

## **CHRONICLES OF A HOSTILE SUN, DE DIONE BRAND: ARS POÉTICA DE UNA POLÍTICA DE LOCALIZACIÓN**

AZUCENA GALETTINI

Universidad Nacional de La Plata, CONICET

azucena.galettini@bue.edu.ar

ORCID: 0000-0002-2518-0509

### RESUMEN

*Chronicles of the Hostile Sun* (1984), el cuarto poemario de la poeta trinitense Dionne Brand es marcadamente político, pues evoca la revolución de Granada que ocurrió entre 1979-1983 y la ocupación estadounidense de la isla durante la operación denominada «Urgent Fury» en octubre de 1983. Es posible analizar este libro desde la interacción entre registro (diario) y poesía, y la reflexión que surge sobre la función del lenguaje poético frente al fracaso político. En ese sentido, el propósito del presente artículo es analizar la construcción metapoética que lleva a cabo Brand en este poemario a partir del concepto de *política de localización*, desarrollado por la geógrafa feminista Gillian Rose, inspirado en la poeta Adrienne Rich. Es desde allí que se puede construir un *ars poética* en esta obra de Brand, que se apoya en la búsqueda de *pathos* para construir hermandad, empatía, y cuyo fracaso quedará emparentado con la muerte de los ideales revolucionarios.

*PALABRAS CLAVE:* metapoésia, política de localización, Caribe anglófono, Granada.

### **CHRONICLES OF A HOSTILE SUN BY DIONE BRAND: THE ARS POETICA OF A POLITICS OF LOCATION**

### ABSTRACT

*Chronicles of the Hostile Sun* (1984), the fourth poetry collection by the Trinidadian poet Dionne Brand, is centered around politics, since it deals with the Grenada revolution during 1979-1983 and the American occupation during the operation "Urgent Fury", in October 1983. It is possible to analyze this book focusing on the interaction between register (the diary format) and poetry, as well as the reflection about the function of poetic language amid political failure. Thus, the purpose of this article is to analyze the metapoetic construction carried by Brand in this book using the concept of *politics of location*, developed by the feminist geographer Gillian Rose and inspired by the poet Adrienne Rich. It is from that perspective that one can construct an *ars poetica* in this book by Brand, one that is built upon the use of *pathos* to create fraternity, empathy, whose failure is connected with the death of revolutionary ideals.

*KEYWORDS:* metapoetry, politics of location, Anglophone Caribbean, Grenada.

## SIN FÓSFOROS NI YESCA: DIONNE BRAND Y LA POLÍTICA DE LOCALIZACIÓN

*I have come to know  
something simple. Each sentence realised or  
dreamed jumps like a pulse with history and takes a  
side. What I say in any language is told in faultless  
knowledge of skin, in drunkenness and weeping,  
told as a woman without matches and tinder*  
Dionne Brand, *No Language is Neutral*, p. 31

Dionne Brand, poeta y novelista, nació en 1953 en un pequeño pueblo costero de Trinidad y Tobago, Guayaguayare, la población más al sur de la isla. Con apenas diecisiete años, en 1970, Brand emigró a Canadá y se instaló en Toronto, ciudad que es centro de varias de sus novelas. Allí asistió a la Universidad de Toronto donde obtuvo una licenciatura en Filosofía y en Letras y más tarde el título de magíster en Filosofía de la Educación. Actualmente se la puede considerar parte del canon canadiense, como lo demuestra la publicación de sus textos en una de las editoriales más importantes del país, McClelland & Stewart, uno de los sellos de Random House, y especialmente por su reconocimiento como Poet Laureate de Toronto en el período 2009-2012.<sup>1</sup> En 2015, 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 con su novela *Love Enough*, aunque ambas fueron derrotadas por la joven Kate Cayley. Se desempeña, además, como docente de literatura, escritura creativa y de estudios de género en varias universidades de Canadá y los Estados Unidos.

Uno de los ejes fundamentales de la obra de Brand es su compromiso político. Como se observa en el epígrafe, Brand reniega de una supuesta neutralidad del lenguaje (y podríamos decir de la literatura) para afirmar que cada palabra escrita nace, en su caso, de la consciencia de los conflictos raciales y de género. Es por ello que resulta posible afirmar que Brand escribe desde lo que la geógrafa feminista Gillian Rose (1993) denomina «política de localización», concepto que toma de la poeta y pensadora Adrienne Rich. La «política de localización» permite definir dónde se localiza cualquier sujeto dentro de las matrices de poder discursivas y materiales (Rose 1993: 139), es decir, esa perspectiva nos habla de un situarse discursivo, filosófico, político. Si bien Rose la piensa en relación a cómo se sitúa el sujeto del feminismo dentro de las complejas relaciones de poder y diferencia, creo posible llevarlo a un marco más

---

<sup>1</sup> Brand ha recibido otros importantes galardones. Entre ellos podemos mencionar: el Governor General's Award para Poesía y el Trillium Book Award por *Land to Light On* (1997) el Pat Lowther Award por *Thirsty* (2002), el premio al Libro del Año de la Ciudad de Toronto, por la novela *What We All Long For* (2005) el Harbourfront Festival Prize en reconocimiento por su contribución a las letras, en 2006; mismo año en que recibe una beca de la Academia de las Artes, Humanidades y las Ciencias de Canadá. En 2009 fue nombrada Poet Laureate de Toronto y en 2011 recibió el prestigiosísimo Griffin Poetry Prize por *Ossuaries*.

general que no se limite sólo a la relación con la teoría feminista, sino con la postura ideológica en general, una que es multidimensional, cambiante y contingente (Rose 1993: 153). En ese sentido, es de utilidad el término *poélitica* que Myriam Chancy acuña en su libro *Searching for Safe Spaces: Afro-Caribbean Women Writers in Exile*, para dar cuenta de la fusión dinámica entre poética y política feminista en la obra de Brand. Chancy (1997: 21) define «poelitics» como la puesta en acto de una serie de estrategias de resistencia contra las estructuras ideológicas y sociales que sostienen al imperialismo, neocolonialismo y el patriarcado, en la que las mujeres afrocaribeñas reformulan el género lírico para hacer una fusión dinámica entre poesía y política feminista, al abordar aspectos de la diáspora africana desde el punto de vista específicamente femenino. Si bien a la hora de utilizar el término para analizar la obra de Dionne Brand, Chancy parece quedarse meramente en el plano del contenido sin ahondar realmente en los recursos de los que se vale Brand para generar esa fusión, la idea de una «poelítica» no deja de ser interesante para trascender una supuesta oposición entre recursos y contenido. Sólo que el objetivo estaría precisamente en leer ese planteo político —esa «política de la locación», tomando el término de Rose— *en las formas*, haciéndonos eco de las palabras de la crítica argentina Ana Porrúa («leer la forma, leer *en las formas*», Porrúa 2011: 52). En el caso puntual que nos detendremos en el presente ensayo, ese leer *en las formas* está asociado con la construcción metapoética que lleva a cabo Brand en *Chronicles of the Hostile Sun* (1984) en el que la política de localización es también una construcción poética. Desde esta perspectiva es posible pensar las reflexiones sobre la poesía según dos ejes: el que pone el acento en la interacción entre registro (diario) y poesía, y el que reflexiona sobre la función de esta frente al fracaso político.

