

TROPOS, TÓPICOS Y CARTOGRAFÍA

FIGURAS DEL ESPACIO
EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA

Valeria Añón, Carolina Sancholuz
y Simón Henao-Jaramillo (compiladores)



TROPOS, TÓPICOS Y CARTOGRAFÍA

FIGURAS DEL ESPACIO
EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA

■ Valeria Añón, Carolina Sancholuz
y Simón Henao-Jaramillo (compiladores)



Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Diseño: D.C.V Celeste Marzetti - D.C.V. Federico Banzato

Tapa: D.G. Leandra Larrosa

Editora por Prosecretaría de Gestión Editorial y Difusión: Natalia Corbellini

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

©2017 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-1504-7

Colección *Colectivo crítico*, 3

Añón, V., Sancholuz, C., y Henao-Jaramillo, S. (Comps.). (2017).

Tropos, tópicos y cartografías : Figuras del espacio en la literatura latinoamericana. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Colectivo crítico ; 3). Recuperado de

<http://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/89>



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decano

Dr. Aníbal Viguera

Vicedecano

Dr. Mauricio Chama

Secretaria de Asuntos Académicos

Prof. Ana Julia Ramírez

Secretario de Posgrado

Dr. Fabio Espósito

Secretaria de Investigación

Prof. Laura Lenci

Secretario de Extensión Universitaria

Mg. Jerónimo Pinedo

Prosecretario de Gestión Editorial y Difusión

Dr. Guillermo Banzato

Instituto de Investigaciones en Humanidades
y Ciencias Sociales. UNLP-CONICET

Directora

Dra. Gloria Chicote

Vicedirector

Dr. Antonio Camou

Colección Colectivo Crítico

Directora

Miriam Chiani

Consejo Editorial

Teresa Basile

Enrique Foffani

Anahí Mallol

Alejandra Maihle

Laura Juárez

Secretaria de redacción

Silvina Sánchez

Índice

[Presentación..... 11](#)

Primera Parte: De la crónica mestiza a la lírica de Sor Juana: tramas discursivas del espacio en la literatura colonial

[Crónicas mestizas novohispanas y espacialidad](#)

[Valeria Añón..... 17](#)

[Un oscuro día de justicia: Alboroto y motín de los indios de México \(1692\)
de Carlos de Sigüenza y Góngora](#)

[Facundo Ruiz..... 35](#)

[“Óyeme con los ojos”. Desplazamientos en la poesía de
sor Juana Inés de la Cruz](#)

[Susana Zanetti..... 51](#)

Segunda Parte: De las ficciones esclavistas al cosmopolitismo modernista: figuraciones del espacio local y transnacional hacia el fin de siglo XIX

[Lugares y espacios para la literatura en la Argentina del XIX.](#)

[Las bibliotecas populares en los circuitos de la lectura](#)

[Javier Planas..... 67](#)

<u>Zonas oscuras en el trópico: esclavitud africana y naturaleza brasileña en <i>O tronco do Ipê</i> de José de Alencar</u>	
<u><i>Julieta Novau</i></u>	<u>87</u>
<u>Entre la isla y el mundo: el cosmopolitismo del pobre en Rubén Darío</u>	
<u><i>Rodrigo Caresani</i></u>	<u>117</u>
 Tercera Parte: Geografías dislocadas: tramas simbólicas del espacio en la poesía y la narrativa de los siglos XX y XXI	
<u>El llano en llamas: hacia una “poética del espacio” en los cuentos de Juan Rulfo</u>	
<u><i>Carolina Sancholuz</i>.....</u>	<u>153</u>
<u>La espacialización de la destrucción en la poesía de José Emilio Pacheco</u>	
<u><i>Rosario Pascual Battista</i></u>	<u>167</u>
<u>Geografía de los afectos en <i>Abraham entre bandidos</i> de Tomás González</u>	
<u><i>Simón Henao-Jaramillo</i></u>	<u>201</u>
<u>Lo que el ojo no alcanza a abarcar: mirada paisajística en</u>	
<u><i>Primitive Offensive</i> de Dionne Brand</u>	
<u><i>Azucena Galettini</i></u>	<u>235</u>
<u>Autores</u>	<u>289</u>

A la memoria de nuestra querida maestra
de literatura latinoamericana,
Susana Zanetti (1933-2013)

Presentación

Tropos, tópicos y cartografías: figuras del espacio en la literatura latinoamericana reúne un conjunto de ensayos sobre distintos aspectos y momentos de nuestra literatura latinoamericana vinculados entre sí a partir de la noción de espacio y su representación, que se concreta en importantes y diversas producciones literarias y discursivas a lo largo de la historia cultural de nuestro continente. Concebimos la categoría espacial como una herramienta teórico-crítica que, lejos de volverse una instancia vacía o abstracta, se delinea como lugar de disputas de subjetividades individuales y colectivas, imaginarios, identidades y distintas formaciones sociopolíticas y culturales. De allí que, si bien privilegiamos un abordaje del espacio en su dimensión literaria y discursiva, atendamos asimismo a su dimensión histórica, política y relacional.

Los trabajos acá compilados muestran parte de los resultados alcanzados a lo largo de una investigación grupal que hemos desarrollado en el período 2013-2015, en el marco más amplio del Programa Nacional de Incentivos de la Universidad Nacional de La Plata. En este sentido el libro consolida la labor de nuestro equipo, conformado por jóvenes investigadores, becarios y tesistas, reunidos en el proyecto denominado “Cartografías de la literatura latinoamericana: tropos y tópicos del espacio y su representación”, bajo mi dirección y la codirección de la Doctora Valeria Añón, radicado en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS) de nuestra Facultad de Humanidades. Cuando seleccionamos los ejes principales de la investigación nos acompañaba la valiosa y querida presencia de nuestra maestra de Literatura Latinoamericana, Susana Zanetti. En aquel momento Susana, con enorme humildad, nos cedió a Valeria y a mí su indiscutible rol de dirección del proyecto, para alentar nuestro crecimiento académico. Lamentablemente, el rápido proceso de su enfermedad apenas iniciadas las tareas, no le dio oportunidad para desarrollar su propuesta individual. Por ello mismo quisimos homenajearla publicando un bellissimo

ensayo de su autoría, centrado en la figura espacial del desplazamiento en la lírica de Sor Juana, donde analiza con extrema fineza crítica retratos y poemas amorosos sorjuaninos. Su colaboración cierra el primer apartado de nuestro volumen, dedicado a las tramas discursivas del espacio en la literatura colonial, junto con los ensayos de Valeria Añón y de Facundo Ruiz. Valeria se detiene en el particular entramado y representación de la ciudad en las crónicas mestizas, pero antes propone una rigurosa puesta al día del estado actual de los estudios coloniales, especialmente desde las contribuciones teóricas y críticas situadas en América Latina. Por su parte Facundo Ruiz, especialista invitado a colaborar en nuestro volumen, realiza una lectura renovadora de un texto testimonial del México colonial como lo es *Alboroto y motín de los indios de México* de Carlos de Sigüenza y Góngora, para analizar y cuestionar el problema del archivo en los estudios literarios de América Latina, no solo el de la etapa colonial sino también el del presente.

El segundo apartado se concentra en la tensión entre el espacio local y el espacio transnacional en tres instancias que muestran también la diversidad de aspectos que atañen y atraviesan lo que hoy puede entenderse como “literatura latinoamericana”, dada su enorme y rica heterogeneidad. Julieta Novau se detiene en un espacio y momento particular de América Latina: Brasil, segunda mitad del siglo XIX, para indagar desde allí cómo en la narrativa de un autor de gran relevancia e incidencia en el espacio público y político del país –José de Alencar–, se representan, no sin tensiones y límites, las “zonas oscuras” de la identidad brasileña, esto es, el mundo de la esclavitud. Los trabajos de dos especialistas invitados, Javier Planas y Rodrigo Caresani, ofrecen otras perspectivas que iluminan diferentes cuestiones de la cultura latinoamericana local y transnacional en el período de fines de siglo XIX y entre-siglos. Por un lado Planas, desde su disciplina de formación, la bibliotecología, ofrece un riguroso análisis de caso, situado en un contexto espacial y en un momento histórico determinado de nuestro país (Noroeste argentino, hacia 1870), para analizar el impacto cultural de una institución cómo la biblioteca popular, en el espacio simbólico de la lectura y la construcción de lectorados en la Argentina del siglo XIX. Por otro, Caresani revisa los alcances del cosmopolitismo en Rubén Darío, incorporando propuestas críticas como la que ofrecen los estudios trasatlánticos y la literatura mundial, para plantear una revisión del proyecto estético y político modernista entendido como “importación cultural”. Conceptos que

atañen a espacios simbólicos como “navegación de biblioteca” y “comunidad flotante” son las herramientas críticas que le permiten a Caresani una lectura nueva de *Los raros* de Rubén Darío, como un tributo también en la conmemoración del centenario de su muerte que se cumplió en el año de 2016.

