephen (1989). "Marxism, Culture, and the Duplicity of Landscape," in Richard Peet y Nigel Thrift, eds., *New Models in Geography*, vol. 2, Londres, Unwin Hyman, pp. 196–220.
- De Lauretis, Theresa (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington, Indiana University Press.
- De Man, Paul (1984). *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York, Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1988). *Mil mesetas*. Valencia, Pre-Textos.
- Derrida, Jacques (1997 [1975]). *La diseminación*. Madrid, Editorial Fundamentos.
- Derrida, Jacques (1998 [1967]). *De la gramatología*, DF, México, Siglo XXI Editores.
- Derrida, Jacques (2005). *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial.
- Douglas, Mary (2001). *Purity and Danger, An Analysis on the Concepts of Pollution and Taboo*. Londres, Nueva York, Routledge.
- Duncan, J. y Gregory, D. (eds) (1999). *Writes of Passage: Reading Travel Writing*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Eagleton, Terry (2008). *How to Read a Poem*. Malden, MA. EE.UU, Blackwell Publishing.
- Esposito, Roberto (2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Esposito, Roberto (2005). *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Foucault, Michel (1984). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias*

- humanas*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Foucault, Michel ([1974] 1999) "El nacimiento de la medicina social" en AA. VV. *Obras esenciales de Michel Foucault: Estrategias de Poder*, Madrid, Paidós.
- Foucault, Michel ([1976] 2006) *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Foucault, Michel ([1979] 2006) *Seguridad, territorio, población y Nacimiento de la biopolítica*, Buenos Aires, FCE.
- Foucault, Michel (1984) [1967]. "Espaces autres. Hétérotopies" en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octubre.
- Freud, Sigmund (1988) "Concepto psicoanalítico de las perturbaciones psicógenas de la visión". *Obras completas*, 8. Buenos Aires, Orbis / Hyspamérica.
- Frye, Northrop (1971). *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*. Toronto, Anansi.
- Genette, Gerard (2001 [1987]). *Paratexts Thresholds of interpretation*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Gilroy, Paul (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Londres, Nueva York, Verso.
- Giménez, Gilberto (2001). "Cultura, territorio y migraciones. Aproximaciones teóricas", *Alteridades*, vol. 11, n° 22, julio-diciembre, pp. 5-14, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, México.
- Guimarães, E. (2002). *Semântica do Acontecimento*, Campinas, Pontes.
- Haesvaert, Rogério (2004). *O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade*. Río de Janeiro, Bertrand Brasil.
- Hamill, Faye (2007). *Canadian Literature*, Edimburgo, Edinburgh University Press
- Hammonds, Evelyynn (1997). "Toward a Genealogy of Black Female Sexuality: The problematic of Silence" en M. Jacqui Alexander y Chandra Talpade Mohanty (eds) *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Harvey, David (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Hicks, Emily (2001). *Border Writing: The Multidimensional Text*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jameson, Fredric (1991) *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press. Durham, NC.
- Jameson, Fredric (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires, Imago Mundi.
- Jay, Martin (1988). "Scopic Regimes of Modernity" en Hal Foster (ed), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press.
- Johnson, David y Michaelson, Scott (1997). *Border Theory: Limits of Cultural Politics*, Minnesota, Minnesota University Press.
- Jones, D. G. (1970). *Butterfly on Rock: A Study of Themes and Images in Canadian Literature*. Toronto, University of Toronto Press.
- Kramsch, C. (1993). *Context and Culture in Language Teaching*. Oxford, Oxford University Press. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Kristeva, Julia (1974). *La Révolution Du Langage Poétique: L'avant-Garde À La Fin Du Xixe Siècle, Lautréamont Et Mallarmé*. París, Éditions du Seuil.
- Lefebvre, Henri (1991). *The Production of Space*. Trad. Donald Nicholson-Smith. Oxford, Blackwell.
- Lorde, Audre (1984a). "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House". En

- Sister Outsider*. New York, Quality Paper Book Club. pp. 110-113.
- Lorde, Audre (1984b). "Uses of the Erotic: The Erotic as Power". En *Sister Outsider*. New York, Quality Paper Book Club. pp. 55-59.
- Ludmer, Josefina (1985). "Las tretas del débil". En González, P. E. y Ortega, E. (eds.) *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras, Ediciones Huracán, pp. 47-54.
- Masiello, Francine (2013). *El cuerpo de la voz (poesía ética y cultura)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- McKittrick, Katherine (2002). "'Their Blood Is There and You Can't Throw It Out': Honouring Black Canadian Geographies", *TOPIA*, N°7, primavera, pp. 27-37. Recuperado de <<https://topia.journals.yorku.ca/index.php/topia/article/view/134/125>>.
- Mellino, Miguel (2008). *La crítica poscolonial. Descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*. Buenos Aires, Paidós.
- Meschonnic, Henri (2007). *La poesía como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol/Izquierdo Editores.
- Miller, Hillis, J. (1995). *Topographies*. Stanford. Stanford University Press.
- Mohanty, Chandra Talpade (2008). "Bajo los ojos de occidente. Academia Feminista y discurso colonial" en Liliana Suárez Navaz y Aída Hernández (eds.). *Descolonizando el feminismo. Teóricas y prácticas desde los márgenes* (páginas del capítulo). Madrid, Cátedra.
- Moi, Toril (1988). *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra.
- Mona Baker y Gabriela Saldanha. ed. (2009). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres & Nueva York, Routledge.
- Monteleone, Jorge (2003a). "La hora de los tristes corazones. El sujeto imaginario en la poesía romántica argentina" en Noé Jitrik (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 2: Julio Schvartzman (Dir. del volumen), *La lucha de los lenguajes*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2003, pp. 119-159.
- Monteleone, Jorge (2003b). "Paisajes de la imaginación poética" en *Revista Todavía*, Número 6, Diciembre. Recuperado de <<http://www.lectorcomun.com/jorge-monteleone/revistas/21/paisajes-de-la-imaginacion-poetica/>>.
- Monteleone, Jorge (2004). "Mirada e imaginario poético", en Yvette Sánchez y Roland Spiller (Eds.), *La poética de la mirada*, Madrid, Visor Libros, pp. 29-43.
- Monteleone, Jorge (1995). "Una mirada corroída: Sobre la poesía argentina de los años ochenta" en Spiller R. (Ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): Transgresión e intercambio, Lateinamerika Studien 36*, Universität Erlangen Nürnberg, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, pp. 203-215.
- Moss, John (1974) *Patterns of Isolation in English Canadian Fiction*. Toronto, McClelland and Stewart.
- Nancy, Jean-Luc (2003). *Corpus*. Madrid, Arena Libros.
- Nancy, Jean-Luc (2007). *58 indicios sobre el cuerpo /Extensión del alma*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, La Cebra.
- Negri, Antonio y Hardt, Michael (2007). *Multitud: guerra y democracia en la era del imperio*, México, Era.
- Ngcobo, Loretta. (ed.) (1987). *Let It Be Told: Essays by Black Women in Britain*, London, Virago.
- Panesi, Jorge (2006) "Prólogo" en Yuri Tinianov, *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires, Dedalus Editores.
- Paz, Octavio (1994). *La llama doble. Amor y erotismo*, México D.F. : Seix Barral.