#### CONTEXTUALIZAR EL FRACASO: LA REVOLUCIÓN DE GRANADA Y LA OPERACIÓN «URGENT FURY»

*Chronicles of the Hostile Sun* es el cuarto poemario de Brand y es marcadamente político, pues evoca la revolución de Granada que ocurrió entre 1979-1983 y la ocupación estadounidense de la isla durante la operación denominada «Urgent Fury» en octubre de 1983. Brand formaba parte del Gobierno Revolucionario del Pueblo en el momento de esta invasión, que evidentemente marcó profundamente su obra, pues es un tema recurrente en ella.<sup>2</sup>

Brand no ha sido la única en tratar de dar cuenta de esa parte de la historia del Caribe anglófono, como lo atestigua la obra de la granadiense Merle Collins (que también formó parte del GRP), textos de George Lamming, Kamau

---

<sup>2</sup> A eso se refiere George Clarke (2012) en *Directions Home: Approaches to African-Canadian Literature* cuando afirma que Brand necesitó atravesar un infierno dantesco para conformar su estilo. Un relato interesante para trazar paralelismo con *Chronicles...* es «I Used to Love the Dallas Cowboys» del libro *Sans Souci and Other Stories* (1989), en el que se relata la experiencia de la narradora, tirada en el pasillo de la casa en que habita, oyendo cómo las bombas caen.

Brathwaite, Derek Walcott (aunque inicialmente se mostró crítico al gobierno del dirigente de la revolución Maurice Bishop, para luego lamentar la intervención estadounidense), Merle Hodge, Audre Lorde, y Earl Lovelace, entre otros. Es posible, incluso, trazar un enlace, como lo hace Laurie Lambert en *Comrade Sister* (2020), entre la obra de Brand y la tradición radical negra (que abarca desde la revolución en Haití y la Resistencia de las poblaciones esclavizadas a lo largo y ancho de todo el continente americano, hasta los movimientos de liberación africanos y, por su puesto, del Poder Negro). En ese sentido, para comprender la postura de Brand, es necesario dar cuenta brevemente de la relevancia de la revolución en Granada, su caída y el peso de la invasión estadounidense.

La revolución en Granada, como sostiene Scott (2014: 3), se enmarca dentro de la historia mayor de las formaciones marxistas-leninistas en la región caribeña. Puri (2014) considera que la huella de esta revolución marca a toda la región pues:

It was the first socialist-oriented revolution in the Anglophone Caribbean; the assassination of Maurice Bishop was the first assassination of a head of state in the Anglophone Caribbean; it was the first time the United States invaded the Anglophone Caribbean. (5)

También es necesario pensar tanto la revolución como la invasión estadounidense en el marco de la Guerra Fría, el temor ante la posible «avanzada» del socialismo y el rol de los Estados Unidos en las dictaduras del Cono Sur durante la década del setenta.

Es en esa misma década que el movimiento New Jewel comenzó a formarse. En 1979, liderado por Maurice Bishop, derrocó al primer ministro Erik Gairy, quien había llegado al poder con apoyo popular para luego convertirse en un dictador. La revolución de Bishop despertó el interés de distintos países de Latinoamérica: Fidel Castro envió a Granada médicos, maestros y trabajadores de la construcción, Venezuela donó derivados del petróleo. El paulatino crecimiento del ejército granadino, bajo sospecha de la ayuda soviética, sumado a la creciente amistad de Bishop con Castro y el Sandinismo despertó la preocupación de Ronald Reagan, entonces presidente de los Estados Unidos, en especial ante la construcción en Granada de un nuevo aeropuerto internacional, gracias a la ayuda de Cuba (Figueredo y Argote-Freyre 2008: 215).

Cuatro años y medio después del golpe de estado a Gairy, el 19 de octubre de 1983, Maurice Bishop y un grupo de sus aliados más cercanos fueron asesinados por las fuerzas armadas granadinas como consecuencia de un conflicto interno dentro del partido. Días después, Estados Unidos despliega la misión «Urgent Fury» e invade la isla con la excusa de proteger a los ciudadanos estadounidenses (estudiantes de medicina) que se encontraban en Granada. Como sostiene Lambert (1994, 174) esto era un evidente ardid para intervenir sobre el destino político del país.

Dionne Brand da cuenta en *Chronicles of a Hostile Sun* lo profundamente desgarrador que es que la caída del sueño revolucionario haya surgido de la división interna, así como también lo desolador que resulta que otras naciones

caribeñas, como Barbados o Dominica, apoyen la invasión.

De hecho, como sostiene Patsy Lewis (1999), suele no tenerse en cuenta el rol de la Organización de los Estados del Caribe Oriental en la invasión estadounidense, cuando técnicamente es esta quien solicita el apoyo del ejército de Reagan.

En las distintas partes que conforman *Chronicles of a Hostile Sun*, Dionne Brand construye las distintas etapas del sueño revolucionario y su caída, un sueño que no es solo para Granada, sino pan-caribeño, ya que como sostiene Lambert (2014: 176) Brand escribe sobre Granada pero también sobre el Caribe en un sentido amplio, haciendo referencias a Barbados, Dominica, St. Lucia Guyana y Nicaragua.<sup>3</sup> La muerte del sueño, como se verá más adelante, es para todas las Antillas y no solo para la isla granadina.

Y si bien es cierto que Brand ve la revolución como una formación política dinámica que es tanto personal como nacional (Lambert 2020: 36), la perspectiva en este libro será siempre subjetiva, la de una persona poética que *experimenta* cada una de las fases del proceso revolucionario y su caída. Ese juego con la idea del registro, ya planteada desde la noción de crónica que se encuentra en el título, establece una estructura de cercanías y distancias que vale la pena explorar.

#### CERCANÍA Y DISTANCIA ENTRE VIVIR Y REGISTRAR, Y LA POESÍA COMO OFRENDA

*Chronicles of the Hostile Sun* se divide en tres partes: «Languages», «Sieges» y «Military Occupations». Es posible asociar esas tres secciones con las temporalidades que se observan en el poemario: previa a la invasión, la invasión en sí misma y la post-invasión; sin embargo, *flashbacks* durante las dos últimas partes generan cruces que desmienten esa división taxativa.

El poema que abre el libro, «Night – Mt. Panby Beach – 25 March 1983», en el que el yo lírico se sitúa en una noche de práctica en una playa de Granada, frente a una posible invasión militar de los Estados Unidos, simula el tono de diario, no sólo por el título (que también podría remitir a las didascalias de un guion), sino por los primeros versos:

MT. PANBY BEACH - 25 MARCH 1983

Many years from now  
 this surf, this night  
 of American war ships in Barbados,  
 Mt. Panby beach with its reef  
 and sea urchins,  
 this night of tension  
 and utterly huge ocean,  
 I see Orion like an imperialist.

---

<sup>3</sup> Véase Lambert (2014: 194, nota 4) para una recopilación de los poemas que mencionan a otros países caribeños.

straddle the half sky,  
 a drizzle of rain,  
 wondering how it is possible  
 to be tearful and fearless together,  
 drink another beer,  
 this night may make it to a poem. (95)

La necesidad de registro se hace evidente por la repetición a lo largo del poema de «this night may make it to a poem», lo cual genera un doblez interesante, pues la mano que escribe «may make it to a poem» está creando ese poema. Los entrecruzamientos temporales implican un tratamiento lúdico del registro. «Dentro de muchos años, esta noche podría llegar a ser un poema» sería una posible traducción de la conformación de la primera estrofa. Así, el sujeto lírico se divide entre el que presenta los elementos, es decir, el que se sitúa en esa noche, ya pensándola como registro (o al menos como material registrable) y aquel que ya ha registrado el poema «mucho años después».