Finalmente nuestro volumen se cierra con un apartado que recorre autores y autoras de los siglos XX y XXI, cuyas poéticas del espacio trazan una topografía dislocada del mapa latinoamericano contemporáneo. Así, el trabajo de Rosario Pascual Battista ahonda en los primeros libros de poesía del gran poeta mexicano José Emilio Pacheco, para leer en ellos cómo la configuración de ciertos tópicos en su sentido “topográfico” (destrucción, ruina, muerte), permite trazar constantes muy significativas en la poética del autor. Su ensayo dialoga con mi propuesta de leer la “poética del espacio” en los cuentos de *El llano en llamas* de Juan Rulfo, precisamente desde el homenaje poético que Pacheco le rinde a Rulfo en un bellissimo poema construido a partir de las palabras del emblemático relato “Nos han dado la tierra”. Si en Rulfo y en Pacheco la violencia ineludiblemente se anuda a la poesía, ambos autores no eluden, sin embargo, el profundo dolor que atraviesa la historia mexicana y latinoamericana. Espacios y paisajes escindidos por la violencia son también objeto del asedio crítico del ensayo de Simón Henao-Jaramillo que, valiéndose de las diversas significaciones del concepto de comunidad, indaga en la narrativa reciente de Tomás González y de otros autores colombianos actuales. Por último, si de espacios dislocados se trata, el trabajo de Azucena Galettini interpela y nos interpela como lectores a repensar el mapa literario de nuestra América Latina, en una apuesta crítica que procura integrar el *entre-lugar* de una escritora diaspórica como Dionne Brand, caribeña y canadiense, en los estudios literarios caribeños y latinoamericanos.

A partir del concepto de espacio, las ciencias sociales ampliaron el abordaje teórico hacia nociones afines tales como lugar, territorio y territorialidad, frontera, umbral, red, diásporas, desplazamientos, exilios, migraciones, viajes, globalización, topografía, comunidad, paisaje, naturaleza, espacialización y espacialismo, “lugares de memoria”, utopías y distopías, las cuales configuran un destacable “sistema de lugares” del imaginario contemporáneo y un campo semántico de sugerentes significaciones. *Tropos, tópicos y cartografías: figuras del espacio en la literatura latinoamericana* pretende contribuir a reflexionar sobre estas cuestiones desde los estudios literarios y culturales, partiendo de una

noción de espacio como concepto relacional, articulador y dinámico, capaz de redefinirse y construirse a partir de determinadas concreciones textuales latinoamericanas, que nos permiten trazar un mapa de lecturas y diseñar posibles cartografías de la literatura latinoamericana

Ensenada, 2016

Carolina Sancholuz

Lo que el ojo no alcanza a abarcar: mirada paisajística en *Primitive Offensive* de Dionne Brand

Azucena Galettini

Una mujer en un vuelo que la lleva a África. Todos a su alrededor ya están dormidos, ella contempla el mapa en la pantalla, que le muestra el recorrido del avión para llegar a destino, y piensa: “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” (Brand, 2001, p. 89).

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 su autora, la reconocida poeta caribeño-canadiense 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) dan cuenta de una mirada poética que ve al mundo como 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, del imposible de apresar con las manos *todas* las ideas.

Los mapas, los viajes, la (des)pertenencia a un territorio, son temas recurrentes en la obra de esta autora, nacida en 1950 en un pequeño pueblo costero de Trinidad y Tobago, Guayaguayare. Emigró a Canadá en 1970 y se

instaló en Toronto, ciudad que es centro de varias de sus novelas. Durante la revolución de Granada (1979-1983) fue parte del Gobierno Revolucionario del Pueblo 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). Luego de esa experiencia traumática, Brand retorna a Toronto, donde permanece hasta la actualidad. Si bien 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), es principalmente reconocida como poeta y cuenta con nueve poemarios en su haber.¹ Y si me he referido a ella como caribeño-canadiense es porque así suele denominarla la crítica de su país de residencia. Resulta innegable que Brand ya ha sido incorporada al canon de Canadá, como lo demuestra no sólo el hecho de publicar en una de las editoriales más importantes (McClelland & Stewart, uno de los sellos de Random House) o por la repercusión de prensa ante la salida de un nuevo libro (aunque, como es habitual, se observa una notoria diferencia en la atención recibida entre novela y poesía), sino por haber sido nombrada Poet Laureate de Toronto en el período 2009-2012 y por los numerosos reconocimientos que ha recibido.² 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.

El poemario en el que nos detendremos en el presente ensayo, *Primitive Offensive*, no es técnicamente su primer libro pues lo precedió *Fore Day Morning* de 1978 y en 1980 Brand publicó *Earth Magic*, una colección para niños. Sin embargo, hasta la fecha *Fore Day...* no ha sido reeditado, mien-

¹ 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.

² 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*.

tras que *Primitive Offensive* forma parte del volumen *Chronicles*. *Early works* (2011), que reúne tres poemarios: el mencionado *Primitive Offensive*, *Winter Epigrams and Epigrams to Ernesto Cardenal in Defense of Claudia* (1983) y *Chronicles of the Hostile Sun* (1984). En esa colección de “obra temprana”, Brand ha debido, como ella misma sostiene en una nota aclaratoria, modificar y corregir los poemas, aunque siempre en la búsqueda de preservar aquello que había hecho inicialmente. Sobre *Primitive...* afirma 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 tanto, 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*.³ Tal vez ese 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, p. 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 son de estructura tan armada). Pese a la elección de los “cantos”, éste es menos narrativo que sus otros poemarios, pero sí se observa un juego con la épica. Por ello Sanders afirma que *Primitive...* es “Epic in scope, both historical and mythical in invocation” (2011, p. 9). 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

³ 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” (Silvera, 1995, p. 360).

no es en absoluto complaciente. El sujeto lírico trasciende las limitaciones temporales y de su propio cuerpo, fundiéndose en ciertas instancias con el paisaje, transitando diferentes momentos históricos, desde La Havanna de Las Casas hasta el París del inmigrante senegalés que vende chucherías junto al Pont Neuf. 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 lo mínimo, no con vistas a una construcción sinécdoica, sino para poner en entredicho la posibilidad de cualquier totalización, como la que los mapas esconden.

La noción de paisaje y su relación con la mirada ha sido de especial relevancia en la poesía del Caribe anglófono, pues ha sido un elemento clave para dar cuenta de las apropiaciones del espacio tanto de los propios caribeños como de aquellos que vieron en él una fuente de consumo, tanto material como simbólica.

La construcción de una mirada: naturaleza y paisaje en las Antillas de habla inglesa

La representación de la naturaleza en el Caribe ha producido en diferentes períodos diversos tipos de iconicidad. Como sostiene Mimi Sheller en *Consuming the Caribbean* (2003), 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. En sus propias palabras:

These lists, catalogues, and encyclopedias of botanical knowledge allowed Europeans to imagine for the first time the finitude of the world, the complexity, variety, but also knowable limits of nature on this fragile planet. (Sheller, 2003, p. 65).

En el siglo XVIII se observa la 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. Sheller (2003, p. 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.

El tercer cambio en la representación de un “paisaje inventado”, según los términos de Sheller, 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, p. 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 destronó la soberanía de la razón y 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, las palmeras que ofrecen su sombra y sus frutos, propia de la postal caribeña, que surgió como respuesta a la búsqueda del imperialismo romántico, resulta aún hoy mítica.

Ahora bien, como sostienen Silvestri y Aliata (2001, p.10) “[p]ara que exista un paisaje no basta con que exista ‘naturaleza’; es necesario un punto de vista y un espectador”. Es decir, todo paisaje es un “paisaje imaginario”, una construcción que se realiza sobre el espacio. La definición que el geógrafo cultural, especialista en paisaje y sus representaciones, Denis Crosgrove postula es:

un área de tierra visible para el ojo humano desde una posición estratégica. [...] Y, como denota el término «posición estratégica», el paisaje establece una relación de dominio y subordinación entre el espectador y el objeto de visión que están emplazados en distintos lugares [...] el espectador ejerce un poder imaginativo al convertir el espacio material en paisaje. (2002, p. 68).

Me interesa particularmente ese “poder imaginativo” que se ejerce para convertir espacio en paisaje, pues considero que resulta productivo a la hora de pensar la poesía y la operación que un sujeto lírico ejerce sobre el material con el cual trabaja. En ese sentido “paisaje” es una categoría que permite articular espacio y estética. En términos de Roger (2007, p. 21-25), como “ar-tealización” del espacio. Pero a su vez, la apuesta por una literatura nacio-

nal 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, p. 114) “It was hoped that seemingly simple gestures such as writing sonnets to the hibiscus rather than the rose would collectively achieve a nationalization of consciousness”. Será en la década de 1950, con el advenimiento del llamado “boom caribeño” que el paisaje del Caribe será visto ya no como fuente de exotismo. Sin duda, la Generación del Boom, sitúa en el centro de la escena la conexión entre poesía y política. El paisaje no será simplemente un telón de fondo que aporte exotismo, y si bien en ciertos poemas minimalistas que buscan escapar de la presión que los obliga a evitar tanto los detalles sensoriales (que conllevan el riesgo del exotismo) y el lenguaje figurativo (que trae aparejado reinsertarse en las trampas de la mirada europea) el paisaje es reducido a sus elementos: la playa, las olas, el mar, los frutos; se hace evidente, como sostiene Laurence Breiner (1998, p. 205), que de esos rudimentos se llega a la presencia del sujeto y a la exposición de una postura política: “... a reminder that the urge to begin with the most elemental is often a response to pressures that politicize the work of poetry”. Así, tomando a Derek Walcott como figura ejemplificadora:

In the period when Walcott is the poet of the empty beach and the uninterrupted horizon he is also the poet of the castaway, the solitary, the almost Emersonian I/eye on the beach. Poetry may start with elemental landscape, but a human figure soon materializes, and human language interposes itself (Breiner, 1998, p. 199).