- Peake, Linda y Brian Ray (2001). "Racializing the Canadian Landscape: Whiteness, Uneven Geographies and Social Justice", *Canadian Geographer* 45, nº 1, pp. 180-186.
- Peterman, Anthony Joseph (1940). "Jane Austen and the Critical Novel of Manners". Tesis de Maestría. Recuperado de <[http://ecommons.luc.edu/luc\\_theses/317](http://ecommons.luc.edu/luc_theses/317)>.
- Porrúa, Ana (2011). *Caligrafía Tonal, ensayos sobre poesía*. Buenos Aires, Entropía.
- Pratt, Mary-Louise (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres, Routledge.
- Quijano, Aníbal (2003). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina" en Lader, E. (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. UNESCO - CLACSO. Buenos Aires
- Rancière, Jacques (2002). *La división de lo sensible: estética y política*. Salamanca, Centro de Arte de Salamanca.
- Rancière, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo.
- Roberts, Gillian (2015). *Discrepant Parallels: Cultural Implications of the Canada-US Border*, Montreal, McGill's Queen University Press.
- Roger, Alain (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Rolnik, Suely y Guattari, Félix (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid, Traficantes de Sueños.
- Rose, Gillian (1993). *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Schwartz, Henry (2005). "Mission Impossible: Introducing Postcolonial Studies in the US Academy" en *A Companion to Postcolonial Studies*. Henry Schwarz y Sangeeta Ray (eds.). Malden, Blackwell Publishing.
- Schwartz, Marcy (2010). *Inventiones urbanas, ficción y ciudad latinoamericana*. Buenos Aires, Corregidor.
- Shange, Ntozake (2004). "de poems gotta come outta my crotch?" en *Nappy Edges*, New York, St. Martin's Griffin. pp 103-105.
- Silvestri, Graciela y Aliata, Fernando (2001). *El paisaje como cifra de armonía*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Smith Ferrer, Marjorie (2005). "El erotismo en canto a mí mismo de Walt Whitman", *Revista chilena de literatura*, nº 66, pp, 85-96.
- Smith, Anthony (1999). *Myths and Memories of the Nation*. Oxford, Oxford University Press.
- Soja, Edward. (1996). *Thirdspace: Expanding the Scope of the Geographical Imagination*. Londres, Nueva York, Routledge.
- Soja, Edward (2003 [1989]). *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Nueva York, Verso.
- Soja, Edward (2008 [2000]). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid, Traficantes de Sueños.
- Steeves, Harrison R (1966). *Before Jane Austen*. Londres, George Allen & Unwin.
- Tinianov Yuri, Jakobson (1999 [1929]). "Problemas de los estudios literarios y lingüísticos", en Tzvetan Todorov (comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Tinianov, Yuri (1975 [1923]). *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Trivedi, Harish (2005). "Translating Culture vs. Cultural Translation". *91st Meridian*, Vol. 4.1, City of Iowa, University of Iowa. Recuperado de <<http://iwp.uiowa.edu/91st/vol4-num1/translating-culture-vs-cultural-translation>>.
- Tuan, Yi-Fu (2007). *Topofilia, un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, Madrid, Melusina

- Whitman, Walt (2004). *Hojas de hierba*. Buenos Aires, Colihue.
- Williams, Raymond (1994). *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós.
- Williams, Raymond (1997). "Tradiciones, instituciones y formaciones", *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, pp. 137-142.
- Williams, Raymond (2001). *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós.
- Wolf, Michaela (2008). "Interference from the Third Space? The Construction of Cultural Identity Through Translation", Muñoz Xalvo et al, *New Trends in Translation and Cultural Identity*, Cambridge Scholars Publishing.
- Wood, S. J. (1988). "Introduction" en *The land in Canadian prose 1840-1945*. Ottawa, Canada, Carleton Monographs, pp. 1-8.
- Zoppi Fontana, Mónica. (2007). "En las márgenes del texto, intervalos de sentidos en movimiento". *Páginas de Guarda* vol. I, n° 4, pp. 11-39.