Al analizar esa repetición permanente como un latiguillo que establece desde el primer poema cuál es el tono desde el cual se escribe el libro, desde la necesidad de registro (establecido, como dijimos, desde el título *Chronicles*), también salta a la vista que implica un juego de cercanías y distancias: por un lado se está ahí, en la escena enunciada (en esa noche, en esa playa, donde el deíctico elegido, al señalar la cercanía, acrecienta la proximidad) y por otro ya se está «años después», pues el poema está escrito. La última estrofa rompe la continuidad de ese latiguillo:

Many years from now  
 how could it be,  
 sandflies eat the skin on Mt. Panby beach,  
 facing the ocean  
 a look from here can only be a wound,  
 look! The street empty,  
 and the bar on Ballast Ground Road  
 and the beach and the reef  
 and this little bit,  
 this bay that only knows  
 the solitary feet of children  
 splashing in it on Sundays,  
 this night may make it to a poem.

La partición entre «many years» y «this night may make it to a poem» en el que la descripción del paisaje interrumpe puede leerse como si el sujeto lírico estuviera sacando una fotografía mental, intentando registrar lo que luego deberá aparecer en el poema. Sin embargo, dado que este está situado en el albor de la invasión estadounidense, lo que se intenta capturar es lo que se va a perder, la imagen pacífica antes del desastre. Su propia sorpresa es puesta de relieve en «how could it be», verso que funciona como bisagra temporal, pues el sujeto lírico que se hace la pregunta está situado en «many years from now», donde el «now»

remite a la instancia enunciativa de la noche en Panby Beach. La pregunta implica la sorpresa por el tiempo que ha pasado, pero al mismo tiempo puede leerse como un cuestionamiento del propio pliegue temporal: ¿cómo es posible que esta noche, que estoy viendo *ahora*, se convierta muchos años después en un poema, que de hecho estoy escribiendo?

El uso de los déicticos vuelve a situarnos en la escena enunciativa, sin embargo «a look from here can only be a wound» también implica un pliegue. La herida que se menciona puede ser propia del tiempo del sujeto lírico que está en Panby Beach: la lectura más literal de esa herida es la de los insectos (*sandflies*) que comen la piel, es decir, poder mirar desde allí implica resistir su ataque; otra posibilidad, más metafórica, es que hiere la soledad y la paz, cuando se está a la espera de una posible invasión. La tercera lectura nos sitúa en la temporalidad de la escritura, en los «muchos años después»: volver sobre el paraíso perdido cuando se sabe todo lo trágico que vino luego.

En ese sentido, es posible pensar que lo que está operando allí es un determinado *marco*, idea que Brand desarrolla en el ensayo «Seeing» del libro *Bread Out of Stone*. En él alaba la capacidad del ojo para ver y postula que el ojo tiene un marco por el cual el acto de ver se *compone*: «Frames perhaps already describing, perhaps not already as if born to it but born in it already describing the edges of the picture and what must be at focus» (Brand 1998: 182). Y aunque en la cita pareciera que Brand sostiene que esos marcos son intrínsecos del aparato visual, es una personificación que la autora crea para dar cuenta de los marcos ideológicos, como queda en evidencia en la anécdota que describe en ese ensayo: ella dirigía un documental y debió discutir con el camarógrafo que consideraba que Brand había filmado una mala toma pues «no siente que la mujer que lee el poema de amor lésbico le estuviera hablando a él» (183), algo que para Brand es una obviedad. Ella ve allí al ojo que siempre mira y necesita ser mirado.

Lo que se observa en los pliegues temporales que se generan en poemas como «Night – Mt Panby Beach...» es un juego en el que se mira como ya habiendo visto, es decir, el *marco* desde el cual se construye la mirada poética está regido por la idea de registro. Lo que debe ser registrado, lo que es «digno» de serlo. En ese sentido es útil la idea de *parallax* de Hal Foster en *El retorno de lo real* (2001). En física y astronomía, el «paralelaje» (traducción del término griego *parallax*) remite a la aparente variación de la posición de un objeto al cambiar la posición del observador. Foster se vale del concepto para pensarlo en relación con la historia: «Esta figura subraya que los marcos en que cerramos el pasado dependen de nuestras posiciones en el presente y que estas posiciones las definen esos marcos» (Foster 2001: 10). De esta forma, la construcción que se hace del pasado depende de los emplazamientos subjetivos en el presente. Esto podría ser otra forma de pensar la política de localización, pues, por ejemplo, en el poema «Old Pictures of the New World» la lectura que se hace del pasado barbadense y

de la actitud de los esclavos parte de la traición vivida en el presente del gobierno de Barbados frente a la revolución granadina.

OLD PICTURES OF THE NEW WORLD

They show tourists rolling  
 on beaches in Barbados  
 someone told me that this island  
 is flat and inescapable  
 just right for american military transports,  
 this same someone said,  
 the topography of the island  
 lacking in gradient or thick forest  
 gives historical witness to the absence  
 of slave rebellions,  
 the slaves having nowhere to run  
 adopted an oily demeanour.  
 How history slaps us in the face,  
 using our own hand too.

Este poema está estructurado en cuatro partes, en las que el primer verso se abre con «they show», donde no se establece claramente quién es el «they», si se refiere a medios de comunicación (en el fragmento 2 se menciona «a full page ad in the Chicago Sun Times»), si es una manera genérica de referirse a las imágenes con las que se cubren las noticias sobre la revolución, o si son meras diapositivas que se pasan. El trabajo con la inmaterialidad de las fuentes se ve realizado por la voz de ese «someone» que nunca es definido. «Alguien» pasa información vital para el sujeto lírico, información que es visualmente de fácil comprobación. Elegir que alguien le «diga» lo que claramente se puede observar es una suerte de mediación que recubre de una aparente objetividad. De hecho, la foto prototípica de los turistas al sol en una paya caribeña hace pensar a la persona poética en cómo la geografía atenta contra la revolución.<sup>4</sup> Así, la elección del adjetivo «inescapable» para describir la topografía de la isla apunta a la imposibilidad de escapar físicamente, pero, a su vez, dada la colocación usual con «fate» o «destiny» se exagera lo «inexorable», poniendo de relieve la geografía como condena ineludible a la revolución, cualquier revolución.<sup>5</sup>

Si bien el «just right for american [sic] military transports» es una crítica al rol de Barbados en la invasión de Granada (uno de los «six Caribbean stooges» [129] del poema «October 25th, 1983», en clara referencia al papel que desempeña la Organización de los Estados del Caribe Oriental) y en cierta medida también a

---

<sup>4</sup> Cabe señalar una salvedad a la construcción «prototípica»: la elección del verbo «roll» y no «sunbathing», por ejemplo. La imagen de los turistas *rodando* en la playa transmite la idea de retozar, pero al mismo tiempo los ridiculiza, como si fueran fardos tirados sobre la arena que no hacen otra cosa que rodar de aquí a allá.