En ese sentido, es posible afirmar que la poesía del Boom politiza el paisaje al dar cuenta de las relaciones intersubjetivas y de poder presentes en el espacio que describen. Por tanto, si bien Cosgrove (1984), al hacer su estudio sobre el surgimiento del término paisaje en la ciudad renacentista italiana, considera que éste, en tanto se presentaba como representación de la naturaleza, permitía sostener la ilusión de que no implicaba una comodificación de la tierra

sino que era muestra de un mundo en el que la vida estaba en armonía con la naturaleza –misma línea (Cosgrove, 2004, p. 61) con la que analizará 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–; 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 de la que habla Cosgrove se condice con la vista panorámica del espacio controlado y delimitado, asociado con la plantación, como ya se ha visto con Sheller. 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, dado que en la plantación puede rastrearse el surgimiento de elementos culturales a toda la región, 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 espacio ocurre gracias al trabajo humano, muchas veces esclavo o semi esclavo, que éste surge de luchas y conflictos sociales. En ese sentido, es operativa la visión de espacio del geógrafo estadounidense Edward Soja, quien retoma la noción de “espacio social” del filósofo francés Henri Lefebvre para acuñar la categoría de Tercer Espacio. Este término me interesa especialmente en tanto *modo* de concebir la espacialidad, como una apertura que le permite a la imaginación geográfica, en términos de Soja (1996, p. 5) expandirse para dar cuenta de perspectivas múltiples que hasta entonces eran consideradas incompatibles, incombinales; e implica, asimismo, una postura política:

It is political choice, the impetus of an explicit political project, that gives special attention and particular contemporary relevance to the spaces of representation to *lived space as a strategic location* from which to encompass, understand and potentially transform all spaces simultaneously. Lived social space, more than any other, is Lefebvre’s limitless Aleph, the space of all inclusive simultaneities, perils as well as possibilities: the space of radical openness, the space of social struggle (Soja, 1996, p. 68).

Es por eso que para Soja (1996, p. 5) la noción de Tercer Espacio permite dar

cuenta de las luchas sociales por ocuparlo y definirlo, desde allí se puede dar cuenta de las problemáticas de raza, clase y género de manera simultánea sin privilegiar una sobre otra. Así, el Tercer Espacio puede definirse como

a knowable and unknowable, real and imagined lifeworlds of experiences, emotions, events, and political choices that is existentially shaped by the generative and problematic interplay between centers and peripheries, the abstract and concrete, the impassioned spaces of the conceptual and the lived, marked out materially and metaphorically in *spatial praxis*, the transformation of (spatial) knowledge into (spatial) action in a field of unevenly developed (spatial) power (Soja, 1996, p. 31).

Me interesan especialmente los postulados de Soja no sólo porque propone, al igual que Lefebvre, un punto de vista tripartito del espacio, donde espacialidad, sociabilidad e historia se entrecruzan y resulta imposible dar cuenta de una categoría sin las otras, sino también por el quiebre que implica con las dos “ilusiones” que han definido el modo de pensar el espacio: la ilusión de transparencia y la ilusión realista. Según la primera, el espacio es complementariamente inteligible, está abierto a la interacción humana y a la imaginación. Es un espacio inocente, libre de trampas o sitios secretos. En palabras de Lefebvre (1992, p. 28): “taken in a by a single glance from that mental eye which illuminates whatever it contemplates”. La segunda, en cambio, presenta una visión netamente empirista, el espacio es algo dado naturalmente, lo único que cuenta es lo medible, la materialidad más pura y dura.

En este sentido, retomando la utilización del paisaje que hace la Generación del Boom, vemos que el acento comienza a situarse no en la complacencia ante el espacio ni en una mera búsqueda de anclaje que permita presentarse como caribeño para lectores foráneos, sino que el paisaje será el punto de partida desde el cual presentar conflictos sociales y políticos. La visión subyacente es la de un espacio en pugna que lleva consigo toda la pesada carga del pasado caribeño de opresión.

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 ésta era de calidad suficiente para ser

considerada válida en las metrópolis. En contrapartida, la generación de las décadas de 1980 y 1990 se centró en dar espacio a aquello que había quedado por fuera de los *grandes temas* abordados por la “generación fundacional”.⁴ En ese sentido, 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”. Ahora bien, ¿cómo pensar esa apuesta por la diferenciación en términos del uso del paisaje en poesía? ¿Implica resituarse en lo local, dar cuenta del paisaje guyanés, trinitense, jamaíquino, etc.? O por el contrario conlleva un apartarse de la noción de paisaje pues se vuelve otra categoría aglutinante, ahora considerada reguladora y simplista? Ninguna de las dos opciones es realmente la que se observa, sino que la mirada paisajística que se construye es diferente de la anterior. En la Generación del Boom el paisaje es utilizado como elemento para establecer un sentido de locación. En palabras de Phillips Casteel:

Thus, if the generation of writers that established Caribbean literature in the 1950s struggled to assert a sense of location in the face of a colonial complex that universalized the metropolitan perspective, the challenge now may be to prevent the Caribbean from itself becoming generalized as an emblem of the global deterritorialization of cultures. (2014, p. 481).

Esa era la crítica de Donnell (2006, p. 84-86) al señalar que la preeminencia de los estudios caribeñistas, paradójicamente lo han dislocado de sus contextos locales. Según Donnell, el modelo del “Atlántico negro”,⁵ que ganó rele-

⁴ Alison Donnell estipula este planteo en relación con los críticos literarios caribeñistas, pero lo considero extrapolable al ámbito estrictamente poético: “In other words, if the foundational generation of critics had battled to identify and esteem the Caribbean subject in the face of colonial dehumanization and effacement, then the questioning generation sought to differentiate the Caribbean subject, both of and in writing” (2014, p. 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.

⁵ Donnell se refiere a *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, libro canónico de Paul Gilroy, que establece la noción de “Atlántico Negro” como una formación intercul-

vancia en la década de 1990, al poner el foco en la diáspora de los descendientes de esclavos, como característica común de la región antillana de habla inglesa, favoreció la formación de un nuevo canon en el que priman las “escrituras diaspóricas en detrimento de aquellos autores y obras que articulaban una visión localizada y local” (Donnell, 2014, p. 126-127); se privilegia lo cosmopolita por sobre lo local, al viajero por sobre el habitante [*dweller*], la movilidad por sobre la localización y el “otra parte” [*elsewhereness*] por sobre el aquí [*hereness*].⁶

En consonancia con ese punto de vista, Phillips Casteel sostiene que una de las consecuencias del giro espacial en la crítica literaria ha sido “the tendency to put and exaggerated stress on displacement, dislocation and movement at the expense of place. Spatial designators such as “terrain”, “landscape” and “borders” are more often than not metaphorized in contemporary criticism” (2007, p. 3).

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 [*emplacement*]. Asimismo, afirma

tural y transnacional: “The specificity of the modern political and cultural formation I want to call the black Atlantic can be defined, on one level, through this desire to transcend both the structures of the nation state and the constraints of ethnicity and national particularity. These desires are relevant to understanding political organizing and cultural criticism. They have always sat uneasily alongside the strategic choices forced on black movements and individuals embedded in national political cultures and nation states in America, the Caribbean, and Europe” (Gilroy, 1993, p. 19). Este modelo 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.

⁶ Si bien comparto la visión de Donnell sobre lo que se ha vuelto un nuevo paradigma limitante, también es necesario comprender la función que ha tenido en la literatura ese “retorno” a África. Si como Breiner plantea, la poesía del Caribe de habla inglesa hasta la Segunda Guerra Mundial se veía dominada por una mirada que observaba todo con “ojos europeos” (es decir, británicos), África permitió levantar ese velo, reconocer las raíces más populares y orales que pudieron ingresar a la literatura y ser valoradas como parte esencial de una tradición propia. Sin duda, como todo movimiento “correctivo”, debe ser revisitado, y reconocer hasta qué punto aquello resultó un gesto necesario para renovar la poesía caribeña, no implica negar que su primacía como único eje crítico lo vuelve esencialista y condena a la marginalidad a todo aquello que no pueda ser encasillado dentro de esos parámetros. En el caso de Dionne Brand, su obra se ve filtrada por ese paradigma y sólo se señala aquello que ya se espera encontrar: la conciencia diaspórica.

que la ciudad, en tanto espacio cosmopolita, es el lugar asignado a los autores en la diáspora, pues los espacios rurales o silvestres [*wilderness*] son vistos como la esencia de las naciones, y por tanto se tornan inaccesibles.⁷ Cabe destacar que ése no será el caso de Dionne Brand, quien en *Land to Light on* (1997) alternará entre el Caribe y el interior canadiense y recibirá por ese poemario el prestigioso Governor's Award. Resulta especialmente interesante cómo Casteel resuelve esta dicotomía que Donnell (2006) y (2014) sugiere, la de fijismo versus movilidad, el otra parte frente al aquí:

Moreover, eschewing the suspicion of territorializing metaphors and the polarization of place and displacement that characterize diaspora criticism, a Caribbean poetics of location tends to conceptualize fixed and relation identities as dialectic (Donnell, 2006; Phillips Casteel 2007). The multivalent quality of *topoi* such as the sea, the island and the garden in contemporary Caribbean writing expresses this understanding of rooted and nomadic models of identity as coterminous rather than mutually exclusive. The landscape thus offers identity and definition to a region that is famously difficult to define, but does so in a manner that confounds the traditional binaries of nature/culture, land/sea, place/exile and nation/diaspora. (Phillips Casteel, 2014, p. 487).