<sup>5</sup> Es necesario destacar que el uso que le da Brand aquí a «topografía» no es la descripción del terreno sino las particularidades de este en sí mismas.

ellos apunta el último verso, pues la imagen de la propia mano que abofetea nos reenvía al Caribe volviéndose contra sí mismo; el hecho de que al observar el paisaje de Barbados se piense en la invasión de Granada y las inexistentes rebeliones de esclavos, va más allá de la reflexión sobre cómo la superficie de un terreno influye sobre la historia o cómo la geografía es un elemento fundamental en la estrategia de una revolución: atestigua que la mirada del sujeto lírico codifica el espacio y construye paisaje a partir de lo político, hecho que ya hemos analizado en otro trabajo (Galettini 2020).<sup>6</sup>

Pero, a su vez, también se establece que ese marco de la mirada está anclado en la circularidad temporal que se experimenta. En la repetición de una violencia tanto en la era colonial como en el presente postcolonial que termina por ser también «inescapable».<sup>7</sup> Como sostiene Lambert

the trauma experienced at the end of the revolution is not simply about its tragic end but also the collective, cumulative experience of repeated tragic endings, this being but one. (Lambert 2020: 21)

En ese sentido, la repetición histórica del fracaso permite esa unión circular entre el pasado de esclavitud y el presente de la ocupación estadounidense, reafirmado en el título y la idea de «viejas fotos», como si se tratara de postales repetidas. Esta circularidad no es solo propia de Brand, sino que es una experiencia recurrente en las representaciones de revolución de Granada, como bien analiza David Scott en *Omnes of Adversity* (2014).

Asimismo, la inmaterialidad que se ha mencionado en relación al armado discursivo está asociada a la construcción del relato de la revolución que se hace desde los Estados Unidos (pero también desde ciertas naciones caribeñas, como se menciona en el apartado anterior) y que Brand busca desarmar. Como sostiene Lambert (2014: 174), Brand se opone a la «... epistemological violence of how the revolution is narrated by the American government in order to justify their invasion of Grenada». Así, esa falta de claridad, esa sensación de vacío de contenido en la construcción discursiva es otra forma de indicar la inconsistencia de ese relato.

Asimismo, y en esa misma línea, la búsqueda de registro resulta interesante, incluso vital, no solo a nivel estético. Hay poco material de archivo de la Revolución de Granada. En primer lugar, el país no cuenta con un archivo nacional. El huracán Iván de 2004 destrozó el techo de la Biblioteca Nacional dañando irreversiblemente mucha de la documentación que se encuentra allí.

---

<sup>6</sup> La insistencia de presentar el adjetivo «American» en minúscula, contra la normativa de la lengua inglesa opera como un modo de mostrar el desprecio, de quitarle fuerza o peso al gentilicio. Visualmente, además, evita que la mirada caiga preponderantemente sobre él.

<sup>7</sup> Utilizo el término «postcolonial» en el sentido que le han dado los estudios postcoloniales, es decir, para dar cuenta de un período de independencia política (en el caso de Granada quebrado por la invasión estadounidense) en el que se observan aún los desbalances de poder y un colonialismo cultural y económico que aún persiste.

Asimismo, se sostiene que previo a la invasión estadounidense, el GRP quemó documentos para evitar que cayeran en manos enemigas. El bombardeo destruyó material valioso, por ejemplo, la radio Free Grenada, donde residía hasta 1983 buena parte del archivo de noticias, de la historia y de los calipsos del país. Por otra parte, el gobierno de Reagan se llevó cuantiosa documentación para investigar el «avance comunista» en Granada que, si bien fue devuelta, se encuentra ahora en el Fort George sin que se observe ningún intento por preservarla (Puri 2014: 8-9).

Si bien resulta evidente que en 1984 Brand no podía tener claro la importancia que cobraría la creación de otro tipo de registro con su poesía, es necesario mantener presente que esa función también se halla en este libro. El marco de referencia que propone Brand es la de quien observa para dejar registro y eso se evidencia en poemas como «Night – Mt. Panby Beach...», pues allí, la mirada que pareciera estar situada en la instancia de enunciación (en esa playa, en esa noche) en realidad la reconstruye a partir de otra locación espacial y temporal, desde el exilio en Canadá (el sujeto lírico retorna en el libro a Canadá) y desde la conciencia de la absoluta derrota de los sueños revolucionarios.

Estos juegos donde las cercanías y distancias que se dan por los cruces temporales enunciativos se intensifican al incorporar el factor histórico que conlleva una búsqueda de una hermandad perdida. Así se hace evidente en el siguiente poema:

CARIFUNA

This ancient Carib sold me a hat  
and sent his ancient son with a gift  
for me,  
our spectacles did not hide our ancient look,  
those ships...  
discovered and killed us both  
now we shared the trinkets left.  
He gave me a woven bracelet and small basket,  
I gave him this poem and  
what a face he had,  
right away he knew me.  
How can I tell you  
this charm of ours, this familiar gesture  
as if we spoke last night,  
the forest of tree ferns and lichen,  
the ancient Carib,  
his ancient son,  
our ancient look,  
the forest wait for some recovery,  
a new road, a parody of our ancient wound  
draws new escutcheons,  
I left them in the mountain road,  
and I took them with me. (100)

Ya desde el título de este poema se remite al mestizaje caribeño: los garifunas son un grupo étnico que procede de la mezcla de varias tribus africanas y aborígenes del Caribe. Según informa la UNESCO,<sup>8</sup> en el siglo XVIII se establecieron en la costa atlántica de América Central, pues se vieron obligados a abandonar la isla San Vicente, de donde son originarios. Actualmente habitan Nicaragua, Guatemala y Belice, y su lengua, perteneciente a la familia de las arawak, permanece activa aún en nuestros días.

Brand pone en relación lo aborígen y lo afrocaribeño en este poema gracias al título, la utilización de «Carib» para referirse al hombre y la unión que este y su hijo establecen con la persona poética, que nos recuerda algunas instancias de un poemario anterior de Brand, *Primitive Offensive*. La repetición del adjetivo «ancient» comienza a entrelazar esa relación entre presente y pasado histórico que transforma al hombre y a su hijo en figuras prácticamente míticas que trascienden tiempo y espacio: están allí en la situación enunciativa del poema y han estado mucho antes de lo que su existencia física permite esperar. La «mirada antigua» que los tres comparten y que los anteojos no logran esconder se emparenta con «ancient wound» y se liga con la pérdida de libertad de los africanos ante la esclavitud y la de los caribes al ser «descubiertos», por eso se dice «those ships... / discovered and killed us both». La mirada compartida apunta al pasado en común. El presente es descifrado desde esa herida primigenia y queda del lado de los «trinkets lefts», como si lo único que posible ya en estas latitudes fuera repartir espejitos de colores.

Se observa nuevamente esa circularidad que ya se mencionó, una ruptura de la linealidad que hermana experiencias de opresión pasadas y presentes. Como sostiene Lambert:

Trauma in this Caribbean context is linked to several violent histories and their legacies. These histories include the genocide of the indigenous peoples who first inhabited the region's islands, the slave trade and plantation complex, and indentured servitude. [...] In other words, the atrocities of the plantation and its legacies, combined with the decolonization process, have compounded the experiences of collective trauma in the region. (Lambert 2020: 28)

Es en esa clave que se lee «our ancient wound» (*énfasis agregado*), como la marca de un trauma que es común, que los engloba y hermana. Y en ese sentido, el verso «right away he knew me» nos remite al «somos familia» que la anciana cubana le dice al sujeto lírico de *Primitive Offensive*, la hermandad de la piel que va mucho más allá de la epidermis en sí, que es un «encanto inexplicable» («this charm of ours»), una familiaridad, una intimidad que se construye natural y automáticamente. Lo que resulta interesante de ese encuentro es el rol de la poesía: el sujeto lírico retribuye los regalos que le ofrecen con un poema. Ese sentirse hermanada toma carnadura a la hora de dar su poesía como ofrenda: el pliegue temporal que genera el uso del deíctico en «I gave him *this* poem» (*énfasis*

<sup>8</sup> Véase <<https://ich.unesco.org/en/RL/language-dance-and-music-of-the-garifuna-00001>>.

agregado) en el que el poema que leemos es presentado como algo ya terminado, en el momento mismo de la escena enunciativa que se describe, hace también que el hecho de estar unidos por la historia y la raza se vea replicado al estar reunidos en el poema mismo. Así como la persona poética dice «I left them in the mountain road, / and I took them with me», haciendo referencia a que son parte de ella, el poema «Carifuna» como tal es la muestra de esa hermandad, la instancia escritural en la que los tres personajes quedan irreductiblemente enlazados como «familia». A su vez, al igual que el sujeto lírico se los lleva consigo, ellos se llevan a la persona poética, gracias a la ofrenda del poema.

El sombrero comprado será un símbolo al ser abandonado en «P.P.S. Grenada»:

I left that hat, the one the Carib gave to me  
the lamp shades, the Mexican blankets, my  
dictionaries, my roads, my evenings  
that nuisance breadfruit tree [...]. (145)

Se lo abandona entre otros objetos, pero también ante una parte de sí misma («my roads, my evenings»), incluso dejar los diccionarios puede ser visto no como los objetos en sí, sino como un determinado lenguaje, una manera de codificar, de entender, que se ha perdido. La contraposición entre el artículo y el posesivo (*the* en el primer listado, *my* en el segundo) exagera ese efecto de abandono de una parte de sí, unida a la revolución. Y es el que sueño revolucionario está asociado a esa hermandad que resulta indescriptible para un tercero (la segunda persona a la que se dirige el verso «How can I tell you» de «Carifuna»). En ese sentido, abandonar el sombrero implica también el fracaso de la poesía: si bien los garifunas se quedarán con el poema que los une al sujeto lírico, este corta los lazos simbólicamente al dejar el sombrero al partir, no porque renuncie a «ser familia», sino porque cualquier hermandad frente al fracaso del sueño granadino resulta impensable. Es esa sensación de derrota la que lleva a cuestionar la relación construida entre poesía y registro en un fragmento del poema «For Stuart», cuando ya el sujeto lírico ha dejado el territorio granadino:

I'm sick of writing history  
I'm sick of scribbling dates  
of particular tortures  
I'm sick of feeling the boot  
of the world on my breast  
my stomach is caving in and  
I'm sick of doing literacy work  
with North Americans  
as they choke on their food and  
I'm sick of their hunger  
I'm sick of writing new names and dates  
of endings. (152)

El hartazgo de la persona poética («I'm sick of») se traduce en la repetición que imprime ritmo al poema. «Escribir historia» es, para ella «scribbling dates / of particular tortures». Aunque no se hace mención a la poesía, es posible leer estos versos como el hartazgo frente a la poesía como mero registro, es decir, buena parte de lo que es la construcción de *Chronicles of the Hostile Sun*. Esa noción de futilidad no parece ser un problema del lenguaje poético sino del fracaso de la acción política, por lo que se afirma en los versos finales «I'm sick of writing new names and dates / of endings». Lo que parece aquejar a la persona poética es que sólo puede registrar derrotas (o tal vez muertes). La circularidad rítmica que otorga el constante «I'm sick of» tiene su correlato en la circularidad de la derrota, de que su registro sea una mera repetición de fracasos. Sin duda, el registro que hace Brand no es uno que apuesta a describir hechos históricos, sino más bien un registro *sensible* donde la política de localización, su situación enunciativa e ideológica, implica una construcción estética, que estará asociada con la noción de *pathos*, como se explorará en el apartado siguiente.

#### LA FUNCIÓN DE LA POESÍA Y EL SENTIDO PATÉTICO

*Chronicles of the Hostile Sun* es también una reflexión sobre el rol de la poesía frente al compromiso político. Brand establece lo intrínsecamente relacionadas que están poesía y política en *Bread Out of Stone* al afirmar «It is probably not even necessary to say 'poetry and politics' as if those words are distinct» (Brand 1998: 91).<sup>9</sup> Esta idea que recorre su obra se encuentra exacerbada en *Chronicles of the Hostile Sun* pues el objeto que la ocupa, la revolución granadina, la sitúa en un estado de permanente contradicción interna. Brand tematiza esa problemática, que se convierte en otro de los ejes del libro. Así en «Anti-Poetry» la persona poética establece que no quiere escribir para dos o tres personas, sino que su escritura apunta a ideales que la superan:

4. If I tell you what most concerns me  
 You would think my poems not high enough,  
 you would forget my metaphors  
 and cultivate a scorn for me,  
 you would kill the last word  
 on your lips. (120)

El «you» al que se dirige en este poema no resulta del todo claro, puede ser a ese que le habla a la poeta en el «3» aconsejándole que no se dedique a «eso» («but get out of it» [120]) donde no se sabe si el referente de ese «it» es la poesía o su compromiso político («you can't make a living / and your kind don't know nobody in politics» [120]). La condescendencia de ese «your kind» es abrumadora. ¿Se refiere a que es negra? ¿pobre? ¿caribeña? El eufemismo de

---

<sup>9</sup> Lo que resulta una obviedad en el Caribe —se escribe como otra forma de resistencia política— es algo que según Brand debe ser repetido *ad nauseam* en Canadá.

«your kind», que Brand ni siquiera retoma, vuelve a esa voz terriblemente corrosiva. Podría considerarse que es la que retorna en el «7», donde una vez más no se sabe si se refiere a escribir poesía cuando afirma «It's all very well and good / as an idle pastime» (122).

La preocupación porque su escritura no está a la altura de sus ideales sitúa a sus «metáforas», en «4», en el lugar de mero juego lingüístico, como el niño que entrelaza palabras. Dado el título escogido, resulta explícita la alusión a Nicanor Parra y *su* antipoesía. Al igual que en el caso del chileno, en Brand se observa un rechazo a la búsqueda esteticista de devaneos retóricos que desvinculen la poesía de la realidad cotidiana. Sin embargo, en ella no se encuentran presentes los juegos lingüísticos corrosivos de Parra y se percibe, en cambio, cierta idealización del lugar del poeta (que Parra rechazaría) a la hora de afirmar «It's hell to keep a crowd waiting / for words to describe their insanity». Por oposición a aquellos que «only write / for two or three people», el sujeto lírico se construye como un poeta de «masas», capaz de explicarle a esta su locura. Sin embargo, la carga que esa tarea conlleva la obliga a la renuncia:

6. If I tell you  
I don't care much for verses  
dropping their patronizing tone  
all over my ghastly life,  
presuming to decorate my dreary interiors,  
taking charge like a general or a mother,  
If I tell you I crave the free life of a hussy,  
the hurtless life of a catholic priest,  
you would drop me like a passenger.