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, que rechaza la comercialización de la que ha sido objeto el Caribe y su paisaje, buscando su “opacidad”, en los términos de Glissant, en el refugio del fragmento. Ello implica, por un un lado, romper con cualquier ilusión realista del espacio, marcando que éste es el ámbito de luchas y negociaciones sociales para definirlo y ocuparlo; un espacio que se halla siempre cruzado por la historia. En palabras de Francine Masiello:

⁷ Resulta particularmente ilustrativo el ejemplo que da Casteel: la autora trinitense-canadiense Shani Mootoo había incluido en su novela *He Drown She in the Sea* (2005) escenas que transcurrían en el interior [*wilderness*] de Canadá, y sus editores se oponían a ellas; querían que se concentrase en los fragmentos que transcurrían en el Caribe. La conclusión de Mootoo es que como inmigrante trinitense no está autorizada a describir otra cosa de Canadá que sus ciudades (Casteel, 2007, p. 5).

No se trata entonces de una ingenuidad lírica que exalte el referente mimético ni una fe ciega en la transparencia representativa del lenguaje en tanto capaz de describir con plena objetividad el paisaje del entorno. Más bien, el giro hacia la naturaleza cumple un proyecto estético para abrir forma y lengua; propone una política con respecto a los particularismos que resisten la globalización. (2013, p. 98-99).

Por otro lado, se busca dar cuenta de un quiebre en la relación entre pertenencia espacial y subjetividad, poniendo en evidencia la imposibilidad de una mirada que se construya a partir de la distancia y el control. El sujeto lírico de *Primitive Offensive* mira y construye paisaje pero no lo hace necesariamente desde una distancia abarcadora, desde la que se ejerce un dominio sobre lo que se observa como postulaba Cosgrove; tampoco ocurre que ese paisaje construido esconda el trabajo, la opresión, los conflictos sociales presentes, pues como hemos visto, ya desde la década de 1950 el paisaje se vuelve una herramienta para dar cuenta de luchas políticas y la explotación. El velo detrás de la estetización en el paisaje ya se ha levantado y es en la mirada paisajística que se construye donde se observa cómo operan esos conflictos.

Ahora bien, ¿qué se entiende por “mirada paisajística” y cómo pensarla en tanto expresión poética? “El enunciado poético es un ojo en suspenso”, sostiene Monteleone (1995, p. 6), para quien el poema *mira* a su objeto y a la vez lo propone como un modo de mirar (Monteleone, 2004, p. 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. Me interesan particularmente los postulados de Georges Didi-Huberman (2010), en especial por cómo se enlazan con los planteos de Soja y Lefebvre sobre las ilusiones con respecto al espacio. Didi-Huberman sostiene que el acto de ver se abre en dos: aquello que vemos nos devuelve la mirada; cuando vemos lo que está frente a nosotros, siempre nos mira algo que es otra cosa, que parte de un *adentro* (2010, p.14), a eso lo denomina la *escisión del ver*, que “separa en nosotros lo que vemos de lo que nos mira” (p. 13), nos abre al vacío de lo que nos mira. Ante la angustia de ese vacío que todo acto de ver conlleva, surgen dos escapismos

posibles: el de la tautología y el de la creencia. El esquema tautológico (lo que veo es lo que veo) se condice con la ilusión de realidad, es la visión empirista que queda eternamente anclada en la pura materialidad.⁸ En palabras de Didi-Huberman:

sería mantenerse *más acá de la escisión* abierta por lo que nos mira en lo que vemos. Actitud que equivale a pretender atenerse a lo que se ve (...). Significa, frente a una tumba, decidir no ir más allá del volumen como tal, del *volumen visible* y postular todo el resto como inexistente, expulsar todo el resto al dominio de una invisibilidad sin nombre. [...] Esa actitud –esa doble renegación– consiste, como se habrá comprendido, en hacer de la experiencia de ver *un ejercicio de la tautología*, una verdad chata (“esa tumba que veo allí no es otra cosa que lo que veo en ella: un paralelepípedo de alrededor de un metro ochenta de largo...”) propuesta como la pantalla de una verdad más subterránea y mucho más temible (“la que está allí abajo...”). La pantalla de la tautología: una finta en la forma de mal truísmo o perogrullada. Una victoria maníaca y miserable del lenguaje sobre la mirada, en la afirmación fijada, cerrada como una empalizada de que no hay allí *nada más que un volumen*, y que ese volumen no es otra cosa que él mismo, por ejemplo un paralelepípedo de alrededor de un metro ochenta de largo. (Didi-Huberman, 2010, p. 20-21).

La contraparte del ejercicio de la tautología es el ejercicio de la creencia: una verdad que no es ni chata ni profunda sino que se da en cuanto verdad superlativa e invocante, etérea pero autoritaria. Es una victoria obsesiva –

⁸ Claramente, Didi-Huberman retoma el concepto de mirada presentado por Jacques Lacan en los seminarios 10, 11 y 13, en los que ésta es presentada como objeto y puesta no del lado del sujeto sino del lado del Otro. Por eso, Didi-Huberman al afirmar “... lo que nos mira, constantemente, ineluctablemente, retorna en lo que sólo creemos ver” (p. 35), se alinea en la distinción lacaniana entre visión y mirada, en la que *ver* sólo implica percibir lo ofrecido a la vista y la *mirada* ocurre cuando es el objeto el que mira al sujeto. De todas formas, en el presente trabajo, así como no nos detendremos en la asociación entre *ver* y *tocar* que Didi-Huberman retoma de Merleau-Ponty, tampoco analizaremos la relación que se establece entre su pensamiento y el régimen escópico de Lacan, ya que excede nuestros propósitos. Lo que se busca explorar es la sugestiva propuesta de Didi-Huberman de que es posible, frente a un volumen visual, centrarse exclusivamente en uno u otro lado de la escisión del ver, representado en la creencia o la tautología.

también ella miserable, pero de manera más indirecta– del lenguaje sobre la mirada; 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. Aquí, lo que vemos (el triste volumen) será eclipsado o más bien superado [*Aufhebung*] por la instancia legislante de un *invisible* de prever, y lo que nos mira se sobrepasará en un enunciado grandioso de verdades más allá... (2010, p. 22-23).

Se intenta así trasladarse más allá de la escisión que abre lo que nos mira en lo que vemos, lo que el objeto mirado nos devuelve. Ver es también sentir la carencia, como establece Freud en su pulsión de ver, es abrirse en tanto sujeto deseante. Esa falta es la que Didi-Huberman hermana con la noción de vacío y de esa carencia intentan escapar quienes recurren a la tautología o la creencia en el acto de ver. Sin embargo, los enunciados tautológicos no logran sostenerse hasta el final (2010, p. 34) y opera en ellos un intento de fijar los términos. La tautología “lo que ves es lo que ves” no fija sólo el objeto (el “lo” de la preposición) sino que fija a su vez el acto de ver y el sujeto.⁹ Se observa entonces un mito con respecto a la perfección inmanente e inmediata, un ojo puro, perfecto, en el caso de la tautología, sin sujeto. Sin embargo:

El acto de ver no es el acto de una máquina de percibir lo real en tanto que compuesto por evidencias tautológicas. El acto de dar a ver no es el acto de dar evidencias visibles a unos pares de ojos que se apoderan unilateralmente del “don visual” para satisfacer unilateralmente con él. Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto

⁹ Didi-Huberman deconstruye la proposición en inglés *what you see is what you see* que surge a partir de dar cuenta del arte minimalista de Donald Judd (1928-1994) y Frank Stella (1936). La cita completa: “*What you see is what you see*: he aquí, por lo tanto, el punto de anclaje de todo este sistema de oposiciones binarias, con su serie de postulados reivindicatorios de las estabildades lógicas u ontológicas expresadas en términos de identidades duplicadas; estabilidad del objeto visual (*what is what*), estabilidad del sujeto vidente (*you is you*), estabilidad e instantaneidad sin falla del tiempo para ver (*you see, you see*). El dilema, por su parte, sólo se revela tan vano y clausurado porque la tautología, en la cuestión de lo visual, constituye de hecho la clausura y la vanidad por excelencia: la fórmula mágica por excelencia, la forma misma invertida –equivalente como un guante dado vuelta o una imagen en espejo– de la actitud de la creencia” (2010, p. 46).

una operación hendida, inquieta, agitada, abierta. (...) No hay que elegir *entre* lo que vemos (con su consecuencia excluyente en el discurso que lo fija, a saber (la tautología) y lo que nos mira (con su influencia excluyente en el discurso que lo fija, a saber, la creencia). Hay que inquietar por el *entre* y sólo por él. No hay que intentar más que dialectizar, es decir, tratar de pensar la oscilación contradictoria en su movimiento de diástole y sístole (...) Es el momento preciso en que lo que vemos comienza a ser alcanzado por lo que nos mira, un momento que no impone ni el exceso de plenitud de sentido (al que glorifica la creencia) ni la ausencia cínica de sentido (a la que glorifica la tautología). El momento en que se abre el antro cavado por lo que nos mira en lo que vemos (2010, p. 47).

Lo que me interesa en *Primitive...* es que la mirada abarcadora de la que habla Cosgrove resulta imposible debido al trabajo con el fragmento. La mirada que construye Brand opera con la noción de desborde de la que habla Barthes:

El “misterio” de la mirada, lo turbio que la compone se sitúa evidentemente en esta zona de desbordamiento. He aquí un objeto (o una entidad) cuyo ser se basa en su *exceso* [...] La ciencia interpreta la mirada de tres maneras (combinables): en términos de información (la mirada informa), en términos de relación (las miradas se intercambian) en términos de posesión (gracias a la mirada, toco, alcanzo, apreso, soy apresado): tres funciones: óptica, lingüística, háptica. Pero la mirada siempre *busca*: algo, a alguien. Es un signo *inquieto*, singular dinámica para un signo; su fuerza lo desborda (1986, p. 305-306).