Sin embargo, aquí se presenta cierta contradicción. Por un lado, la poesía parece estar asociada con los autores blancos de «1» y «2», que escriben para pocos y «only shit their pants in discreet toilets», pues el tono condescendiente de los versos y su impulso de «decorar» la interioridad de la poeta invoca la imagen de algo superfluo que quiere poner una pátina de belleza sobre el horror. Así lo plantea en «5»: «It is hell to find pretty words / to describe shit, let me tell you». La mención a la mierda («shit their pants»; «describe shit») excede la mera provocación de introducir una palabra *altisonante*, es también una declaración estética: no se trata de incorporar o embellecer la mierda sino que esta, como la locura en «3», es motor poético. Sin embargo, aunque «taking charge like a general or a mother», podría estar asociado con el «patronizing tone», también nos habla de la poesía como algo que le demanda al sujeto lírico, se le *impone*. Es por eso que se contrapone con la vida más libre de una prostituta o un cura. La comparación de un sacerdote con una «hussy» —que tiene una ligereza mayor que «whore» o «prostitute» pero seguramente fue elegida por la aliteración que genera con «hurtless»— es claramente una provocación así como también una suerte de crítica hacia esos otros poetas que se desprecian (como aquellos que o bien se venden o nunca se ensucian las manos). No obstante, también pone el

acento en la carga que es para el sujeto lírico la poesía, carga a la que se querría renunciar. El desprecio que esto podría provocar en la segunda persona a la que se le habla («drop me like a passenger») no surgiría, entonces, tanto del estilo de vida que ansía secretamente, sino por abandonar la tarea, es decir, ser un mero «pasajero» de la vida, que la transita pero que no se involucra. En ese deseo de abandono subyace la contradicción de «Anti-poetry», pues escribir versos es presentado como algo banal y también como una tarea ineludible, comprometida. Podría pensarse esa contradicción como la oposición entre su forma de concebir el acto poético (ese que apela a la muchedumbre, que mira a la *mierda* de frente, que busca dar palabras a la locura) frente a la de los poetas blancos, «those thin cigarette smoking white guys». No obstante, esa postura casi soberbia del sujeto lírico que se considera un poeta de masas, capaz de explicarle a estas su propia locura, que lleva sobre sus espaldas esa terrible carga y preferiría ser una prostituta, es destruida en el último fragmento, en el que ante el elogio sobre su notable uso del lenguaje surge la reflexión sobre la futilidad de la poesía.

8. [...] they said "you write well,  
your use of language is remarkable"  
Well if that was true, hell  
would break loose by now,  
colonies and fascist states would fall,  
[...]  
whoever it was, this trickster,  
I wish they'd keep their damn lies  
to themselves. (122)

Ya en la apertura del poema se establecía que los elogios son mentira («[...] to tell me a lie / about my poems»). Pero allí podría pensarse que se trata de falsa modestia: presentar como falsos los halagos permite enunciarlos. Más que un remedo de humildad, señala que el uso hábil del lenguaje es inútil si no opera sobre el mundo. Su política de localización no es suficiente para que esos ideales, ese marco desde cual escribe, logren el fin del (neo)colonialismo, del fascismo. Es curioso que el problema pareciera situarse en el plano del lenguaje y no de la acción, es decir, que es una mentira con la que la engañan, su escritura no puede ser tan buena si no logra cambiar el mundo, y no que la poesía no es un arma viable frente al fascismo.

La intensidad de su fracaso se condensa en «October 19th, 1983», que se centra en los asesinatos del primer ministro Maurice Bishop, Jackie Creft, ministra de Educación y su mujer, Unison Whiteman, ministro de Política Exterior y co-fundador del movimiento revolucionario *New Jewel*, y Vincent Noel, miembro del Comité Central hasta 1981.<sup>10</sup> La inmensidad de la derrota, causada

---

<sup>10</sup> Los tres primeros fueron ejecutados, junto con Norris Bain (ministro de Vivienda), Fitzroy Bain (presidente del Sindicato General de Trabajadores Agrarios), Evelyn Maitland (dueño del

además por la propia escisión interna, deja al sujeto lírico sin palabras, generando un eterno *loop* en el que la muerte se repite una y otra vez:

this poem cannot find words  
 this poem repeats itself  
 Maurice is dead  
 Jackie is dead  
 Uni is dead  
 Vincent is dead  
 dream is dead  
 lesser and greater  
 dream is dead in these Antilles  
 windward, leeward (126)

El peso del fracaso se encuentra no solo en la incredulidad de esas muertes, sino que la destrucción del sueño granadino implica, para el sujeto lírico, el fin de un universo de posibilidades para toda la región, de a allí el juego con «lesser/greater» «windward/leeward»:

The radical potential for nations in the Lesser and Greater Antilles, the Windward and Leeward Islands seems suddenly lost —a tragedy for the entire region. Brand's words here are both descriptive and prophetic. Around the same time as the NJM came to power, several Caribbean nations elected right-leaning governments (e.g. Jamaica, Barbados, Dominica). In this sense, the end of the dream describes the postcolonial condition of Caribbean nations who succumbed to the influence of their most powerful neighbor to the North. (Lambert 2014: 187)

En ese sentido, la traición es doble: la interna del propio partido, pero también la de las otras naciones caribeñas que apoyaron la invasión.

En relación con la construcción metapoética, resulta interesante señalar la despersonalización que se genera al decir «this poem cannot find words»: no es el sujeto lírico quien no sabe qué decir, que no logra invocar las palabras correctas, sino que la poesía misma es insuficiente, falla, se repite:

i deny this poem  
 there isn't a hand large enough  
 to gesture this tragedy  
 let alone these words  
 dead insist itself on us

En este fragmento se vuelve a centrar en el sujeto lírico que escribe, sin embargo, no se trata de encontrar las palabras sino lograr *escribirlas*, como si el impedimento fuese físico. La inscripción de la primera persona debería borrar la despersonalización, sin embargo, al «renegar de este poema», se establece otra contradicción donde se vuelve sobre el pliegue entre quien escribe y el momento

---

Maitland's Garage), Keith Haylling (Gerente de Producción y Marketing de la Mesa de Importaciones Nacionales), Evelyn Bullen (Gerente de la empresa de seguros Bullen). Noel fue una de las víctimas del tiroteo que ocurrió en Fort Rupert, que Brand describe en su poema.

en que lo hace, y la instancia de lectura del poema como producto terminado que pareciera estar siendo escrito al mismo tiempo que se lee. La cláusula «i deny this poem» establece una distancia, como si no fuera el propio sujeto lírico quien lo ha escrito.<sup>11</sup> La primera persona vuelve a surgir sobre el cierre del primer fragmento, de nuevo para presentar un rechazo: «i refuse to watch faces», y el final de este establece una segunda persona a la que se interpela:

i cannot believe the sound  
of your voice any longer  
blind folded and manacled  
stripped (127)

El quiebre que significa la muerte de Bishop y su gabinete, la traición dentro del propio movimiento («some of us sold each other»), la aleja de esa segunda persona que surge intempestivamente. Se observa, entonces, un pasaje creado para potenciar el impacto emocional sobre el lector y expresar el discurso interior del sujeto lírico, desde el plano impersonal con el cual se abre el poema, la aparición luego de la primera persona hasta la distancia con la segunda persona. De esta forma, vemos cómo la traición general pone en duda hasta los lazos más íntimos.

Ese mismo tema será explorado en «October 25th, 1983», donde se plantea que la propia familia puede denunciarse entre sí como miembros del partido revolucionario.

[...] your family  
your mother, your sister, your little brother,  
your husband, your wife  
you must watch them  
because they will become hungry,  
and they will give you in to the Americans  
[...]  
they will say  
that one day last month  
you said that for four and a half years  
you have been happy  
[...] (130)

Resulta interesante que el delito sea la felicidad. Brand pone el eje ahí y no en la ideología, o la participación política. De esta forma, se une la revolución a la felicidad mientras que la traición nace, no de una postura ideológica, sino de la necesidad más básica, el hambre. Si seguimos a Lambert (2014, 2020), en su planteo de que Brand opone su relato de la revolución a la construcción de los

---

<sup>11</sup> Resulta tentador leer en esa línea el uso de la minúscula para «I», como una forma de restarle importancia o preponderancia a ese yo, permitir que el «i» se funda con el resto del verso sin destacarse. Sin embargo, dada la poca consistencia de Brand con el uso de mayúsculas/minúsculas es problemático plantear hipótesis demasiado abarcadoras.

ideales universales del Atlántico norte, es decir, que busca desarmar el andamiaje discursivo que se creó para justificar la invasión, se vuelve necesario remarcar que hay quienes sintieron esa misma persecución de la que ella habla, pero en manos de los miembros del Partido Revolucionario del Pueblo. Como afirma Carolyn Cooper:

[...] it is true that the Grenada Revolution enacted grave contradictions. The woman elaborated. And though I cannot recall her exact words I certainly do remember her profound sense of outrage: They had young people watching out for counter-revolutionaries. And who you think the 'counter-revolutionary?' They own mother and father! The absurdity of the Revolution's violation of natural ties of kinship was, for this woman, a clear sign of its inherent weakness. Ideological posturing has usurped common sense. (Cooper 1995: v)

Aquí Cooper relata la anécdota de su encuentro con una mujer granadina que pone en evidencia las contradicciones internas propias de la revolución. Si bien en Brand (y aquí la fecha de producción del libro no es un dato menor) se observa la idealización de ciertos aspectos de ese sueño revolucionario, lo cierto es que no evita dar cuenta de las contradicciones internas que dieron por tierra con ese posible futuro para Granada.

Así, en el poema «October 19th, 1983», en la última cita dada, la imagen de la persona poética encapuchada, maniatada y desnuda nos habla, por un lado, del impacto que le han generado los fusilamientos, su identificación empática, pero por otro la posibilidad de la traición de esa segunda persona: la capturada que no puede confiar en una voz conocida, pues indica que la ha traicionado. De esta manera, Brand pone físicamente en escena, llevándolo al plano personal, lo que ha ocurrido con la revolución de Granada.

El trabajo con la repetición de las muertes, como estrofa que retorna permanentemente se ve reforzado por la utilización del «back» y «again».

*back once again*  
betrayal *again*, ships *again*,  
manacles *again*  
[...]  
*back* to jails in these Antilles  
*back* to shackles! *Back* to slavery  
(énfasis agregado) (121)

El retorno del pasado de opresión, con el fantasma de la esclavitud como eterno horizonte temido, conlleva una reflexión sobre la circularidad, o en otras palabras, la circularidad que el poema pone en acto por la constante repetición de las muertes y con ella la desaparición del sueño es otra forma de poner en escena la repetición histórica como hecho fatídico. «Back» y «again» son palabras en las que la repetición se encarna.

La circularidad que desde el comienzo del poema se confiesa («this poem repeats itself») permite expresar lo que no deja de ser un lugar común: «how do

you write tears». Sin embargo, la pregunta se complejiza por los cambios de punto de vista.

Bernard, Phylis, Owusu, H.A.  
 what now  
 back to jails in these Antilles  
 back to shackles! Back to slavery  
 dream is dead  
 lesser and greater  
 drowned and buried  
 windward, leeward  
 a dirge sung for ever  
 and in flesh  
 three armoured personnel carriers  
 how did they feel  
 shot, shut  
 across Lucas Street  
 this fratricide, this hot day  
 how did they feel  
 murdering the revolution  
 skulking back along the road (121)

Por un lado, parece adoptar la perspectiva de los «traidores» («Bernard, Phylis, Owusu, H.A. / what now») pero al preguntarse «how did they feel», el «they» resulta ambiguo. ¿Remite a los traidores o a los traicionados? Pues si buscáramos el referente anterior, pensaríamos que se trata de Bernad, Phylis y demás, pero los versos siguientes con el juego de cuasi homófonos «shot, shut» parece remitir a Maurice, Jacky, etc. La repetición de «how did they feel» establece un cambio, pues el «murdering the revolution» nos remite a los traidores y no a los traicionados. Sin embargo, ese primer «they» funciona como bisagra pues es una instancia en que ambas opciones son posibles, en la que por un instante traidores y traicionados son la misma cosa.<sup>12</sup>

the people watchful,  
 the white flare  
 the shots  
 the shot, the people running,  
 jump, flying,  
 the fort, fleeing  
 what, rumour, not true

---

<sup>12</sup> Ciertamente Brand sentía cierta ambivalencia ante las figuras de Bernard y Phyllis Coard, como lo atestigua el poema «Phyllis» de *No Language is Neutral* (1998: 10), en el que la presa no sólo genera nostalgia por lo que fue, sino que sigue siendo una mujer fuerte, capaz de utilizar su risa ya no sólo como un arma de persuasión sino también de defensa:

Asimismo, en la novela *In Another Place, Not Here*, que remite a la revolución granadina sin nombrarla como tal, el golpe de estado al gobierno revolucionario (que en la historia de Granada fue orquestado por Bernard Coard), horroriza a la protagonista porque no lo considera el modo correcto, pese a simpatizar con las ideas de ese grupo que derroca a Bishop.

please, rearrested not dead,  
 Maurice is dead  
 at 9.30 p.m. the radio  
 Jackie is dead ...  
 9.30 p.m. the radio  
 dream is dead  
 in these antilles  
 how do you write tears  
 it is not enough, too much

El rumor de voces que se establece en «what, rumor not true / please arrested not dead» se cancela con los datos oficiales de la radio, por ello se repite el horario del parte, como cancelación total de la realidad por sobre los deseos. Así, el verso «how do you write tears», que apela por primera vez a una segunda persona (se le hablaba antes pero no se la interpelaba) crea un quiebre, una apertura que permite escapar al lugar común que la pregunta encierra. Implica también un cambio en el ritmo: el hecho que se trate de una pregunta no explicitada por la puntuación, pero sí por la gramática la une en entonación a «how did they feel». Desde la segunda vez que esa pregunta aparece hasta «how do you write tears» el ritmo es entrecortado, jadeante, como los que corren huyendo de las balas, saltando al vacío del precipicio, como los que se hacen preguntas entrecortadas por la radio. «How do you write tears» en tanto frase sintácticamente completa y coherente establece por un instante otro ritmo, que vuelve a ser jadeante en «it is not enough, two much». Ese quiebre implica, en mi lectura, otra instancia enunciativa, es el sujeto lírico poniéndose por fuera de la situación en sí, reflexionando en el momento de la escritura, distanciándose por un instante de la escena, preguntándose cómo dar cuenta de ella. La fluidez retorna luego:

our mouths reduced,  
 informed by grief  
 windward, leeward  
 it is only october, 19th, 1983  
 and dream is dead  
 in these antilles. (128)

«Our mouth» recupera por primera vez un colectivo, ya no se tratan de los «I» y «you», ni las distancias del «they», se retoma el «nosotros» que versos como «I cannot believe the sound / of your voice any longer» habían quebrado. Ese dolor compartido le permite a Brand volver a cargar de peso la frase que por repetición parecía haber perdido fuerza: «dream is dead / in this antilles». Pero no es el único recurso que le permite lograr ese efecto. Brand retoma el estribillo pero lo fragmenta: lo que era el cierre y preanunciaba la repetición, que presenta un ritmo más melodioso que entrecortado, aquí surge previo a la muerte del sueño, y al retomar la fecha, que nos recuerda la función de registro que presenta el poemario, al anteponer el «only» («it's only 19th october») le otorga fuerza a la

frase desviándola del mero registro; que «apenas» sea 19 de octubre apela a la incredulidad del sujeto lírico y se abre hacia la posibilidad de horrores por venir a medida que el tiempo pase.