Se observa la cercanía entre Didi-Huberman y Barthes, en tanto a la idea de inquietud presente en el término mirada. Sin embargo, esa noción de desborde parece acercarse a Barthes al “ejercicio de la creencia”, pues llevada al extremo parecería indicar que la mirada está más allá del volumen visual, más allá de la escisión y es siempre decodificable. En realidad, Barthes parece más bien apuntar al mismo vacío del que habla Didi-Huberman en su decir que la mirada siempre busca algo o alguien, es esa pulsión de ver freudiana que subyace a la idea de los dos autores franceses. Con respecto a Brand, ella opera con el desborde a partir de lo mínimo. Frente a las nociones totalizantes que replantearían la relación el paisaje en términos de binarismo, hay en Brand una dialéctica del ver, en el que el paisaje ni ancla ni es pura dispersión de un sujeto diaspórico. Brand se sitúa en la escisión, en la angustia que

se abre al ver. Se observa que resulta imposible encontrar ese *más allá* de la escisión del ver que, según la fantasía de la creencia, es lo único que realmente existe en el volumen visual. Esta fantasía se enlaza con otra: la de la pertenencia espacial. El yo lírico que se funde con el paisaje, como observaremos, lo hace desfragmentándose, y no encuentra en ese fundirse ni una respuesta a sus orígenes ni un sentido de pertenencia. El fragmento, por otra parte, no se ordena en ningún todo, presenta una realidad que preceptivamente solo 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, no informa, apresura al sujeto pero no permite poseer.

Primitive Offensive, eliminar la distancia: mirada microscópica y ser uno con el paisaje

La invocación mítica de la que habla Leslie Sander en la introducción a *Chronicles, Early Works* se observa en *Primitive...* ya desde los primeros versos, en los que Brand describe a una mujer de alguna tribu, ataviada con elementos rituales asociados con la magia (la referencia al *juju*):

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 (2011, p. 3)¹⁰

Lo interesante es que luego paisaje y palabras se verán 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” (*Prim*, 3), que luego será “naked woman speak/ syllables come in water’s pace/ long river mouth, tell” (*Prim*, 3).

En lugar de leer los sintagmas “water’s pace” y “long river mouth” como comparaciones, una representación metafórica de la palabra y la capacidad de hablar en términos de paisaje, considero que aquí se observa una triple fundición: se herma-

¹⁰ Cito por la edición de 2011 mencionada en la Bibliografía. Desde ahora la referiré como *Prim* y el número de página.

na cuerpo, paisaje y palabra. El fluir de la voz, con el 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 (*Prim*, 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 será también el cese del fluir: “naked woman speaks / syllables come in palm wine's pace / Run mouth, dry” (*Prim*, 3).

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 persona poética, o como la propia mujer desnuda invocando las palabras. En ese primer canto, entonces, se establece una interacción entre dos voces: la imagen mítica de la mujer y el sujeto lírico que la interpela. No obstante, esa división en apariencia clara, que se vuelve ambigua en el uso de imperativo, se irá deshaciendo a medida que el poemario avanza.

La apertura del Canto II, parece ser una invocación ritual:

ancestor dirt
ancestor snake
ancestor lice
ancestor whip
ancestor fish
ancestor slime
ancestor sea
ancestor stick
ancestor iron
ancestor bush
ancestor ship (*Prim*, 5)

Se intercambian elementos del paisaje con otros que remiten a la esclavitud. Así, “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. No obstante, cabe destacar que en sí, ninguno de los términos apunta a alguna visión de belleza, más bien todos traen aparejadas connotaciones negativas: “dirt”, en tanto 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”, 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, así, que aquello en lo que el “ojo del poema” se detiene son elementos aislados, una mirada recortada que salta de un elemento a otro sin presentar una imagen global.

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, (*Prim*, 5)

La pregunta sobre las posesiones será una constante del 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?” (*Prim*, 6).

Se observa, entonces, la búsqueda de un punto de ubicación, 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 de-

cirle a qué tribu se pertenecía. 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, p. 4-5).

Ese 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, p. 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 se trata de 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, p. 61). Tampoco tiene una imagen romantizada 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.

I cannot go back to where I came from. It no longer exists. It should not exist (Brand, 2001, p. 90).

Sin duda, Brand reflexiona aquí sobre el clásico tópico de *retour* que había instalado Aimé Césaire en *Retorno al país natal*, que ya décadas antes el poeta martiniqueño Édouard Glissant había puesto en entredicho. 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).

La Brand de *The Door...* considera que los orígenes están sobrevalorados, que todo origen es arbitrario (Brand, 2001, p. 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.¹¹ Ahora bien, ¿qué ocurre con la Brand 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,

¹¹ Se evidencia allí la clara influencia de *The Black Atlantic...* de Gilroy.

en tanto punto de referencia para la navegación, no tendrían una posición política, los mapas, en tanto construcciones que dan cuenta de una determinada cosmovisión, sí la tienen. Pero Brand tiene 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 (Method, 1999, s/n).

El mapa por el que clama el yo lírico de *Primitive...* está asociado con esa visión, es uno que trasciende el espacio geográfico en sí, que trasciende incluso el tiempo cronológico de una posible confección, como se observará más adelante.

En el Canto III, la imagen mítica de la “ancestor old woman” se transforma en “dismembered woman”; así la voz poética insistentemente le recuerda:

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
when water falls back
land surfaces (*Prim*, 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 ya mencionada, ésta es una metáfora facilista. Resulta llamativo, a su vez, que la clara sexualización de ese cuerpo femenino (los senos, la vagina) estén asociados con riquezas, como un recordatorio de la explotación en ambos planos.

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 por qué del epíteto “dismembered” se comprenderá recién en la tercera parte del poema, en el que retome 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 (*Prim*, 10)

Comprendemos, entonces, retrospectivamente que la persona poética ha encontrado unos restos y a partir de ellos evoca a esa mujer mítica, desmembrada. Resulta particularmente productivo detenernos 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 en ese sentido, 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 habrían calmado. Así, observamos que el yo lírico busca un anclaje, una vez más simbolizado en un mapa, que sería sanador. El hecho de que eso se busque en una cueva, mediante 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, 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 busca (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 cuasi 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 metatarsal”). En ellos se buscará obsesivamente información, de allí las profesiones con las que se compara: paleontóloga, arqueóloga, papiróloga y una científica geopolítica:

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 (*Prim*, 11-12).

Si en la cita anterior se evidenciaba una cercanía entre sujeto lírico y restos al decir “a metatarsal / which *resembled mine*” (énfasis agregado), en esta cita 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, ese “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 fundición será completa, lo cual aporta a la lectura propuesta:

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 (*Prim*, 11)

Los primeros versos de este canto, que también tiene el tono de una invocación (por el uso del imperativo “let me”) remiten al “Middle Passage” [la travesía de los esclavos por el Atlántico], lo que ella 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 uno de esos cuerpos sepultados en el Atlántico. No obstante, me interesa detenerme 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: el propio, el de los restos? Asimismo, el referente más cercano (conectado a su vez por otro “this”) es “this place/ wet 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.¹² Si el “humus” remite a la descomposición, se enlazan así la descripción de las entrañas con algo fétido. Vemos por tanto que hay 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 que 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”).

La unión cuerpo y paisaje se sostiene a medida que avanzan los versos:

¹² Resulta interesante, a su vez, notar que “humus” es un cuasi homofono de “human”, que queda resonando dada la colocación habitual “human body”.

dead things weigh me down
this obsidian plain
bald
dead things
dead leaves
dead hair
dead nails (*Prim*, 13)

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 escapa a la mirada global para centrarse en lo mínimo: la planicie se desfragmenta en pequeñísimos elementos. Pero 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 (*Prim*, 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. Hecho que el 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 entrecru-

za la descomposición (los dientes que se caen, la sarna –*mange*–, la sangre) con elementos más luminosos (“flower”, “velvet petalled herb”). Se evidencia aquí que la asimilación entre paisaje y cuerpo es total, pues se observa un fluir entre uno y otro, aunque ese fluir nada tiene de armonioso sino que parecer ser una muestra de la descomposición. 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.