Mientras que en «Anti-poetry» Brand establecía que la poesía debe funcionar como una herramienta de cambio a riesgo de transformarse en meras metáforas y juegos con el lenguaje, aquí es posible observar una muestra de cómo la poeta busca que sus palabras operen sobre el lector, apelando al sentido patético, como lo define Jean Cohen: «que hace sentir (pathein)» (Cohen 1982: 142). Para el autor francés la patetización implica la intensificación del lenguaje (126), idea que toma de Edgar Allan Poe. Existe, entonces, una isopatía, una estructura patética que apunta a la emoción poética total que el poema busca evocar en el lector.<sup>13</sup>

De esta forma, el trabajo con la repetición de las muertes que, como toda repetición, trae en cada instancia cargas nuevas, apunta no sólo a dar muestra del quiebre que estas causan en el sujeto lírico sino también a generar empatía en el lector. El pathos del poema es otra forma en que este opera más allá de sus propios límites, abriéndose al mundo, y si bien esto no implica que Brand lograra que «las colonias y estados fascistas se derrumben», sí conlleva una búsqueda más allá de escribir para uno mismo («to send yourself a s.a.s.e. in verse», dice en «Anti-poetry») o de alcanzar un uso notable del lenguaje. La poeta busca replicar en el lector el impacto del sujeto lírico, volver esas muertes, el asesinato del sueño revolucionario granadino tan relevante como lo es para ella. En ese sentido, se va más allá del registro (la redundancia de las repeticiones atenta contra esa ficción), por más que se insista en inscribir las fechas.

Brand no está sola en el uso de la repetición como recurso. Lambert afirma que en la literatura de la revolución granadina, la repetición forma parte de la búsqueda de respuestas, intentar entender qué salió mal (2020: 20). Puri (2014) explora, a su vez, los quiebres temporales y la fragmentación que se observa como constante estética en textos que abordan los acontecimientos de octubre de 1983 y señala también el uso de repetición. Considero que esos quiebres en los que la poesía o la narración buscan espejar mediante recursos estéticos el estado de shock o trauma de las personas poéticas o personajes son la muestra de la construcción de una isopatía, que en el caso de Brand es su modo de construir, para volver a Chancy, una *poelítica*.

---

<sup>13</sup> Cohen se inspira para pensar la «isopatía» en la «isotopía» de A. J. Greimas (1966) en tanto el conjunto de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme de un relato. A su vez, cercano a Gaston Bachelard (2012), considera que existe una fenomenología poética en la que determinados objetos contienen emoción poética en sí misma. No comparto esa visión, pero sí considero particularmente útil la idea de que existe una intensidad patética que puede ser analizada a partir de los recursos lingüísticos.

### CONCLUSIONES: REGISTRO, OFRENDA Y *PATHOS*. *ARS POÉTICA* DEL FRACASO

Los juegos temporales con los que se trabaja en «Night – Mt Panby Beach...» o «Carifuna» son otra forma de poner de relieve la alianza buscada entre lector y sujeto lírico, pues pareciera que el poema es leído y escrito al mismo tiempo. Esa fantasía de acompañar físicamente la mano que escribe el poema se alinea con la búsqueda de *pathos*. Todo el poema como sistema está en función de generar empatía entre lector y sujeto lírico: todos los recursos semánticos y sonoros que se han señalado en «October 19th, 1983» están en función de acrecentar el impacto de la derrota y producir emoción con mayor eficacia. Desde esta perspectiva, la referencia a las risas de los norteamericanos en el fragmento citado de «For Stuart», en el que la persona poética dice estar harta de ellos, de su voracidad y su hambre, no es sólo una crítica a la superficialidad de estos y a su brutalidad, sino también es una muestra más del fracaso de su proyecto, pues no logra generar el *pathos* buscado: en lugar de despertar empatía, crear una nueva manera de mirar conjunta, sólo consigue que se burlen de ella y de su sensibilidad.

Pese a que *Chronicles...* es la escritura de una derrota, ello no impide pensar allí la declaración de un *ars poética* para Brand: si su eje está siempre en su política de localización, en cómo la mirada política construye poesía, la manera en que esta opera sobre el mundo es mediante el sentido patético que permite transmitir hermandad, empatía. Los pliegues temporales acrecientan estos juegos. El fracaso de ese proyecto político y estético, «poelítico» diríamos, será el «infierno» que Brand deberá atravesar, según las palabras de Clarke (2012), para alcanzar la madurez de su estilo, pero será también una herida que reaparecerá constantemente en su obra, que se verá signada por esa contradicción entre la futilidad de la poesía y la imposibilidad de abandonarla.

### BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, G. (2012), *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica.
- BRAND, D. (1998), *Bread out of stone: Recollections on sex, recognitions, race, dreaming and politics*, Toronto, Vintage Canada.
- BRAND, D. (2011), «Chronicles of the Hostile Sun», en *Chronicles, Early Works*, Leslie Sanders, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.
- BRAND, D. (1989), *Sans souci, and other stories*, Ithaca, Nueva York, Firebrand Books.
- BRAND, D. (1996), *In another place, not here*, Toronto, Vintage Canada.
- BRAND, D. (1997), *Land to light on*, Toronto, McClelland & Stewart.
- BRAND, D. (1998), *No Language Is Neutral*, Toronto, McClelland & Stewart.
- BRAND, D. (2002), *Thirsty*, Toronto, McClelland & Stewart Limited.
- BRAND, D. (2005), *What we all long for*, Toronto, Shannon Stacey.
- BRAND, D. (2010), *Ossuaries*, Toronto, McClelland & Stewart.
- BRAHWAITHE, K. y COOPER, C. (1995), «‘Something Torn and New’: The Grenada Revolution», *Caribbean Quarterly* 41(2), iv-vi.

- CHANCY, M. (1997), *Searching for safe spaces: Afro-Caribbean women writers in exile*, Filadelfia, Temple University Press.
- CLARKE, G. (2012), *Directions home: approaches to African-Canadian literature*, Toronto, University of Toronto Press.
- COHEN, J. (1982), *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Madrid, Gredos.
- FIGUEREDO, D. H. y ARGOTE-FREYRE, F. (2008), *A brief history of the Caribbean*, Nueva York, Infobase Publishing.
- FOSTER, H. (2001), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal.
- GALETTINI, A. (2020), «Escritura topográfica y artealización del paisaje en *Chronicles of the hostile sun* de Dionne Brand», *Anuari de filologia. Llengües i literatures modernes*, 10, 59-81.
- GREIMAS, A. J. (1966), *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, París, Larousse.
- LAMBERT, L. (2014), «The sovereignty of the imagination: Poetic authority and the fiction of North Atlantic universals in Dionne Brand's *Chronicles of the Hostile Sun*», *Cultural Dynamics*, 26(2), 173-194.
- LAMBERT, L. (2020), *Comrade Sister: Caribbean Feminist Revisions of the Grenada Revolution*, Charlottesville, Virginia, University of Virginia Press.
- LEWIS, P. (1999), «Revisiting the Grenada invasion: the OECS' role, and its impact on regional and international politics», *Social and Economic Studies*, 85-120.
- PURI, S. (2014), *The Grenada revolution in the Caribbean present: Operation urgent memory*, Nueva York, Springer.
- PORRÚA, A. (2011), *Caligrafía tonal: ensayo sobre poesía*, Buenos Aires, Editorial Entropía.
- ROSE, G. (1993), *Feminism & geography: The limits of geographical knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- SCOTT, D. (2014), *Omens of Adversity*, Durham, Carolina del Norte, Duke University Press.