Unos versos más adelante continuará en la misma línea de fundir cuerpo y paisaje siempre desde una mirada que ve obsesivamente la 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 (*Prim*, 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, y aunque se encuentran interconectados, trazan redes de sentido que dispersan cualquier posibilidad de imagen total. El “ojo del poema”, 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. Si bien es 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 ojos no ven porque quedan anclados en el presente de lo que el volumen visual les plantea: la muerte, la descomposición, buscan desesperadamente ir más allá de la escisión del ver, pero todo lo que le devuelve la mirada en su ver es la muerte. Por eso dirá:

stone and water
molten water
cannot clean my eyes
dead things
dead years contrive (*Prim*, 14)

Es posible leer que los ojos quieren hablar piedras como la búsqueda de una mirada imposible, que comunique lo que no puede ser comunicado. Cualquier posibilidad de pertenencia, de construcción identitaria anclada a un espacio sólo reenvía a la muerte. El sujeto lírico en *Primitive Offensive* busca que una mirada le devuelva lo que en realidad sabe que es imposible. Por eso también hay una renuncia a construir visiones globales y 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
pus of my insides
sand of my insides (*Prim*, 16)

En el verso “sands of my insides” se observa nuevamente el recurso de fundir el cuerpo y los elementos aislados con el 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 (Prim, 16)

Si 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); se observa con ello una total reversibilidad, en la que se le asigna al cuerpo un ser más allá de los meros restos, pues posee ahora un rol activo, casi podría pensarse vital si no fuera porque todas las imágenes remiten a lo mortuorio. Así, se observa que la imagen ha cambiado, ya no es la mera equiparación con los restos, como ocurría versos antes:

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 (Prim, 15)

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 (Prim, 15)

Me interesa detenerme 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, como lo que no retorna en 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 (*Prim*, 17)¹³

La piedra física, en tanto un espacio concreto sobre el que se baila, pasa a ser metafórica al situarse en la garganta, estableciendo la incapacidad de decir. Esta idea se refuerza más adelante:

¹³ 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 escapado de ese proceso de edición y en futuras publicaciones del poemario se corrijan.

give me a tongue
I've ...
ta tat a, dip de de bop
I know that stone (*Prim*, 20)

El lenguaje le falla y se cae en un balbuceo¹⁴ para luego retomar la pregunta de versos antes, sólo que ahora con una mayor conciencia acerca 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 (*Prim*, 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 (*Prim*, 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” (*Prim*, 14), pues como afirmará Brand en *The*

¹⁴ Es posible, asimismo, pensarlo como un tararear la música del baile. De todas formas, marca un quiebre en el devenir lógico del sentido y por tanto es un quiebre del lenguaje.

door... no es posible retornar al lugar de origen, ya no existe más que en la imaginación colectiva. Así, si el sujeto lírico de *Primitive...* afirma que se precede a sí misma (*Prim*, 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.

Me interesa detenerme en 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 (*Prim*, 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 tanto 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 a un anclaje. ¿La referencia del color gris y del 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 como pertenencia, sí, pero también lo que está 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.

El siguiente canto (V) marca un quiebre en el tono, en el que lo evocativo desaparece. La primera palabra con la que se abre el poema es significativa:

still
I can eat flour
I can eat salt
I can eat stone
and oil (*Prim*, 22)

Nuevamente observamos una ambigüedad, pero aquí leo el “still” en carácter adversativo, como parte de la ruptura con lo anterior. El poder comer habla de una potencia vital que diverge de todo lo que se ha dicho hasta el momento. Y aunque afirma que está muerto, el sujeto lírico se desmiente:

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 (*Prim*, 23)

Aquí la equiparación con el paisaje (ser como el 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 atracción por la muerte era constante, el sujeto lírico admite su propia impostura: no quiere morir, no quiere callar (los dientes quieren parlotear). Así, pareciera desmentirse todo lo que se había construido en los poemas anteriores.

A partir de ese canto se abre otro arco temático, donde la búsqueda de pertenencia sigue siendo la clave, pero ahora el sujeto lírico interpela a otros seres diaspóricos, como él mismo. Así, el canto VI comienza:

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 (*Prim*, 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). Así se le habla a distintos personajes que bien podrían ser uno mismo repetido, el afrodescendiente dislocado:

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 (*Prim*, 24-25)

La imposibilidad de ser reconocido, la herida que eso abre, obedece que al mirar, el sujeto lírico no recibe nada, no hay una devolución real a su ver. Y si bien 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 (*Prim*, 25)

Ese verse reflejado en los otros, en esas otras vidas que no son la suya pero que lo interpelan, en las que se ve reflejado (de allí que utilice el pronombre “us” en “to see us”) se acrecienta, por ejemplo cuando le habla al senegalés que vende chucherías frente al Sena.

you didn't see me,
there was a hum between us
refractory
light about us
[...]
I hoped you read Fanon
and this was just a scam
but I knew it was your life
because your dry face
was my dry face (*Prim*, 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), se cierra al equiparar los rostros, pues la desesperación es la misma.

Ahora bien, una vez más el tópico de la mirada se hace presente. El otro no ve al sujeto lírico, parece haber ruido (“hum”) entre ellos, esto 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 se da. La ausencia de mirada deja al sujeto lírico atrapado en el malestar de la escisión sin nada que le devuelva el sentido de comunidad que se busca. La mirada de este poema es la que ve aquello que pasa 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, pero lo que su ver le devuelve es la 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 piel¹⁵ como opresión, que los equipara con un “no ser”, un muerto en vida:

¹⁵ En realidad, en ningún momento se hace referencia a la piel *per se*, pero queda sobre-

look at my face
I am a corpse
I have met
another corpse (*Prim*, 28)

Sin embargo, no es ése el verdadero sentido de hermandad que el sujeto lírico busca. Lo encontrará en el canto siguiente, en Cuba, donde será otra quien ponga en palabras lo que la persona poética ha tratado de construir:

A woman, she, black
and old said,
somos familia,
I could not understand,
it was Spanish
so she touched my skin
todos, todos familia, eh!
Yes, Si! I said
to be recognised
she knew me
and two other did too,
one night in the Amphiteatro de La Avenida de
Las Puertas
and then in Parc Maceo
recognized me (*Prim*, 29-30)

Pero Cuba no durará como refugio: 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. Espacialmente, implica otro giro, pues nos reenvía a Francia (como en el final

entendido 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).

del Canto VI), a Joux, el fuerte en el que murió Toussaint. La referencia al frío no es casual, pues la muerte del líder haitiano está asociada con él y la falta de la atención médica necesaria que sus carceleros se negaron a proporcionarle:

I can hear that cry of yours
ripping through that night
night of privateers
night of fat planters
leave nothing behind you
Toussaint heard too late
when it was cold in Joux (*Prim*, 33)

La idea de destrucción, tanto del colonizador como de la que requiere la revolución de los colonizados permite el enlace con el canto VIII, donde creo posible observar un retorno a los restos de esa mujer mítica del principio. Cito el poema 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
like the pit of a lime
the 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 (*Prim*, 34).

Si bien ese “tú” al que se dirige resulta ambiguo, creo posible una lectura que vuelva a situar un diálogo con la mujer mítica del inicio y los restos con los que el yo lírico parecía identificarse en los primeros cantos. Aquí se observa que, frente a aquello que pareciera cernirse sobre el sujeto lírico (“a hideous thing comes for me”), éste reacciona atacando, en lugar de huir (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 venido enumerando en los poemas anteriores. Solo que aquí, en el último verso, se recuerda la hipocresía según la cual los actos son salvajes de acuerdo a quién los ejecute, más allá de los actos en sí; y en relación con el llamado de destrucción de Toussaint 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 devoción a su ver, podría decirse una mirada utilitaria que no ve realmente, en términos de Didi-Huberman, no permite que el mirar abra ninguna escisión.

Otro poema en el que es productivo detenerse es el Canto X.¹⁶ Si en el IV

¹⁶ Omíto el Canto IX pues considero que no es productivo a la línea de análisis propuesta. En éste el yo lírico, que se presenta como un muerto, le habla a Rockefeller y se burla de que el dinero y el poder no hayan podido salvarlo de ese destino compartido. Una vez la muerte se presenta como un sentido de comunidad, sólo que en el caso de Rockefeller, siempre se rehuyó esa posible hermandad.

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 onself + 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
[...]
I find myself
standing still
[...]
then I find myself
not found (*Prim*, 37)

El problema es que la muerte no pone fin a esa incerteza del ser:

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 (*Prim*, 37)

Así, la muerte no es el fin de nada. Una vez más hay 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 sacophagus/without my earth hole/ without my bones...” 22). La pregunta sobre qué se es tiene aquí su respuesta, aunque frustrante:

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 (*Prim*, 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, pues se es entonces una burla de aquello que se quería ser, se es poco (“scarce”). Si enlazamos esta estrofa con la citada anteriormente, el encontrarse “no encontrado”, parece ser una contradicción con el saber exactamente qué se es. Ese no encontrarse, en oposición a la repetición del “me encuentro”, tiene que ver con ese quiebre en no poder ser ese que, en el fondo y a pesar de las propias aspiraciones, se es. Por otra 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 ya de una vez acabar con su existencia.

Asimismo, el “I find me”, implica que el sujeto lírico lleva la mirada hacia sí mismo, 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, la persona poética no puede evitar mirar, una suerte de tropezarse consigo mismo.

Por otra parte, el cierre de este poema, permite el enlace con el siguiente, el Canto XI: “we die badly / always / public and graceless” (*Prim*, 39). Se pasa así de la muerte individual, buscada, a la muerte colectiva, brutal e injustificada. Ese “we” es el colectivo de la piel, esa “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 abruma 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” (*Prim*, 29) pues parece hacer mención al asesinato de Albert Johnson, jamaicano/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 policiaca en 1979 y una larga serie de protestas contra el racismo, está inspirado el poemario de 2002.

Asimismo, 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: “good-night from Pretoria / goodnight from Pretoria / the Professor answered the radio announcer” (*Prim*, 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” (*Prim*, 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 (*Prim*, 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, 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” (*Prim*, 20). El desgarro 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 (*Prim*, 41-42)

Por un lado se observa una impersonalidad flotante 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” (*Prim*, 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, la desaparición. Esa búsqueda mítica, ese espacio que se recuerda como una canción, abre el camino hacia Preto-

ria. No es un enlace armonioso, sino quebrado (“breaks the glass, opens”).¹⁷ Pero me interesa detenerme en particular 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, se mantiene en el plano de la imprecisión. 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. Conforme a mi lectura, 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. Así, el cierre del poema nos reenvía a Pretoria, a la brutalidad aún presente en Sudáfrica, ampliando aún más la distancia, más allá de lo que se puede ver, que llega como una voz en la radio pero que aun así se puede sentir, literalmente en carne propia:

a morning in Pretoria
a morning nervous and yellowish
its guts ripped out
and putrifying [sic]
stuffed back into its throat (*Prim*, 42)

El canto siguiente se abre en la misma línea, situando al sujeto lírico de madrugada; los sentidos se agudizan:

a smell of muddy oil
in the air
a scent of dirty water

17 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 eso en este caso? Si se prosigue en la línea de análisis que asocia música con espacio, es posible pensar ese fracaso en tanto no recuperar la melodía, el lugar mítico de origen.

trapped under the earth,
it would be damp
a breeze every now and again
got though
the grey watery sky
an they would hang,
the clouds, I mean (*Prim*, 43)

El tono se vuelve marcadamente coloquial, como deja en evidencia el “I mean” y una vez más la mirada se posa en el paisaje, pero ahora es claro que ya no se es parte, se observa a la distancia, desde la ventana: “waking up, looking across the window” (*Prim*, 43).

Resulta curioso que aquí el oído sea lo que prime, y que las imágenes visuales sean imaginadas, nunca realmente vistas, pero aun así se establece la certeza (“I know” “I’m sure”).

Hearing shoes on the pavement outside
hollow heeled, spiked woman’s
an 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 (*Prim*, 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 (*Prim*, 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”). La opulencia de la fecundidad se vuelve un signo de destrucción, de aniquilación.

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! (*Prim*, 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 solo 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 (*Prim*, 46)

Y 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! (*Prim*, 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 como referencia flotante, pues no hay un referente claro al cual remitiría. 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 sería, una vez más, una escapatoria. La soledad sería aquello de lo que es necesario huir:

Naked woman, run
aloneness come in the end
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 (*Prim*, 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.

Una mirada poética situada en la escisión

Si todo poema propone a su objeto como un modo de mirar, 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. En tanto pertenece 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: 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. En cuanto a la mirada, se

busca un más allá del volumen visible, se espera que los elementos devuelvan un sentido de pertenencia, un retorno al origen que resuena como una música ya hace tiempo olvidada, es decir, pareciera situarse en la fantasía de la creencia, según la plantea Didi-Huberman. Pero Brand muestra la falsedad de esa búsqueda, al condenarla a la futilidad. Se sitúa en la falta, en el sujeto deseante que se abre al ver y no encuentra, no puede encontrar lo que busca. Tanto si intenta fundirse en el paisaje, como si se trata de un anclaje que nunca logra establecer, como si se entrega a la experiencia diaspórica (y opresiva) de los afrodescendientes, su mirada nunca consigue que lo mirado le devuelva aquello que anhela. No se logra, como sostenía Didi-Huberman “ese momento preciso en que lo que vemos comienza a ser alcanzado por lo que nos mira” (2010, p. 47), pues ello implicaría un encuentro que en Brand jamás es posible. Nada sana el *gash*, el *rift* abierto por el desconocimiento de un pasado irrecuperable, nuestra poeta escribe desde el lugar deseante del ver, desde la angustia de la escisión de quien sabe que el espacio que su mirada abre no podrá cerrarse, colmarse, en ese eterno desborde del que habla Barthes. Lo invisible en tanto volumen y en tanto el “algo Otro” del ejercicio de la creencia son igualmente inaprensibles, escurridizos. El sujeto lírico en *Primitive Offensive* renuncia a apresar con la mirada, pues renuncia a cualquier distancia, fundiéndose con lo que ve o desfragmentándolo microscópicamente. Así, Brand se sitúa más allá de la polarización que mencionaba Casteel entre emplazamiento y des-emplazamiento: 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.

Bibliografía

- Baugh, E. (2001). A History of Poetry. En A. James Arnold. *A History of Literature in Caribbean English and Dutch Speaking Regions*, (Vol. 2, pp. 227-282). Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company.
- Barthes, R. (1986). Directo a los ojos. En R. Barthes. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (pp. 305-310). Barcelona: Paidós.
- Benítez Rojo, A. (1989). *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ed. Del Norte.
- Brand, D. (2001). *A Map to the Door of No Return. Notes to Belonging*. Toronto: Doubleday Canada.

- Brand, D. (2011) [1983]. *Primitive Offensive en Chronicles, Early Works*. Waterloo, Canadá: Wilfrid Laurier University Press.
- Breiner, L. (1998). *An Introduction to West Indian Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butling, P. (2005). Dionne Brand on Struggle and Community, Possibility and Poetry, interview by Pauline Butling. En P. Butling, P. y S. Rudy. *Poets' Talk, conversations with Robert Kroetsch, Daphne Marlatt, Erin Moure, Dionne Brand, Marie Annharte Baker, Jeff Derksen and Fred Wah* (pp. 63-87). Edmonton, Canada: The University of Alberta Press.
- Cosgrove, D. (1984). *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Cosgrove, D. (2002). Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 34, 63-89.
- Cosgrove, D. (2004). Landscape and *landschaft*. *Boletín del Germanic History Institute* 35. Recuperado de <http://www.ghi-dc.org/publications/ghipubs/bu/035/35.57.pdf>
- Didi-Huberman, G. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Donnell, A. (2014). The Questioning Generation. Rights, representations and Cultural Fractions in the 1980s and 1990s. En M. Buknor, y A. Donnell, A. (Eds.), *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature* (pp. 124-133). Nueva York-Londres: Routledge.
- Donnell, A. (2006). *Twentieth-Century Caribbean Literature. Critical moments in anglophone literary history*. Londres: Routledge.
- Donnell, A. y Lawson Welsh, S. (1996). *The Routledge Reader in Caribbean Literature*. Londres: Routledge.
- Duncan, J. y Gregory, D. (Eds), (1999). *Writes of Passage: Reading Travel Writing*, Londres, Nueva York: Routledge.
- Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Londres, Nueva York: Verso.
- Lefebvre, H. (1992) [1974]. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Masiello, F. (2013). *El cuerpo de la voz (poesía ética y cultura) I*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Method, S. (1999). Dionne Brand. She's a wanderer. *Quill and Quire*, 4. Recuperado de <http://www.quillandquire.com/authors/shes-a-wanderer/>

- Monteleone, J. (1995). Una mirada corroída: Sobre la poesía argentina de los años ochenta. En R. Spiller (Ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): Transgresión e intercambio, Lateinamerika Studien 36*, (pp. 203-215). Universität Erlangen Nürnberg- Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- Monteleone, J. (2004). Mirada e imaginario poético. En Y. Sánchez y R. Spiller, (Eds.). *La poética de la mirada* (pp. 29-43). Madrid: Visor Libros.
- Phillips Casteel, S. (2014). The Language of Landscape. A lexicon of the Caribbean Spatial Imaginary. En M. Buknor, M. y A. Donnell (Eds.). *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature* (pp. 480-489). Nueva York- Londres: Routledge.
- Phillips Casteel, S. (2007). Introduction. Landscaping in the Diaspora. En S. Phillips Casteel, *Second Arrivals: Landscape and Belonging in Contemporary Writing of the Americas* (pp. 1-17). Charlottesville: University of Virginia Press.
- Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Sanders, L. (2011). Foreword. En D. Brand (ed.), *Chronicles, Early Works* (pp. vii-xii). Waterloo-Canadá: Wilfrid Laurier University Press.
- Silvera, M. (1995). Dionne Brand, In the Company of my work. En M. Silvera (Ed.). *The Other Woman: Women of Colour (Color) in Contemporary Canadian Literature* (pp. 356-380). Toronto: Sister Vision.
- Silvestri, G. y Aliata, F. (2001). *El paisaje como cifra de armonía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sheller, M. (2003). *Consuming the Caribbean: From Arawaks to Zombies*. Londres: Routledge.
- Soja, E. (1996). *Thirdspace: Expanding the scope of the geographical imagination*. Londres-Nueva York: Routledge.

Autores

Carolina Sancholuz

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, donde se desempeña en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación como Profesora Titular de Literatura Latinoamericana I, para las carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras. Coordina la carrera de Doctorado en Letras en la misma institución. Es Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con sede en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IDIHCS) de la Universidad Nacional de La Plata y es miembro del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Dirige proyectos de investigación, entre ellos “Cartografías de la literatura latinoamericana: tropos y tópicos del espacio y su representación”, con especial énfasis en la producción literaria caribeña. Ha publicado el libro *Mapa de una pasión caribeña. Lecturas sobre Edgardo Rodríguez Juliá* (Buenos Aires, Dunken, 2010). Prologó la novela *La piscina* de Edgardo Rodríguez Juliá para el sello Corregidor; ha participado con colaboraciones en numerosos volúmenes colectivos y revistas académicas de la especialidad. Coordina la sección Libros dedicada a reseñas bibliográficas de la revista *Orbis Tertius*. Dirige tesis de grado, postgrado y becarios CONICET, UNLP y UBA en el campo de los estudios literarios y culturales latinoamericanos.

Valeria Añón

Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, Magíster en Literaturas Española y Latinoamericana por la misma institución e Investigadora Adjunta del Conicet con sede en el Idihcs UNLP. Es Profesora Adjunta de Literatura Latinoamericana I en las universidades de La Plata y Buenos Aires (Departamento

de Letras). Es autora de numerosos capítulos de libros y artículos en revistas con referato, vinculados en especial con el análisis de crónicas novohispanas (siglos XVI y XVII) y andinas, y con estudios culturales latinoamericanos en general. Entre sus libros figuran la edición anotada de la *Segunda Carta de relación de Hernán Cortés* (2010), *La palabra despierta. Tramas de la representación y usos del pasado en crónicas de la conquista de México* (2012) e *Interpretar silencios. La extraducción en la Argentina* (2013). Dictó cursos de posgrado en las universidades de Buenos Aires, La Plata (Argentina) y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Dirige un proyecto PICT 2014 con sede en el Idihcs; dirige el proyecto UBACyT 2014-2016: “Imágenes, circuitos y sujetos de la lectura y la escritura en la literatura colonial latinoamericana” y el proyecto PRI-UBA (2012-2014) “Figuras de la lectura y la escritura en la literatura colonial latinoamericana”. En la Universidad Nacional de La Plata codirige el Proyecto de Incentivos “Cartografías de la literatura latinoamericana. Tropos y tópicos del espacio y su representación”, código H688, dirigido por la Dra. Carolina Sancholuz.

Susana E. Zanetti:

Fue Profesora Emérita de la Universidad Nacional de La Plata, donde se desempeñó como Profesora Titular de la cátedras Literatura Hispanoamericana y luego Literatura Latinoamericana I. En la facultad de Humanidades de la UNLP Susana fue investigadora de enorme y reconocida trayectoria en los estudios de literatura latinoamericana; fue responsable de numerosos proyectos de investigación en el área y sobresalió en su labor de formadora de especialistas en literatura latinoamericana. Dirigió el Departamento de Letras, la carrera de Doctorado en Letras y la revista *Orbis Tertius*. Paralelamente se destacó en sus actividades docentes y de investigación como Titular de las cátedra de Literatura Latinoamericana I de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, institución en la cual coordinó la Maestría en Literaturas Española y Latinoamericana, fue Directora del Instituto de Literatura Hispanoamericana, del Departamento de Letras y miembro integrante y fundadora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. Su actividad en el campo editorial argentino, en EUDEBA y CEAL fue de singular importancia, contribuyendo a la formación de un público lector a través de, por ejemplo, la segunda edición de *Capítulo* y la *Historia de la literatura argentina*. Lectora infatigable y crítica, sus profusos ensayos dedicados a un arco muy amplio de aspectos de la literatura latinoamericana se han

publicado en revistas especializadas e importantes volúmenes colectivos. Entre sus trabajos extensos, los más recientes dedicados a últimas preocupaciones sobre lectores, lectoras y ficcionalización de escenas de lectura en la literatura latinoamericana son: *La dorada garra de la lectura* (Beatriz Viterbo, Argentina) y *Leer en América Latina* (Ediciones El otro, el mismo, Venezuela).

Simón Henao-Jaramillo

Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, Magíster en Literatura española y latinoamericana por la Universidad de Buenos Aires y profesional en estudios literarios por la Universidad Javeriana de Bogotá. Profesor en la cátedra de Literatura Latinoamericana I en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Becario posdoctoral de CONICET para una investigación sobre las proyecciones imaginarias de lo común en el arte, el cine y la literatura colombiana de fin de siglo XX. Sus últimas publicaciones son “Imágenes de lo íntimo en *Falleba* de Fernando Cruz Kronfly” en *Revista Perífrasis* N° 13 (2016) y “Fernando Cruz Kronfly y el tiempo fracturado de *Destierro*” en *Revista Estudios de Teoría Literaria* N° 8 (2015). Es miembro integrante del proyecto “Cartografías de la literatura latinoamericana: tropos y tópicos del espacio y su representación” radicado en el IDIHCS.

Facundo Ruiz

Doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina, donde se desempeña como profesor de Literatura Latinoamericana. Es Investigador del CONICET y del Instituto de Literatura Hispanoamericana, en el marco del cual dirige el grupo Estudios Barrocos Americanos. Ha editado y anotado la poesía y las cartas de sor Juana Inés de la Cruz (*Nocturna mas no funesta*, 2014) y coordinado, junto a Pablo Martínez Gramuglia, el volumen *Figuras y figuraciones críticas en América Latina* (2012). Ha publicado artículos en volúmenes colectivos, revistas nacionales e internacionales. Preparó, junto a Luciana del Gizzo, la *Antología temática de la poesía argentina*, de próxima aparición.

Rodrigo Javier Caresani

Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires y profesor de literatura latinoamericana en dicha Universidad. Becario de CONICET, cursa su

doctorado en Literatura con el tema “Poesía y traducción en el modernismo latinoamericano: de Rubén Darío a Julio Herrera y Reissig”. Ha publicado el tomo *Rubén Darío. Crónicas viajeras. Derroteros de una poética* (2013) y coeditado *Traducir poesía. Mapa rítmico, partitura y plataforma flotante* (2014). Es asesor del proyecto *Obras Completas de José Martí* (Centro de Estudios Marianos) y miembro de los consejos editores de *Repertorio dariano* (Academia Nicaragüense de la Lengua) y *Exlibris* (FFyL, UBA). Dirige el grupo “Relaciones interartísticas en el modernismo latinoamericano (1880-1930): viajes, traducciones, lenguajes” (PRIG-UBA) y participa en varios proyectos dedicados al “fin de siglo”. Sus investigaciones sobre el fenómeno de la traducción se han difundido en libros y revistas académicas argentinas e internacionales.

Javier Planas

Licenciado en Bibliotecología y Ciencia de la Información; Doctor y Magister en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de La Plata. Se ocupa de temas vinculados con la historia de la lectura, el libro y las bibliotecas en Argentina, con particular interés en las bibliotecas populares. Integra equipos de investigación que abordan problemas relacionados con las tecnologías de la información y la comunicación. Becario posdoctoral de Conicet. Profesor en la carrera de Bibliotecología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Dirige la revista *Palabra Clave (La Plata)*.

Julieta Novau

Profesora y Licenciada en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como docente Ayudante Diplomada de la Cátedra “Literatura Latinoamericana I” (FaHCE-UNLP). Becaria de la UNLP, para realizar el Doctorado en Letras cuyo tema de investigación se centra en las “Figuraciones de la narrativa antiesclavista en Cuba y Brasil, 1840-1880”. Ha colaborado en distintas publicaciones académicas. Es miembro integrante del proyecto “Cartografías de la literatura latinoamericana: tropos y tópicos del espacio y su representación” radicado en el IDIHCS.

Rosario Pascual Battista

Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Pampa (Argentina). Doctoranda en la Universidad Nacional de La Plata sobre “Poética y tradición

cultural en la obra lírica y crítica de José Emilio Pacheco”, con la dirección de la Dra. Carolina Sancholuz y la codirección de la Dra. Graciela Salto. Publicación reciente: “La imagen de la ruina en *Los elementos de la noche [1958-1962]* de José Emilio Pacheco”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 44 (2015). Docente auxiliar en “Introducción a la Literatura” y “Práctica II” de la Universidad Nacional de La Pampa. Integra, además, dos proyectos de investigación sobre literatura latinoamericana, uno de ellos “Cartografías de la literatura latinoamericana: tropos y tópicos del espacio y su representación” radicado en el IDIHCS. Participa en el equipo editorial de la revista *Anclajes*.

Azucena Galettini

Doctoranda en Letras (CONICET-Universidad de Buenos Aires), investigadora tesista en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA). Proyecto de tesis doctoral: “Escrituras topográficas de la dislocación: la construcción de una mirada paisajística en la obra de dos poetas del Caribe anglófono, Grace Nichols (Guyana-Reino Unido) y Dionne Brand (Trinidad y Tobago-Canadá)”. Licenciada en Letras (Universidad de Buenos Aires) y traductora inglés-español egresada del Instituto en Educación Superior en Lenguas Vivas, “Juan Ramón Fernández”, entre sus publicaciones recientes se encuentran: “Más allá de la paradoja espacial: otra manera de pensar la diáspora: Análisis de *The Fat Black Woman’s Poems*, de Grace Nichols.” en *El Gran Caribe en femenino*, Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica, número 17, enero-junio 2013, y “La precariedad de lo humano y la imposibilidad de construir territorios en *El país de la canela*, de William Ospina” en Andrea Ostrov (coord.) *Biopolítica, cuerpo y territorio*, NJ editor, 2015 (en prensa). Es miembro integrante del proyecto “Cartografías de la literatura latinoamericana: tropos y tópicos del espacio y su representación” radicado en el IDIHCS.

Espacio y representación se articulan en este volumen para dar cuenta de la heterogénea Literatura Latinoamericana a través de categorías tales como lugar, territorio, viaje, desplazamiento, exilio, frontera, ciudad, paisajes, naturaleza, topografía, mapas, cartografías, itinerarios y redes. El libro conforma un sistema de lugares: territorialización del Nuevo Mundo en la crónicas hispanoamericanas de los siglos XVI y XVII; el desplazamiento forzado, la trata esclavista y la huida cimarrona en novelas y ensayos del siglo XIX en Cuba y Brasil; los espacios letrados y de sociabilidad literaria en la literatura del siglo XIX; el espacio antillano en el mapa latinoamericano: imágenes de la insularidad y del archipiélago, cruces de fronteras entre la poesía del Caribe anglófono e hispánico; exilio y redes intelectuales en autores del Caribe hispánico del siglo XX; la problematización del concepto de nación y territorio en la narrativa colombiana contemporánea; espacio y tradición poética en la lírica mexicana contemporánea. La puesta en evidencia de dichos trayectos permite iluminar vínculos entre textos del pasado colonial y experiencias culturales recientes, como así también reflexionar acerca de la conformación de un sistema literario y cultural a contrapelo de ciertos lugares comunes del campo historiográfico literario latinoamericano que apuntan a una temporalidad cristalizada en periodizaciones, privilegiando este volumen la noción de espacio.



COLECTIVO
CRÍTICO

ISBN 978-950-34-1504-7

