

## DISLOCACIÓN Y ESCRITURA TOPOGRÁFICA EN *I IS A LONG-MEMORIED WOMAN* DE GRACE NICHOLS

AZUCENA GALETTINI  
Universidad de Buenos Aires  
agalettini@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-2518-0509

### RESUMEN

*I is a Long-Memoried Woman* (1983), primer poemario de la autora guyanesa Grace Nichols, le valió el Commonwealth Poetry Prize, el reconocimiento de la crítica y la posicionó como una de las nuevas voces del Caribe en la diáspora. En el presente trabajo se explora el estado dislocado en que vive la protagonista de este libro, esclavizada y arrancada de su África natal, y cómo éste se evidencia y subsana a través de la relación con el nuevo espacio que se habita. Para ello, se analiza cómo Nichols construye una mirada paisajística que se expresa en una «escritura topográfica» en la que lenguaje y paisaje se funden.

**PALABRAS CLAVE:** dislocación, escritura topográfica, paisaje, Caribe anglófono.

### DISLOCACIÓ I ESCRIPTURA TOPOGRÀFICA A *I IS A LONG-MEMORIED WOMAN* DE GRACE NICHOLS

#### RESUM

*I és a Long-Memoried Woman* (1983), primer poemari de l'autora guyanesa Grace Nichols, li va valer el Commonwealth Poetry Prize, el reconeixement de la crítica i la va posicionar com una de les noves veus del Carib a la diàspora. En aquest treball s'explora l'estat dislocat en què viu la protagonista d'aquest llibre, esclavitzada i arrencada de la seva Àfrica natal, i com s'evidencia i esmena aquest a través de la relació amb el nou espai que s'habita. Per això, s'analitza com Nichols construeix una mirada paisatgística que s'expressa en una «escriptura topogràfica» on llenguatge i paisatge es fonen.

**PARAULES CLAU:** dislocació, escriptura topogràfica, paisatge, Carib anglòfon.

### DISLOCATION AND TOPOGRAPHIC WRITING IN *I IS A LONG-MEMORIED WOMAN* BY GRACE NICHOLS

#### ABSTRACT

*I is a Long-Memoried Woman* (1983), first poetry collection by Guyanese author Grace Nichols, was awarded the Commonwealth Poetry Prize and established its author as one of the critically acclaimed new voices of the Caribbean in diaspora. In this article, we will explore the dislocated state of this book protagonist, enslaved and torn away from her natal Africa, and how this state is expressed and repaired through the relationship with the new inhabited space. In order to do so, we will analyze how Nichols constructs a landscape view that is expressed in a "topographic writing" in which language and landscape merge.

**KEYWORDS:** dislocation, topographic writing, landscape, Anglophone Caribbean.

Data de recepció: : 20/IX/2022

Data d'acceptació: 30/X/2022

Data de publicació: desembre 2022

## 1. GRACE NICHOLS Y SU MIRADA PAISAJÍSTICA

Nacida en Guyana en 1950, Grace Nichols es actualmente una de las más reconocidas poetas de origen caribeño que habitan en el Reino Unido. Fue premiada con el prestigioso Commonwealth Poetry Prize por *I Is a Long Memoried Woman* (1983), el Guyana Poetry Prize (1996), por *Sunris* y el Cholmondeley Award de la Asociación de Autores del Reino Unido. Entre 1999 y 2000 fue la artista residente de la Tate Gallery y de la experiencia surgieron *Paint me a Poem* (2004), dirigido al público infantil y su siguiente libro para adultos *Picasso I Want my Face Back* (2009), que fue adaptado en 2015 en una producción multimedial (*Dora vs Picasso*). Sus más recientes poemarios son *Insomnia Poems* (2017) y *Passport to Here and There* (2020), que recibió una mención especial de la Poetry Book Society.

En 2007 ingresó a la Royal Society of Literature, de la cual es vicepresidente, y en la actualidad varios de sus poemas son material de lectura obligatoria para el examen de acreditación de la escuela secundaria en el Reino Unido (General Certificate of Secondary Education o GCSE). En 2021 recibió por su obra la Medalla de Oro de la Reina. El poeta *lauratae* Simon Armitage, miembro del comité elector de ese reconocimiento, calificó la voz de Nichols de «original» y «pionera».<sup>1</sup>

En el presente trabajo me detendré en su primer poemario, *I is a Long-Memoried Woman*, publicado en 1983, en el que retrata el infortunio de una esclava africana desde que es secuestrada hasta su vida de trabajos forzados en el Caribe. Esta obra, en la que se evita caer en cualquier victimización simplista, le valió, como se ha dicho, el Commonwealth Poetry Prize y su adaptación cinematográfica recibió la medalla de oro en el Festival Internacional de Cine y Televisión de Nueva York. Este libro también fue adaptado para radio por la BBC y la posicionó como una de las nuevas voces del Caribe en la diáspora.

La obra de Nichols se encuentra signada por el paisaje (tanto caribeño como británico). De hecho, en su breve ensayo para la colección *Strong Words: Modern Poets on Modern Poetry* (2000), sostiene:

The poetry I feel closest to has always been the kind that also keeps an eye on the landscape [...] Although poetry is first and foremost an act of language it seems to me that rhythm is affected by the broader rhythm of the living landscape. (Nichols 2000: 328)

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

---

<sup>1</sup> Véase la siguiente nota en el diario británico The Guardian: <<https://www.theguardian.com/books/2021/dec/10/grace-nichols-pioneering-voice-wins-her-queens-gold-medal-for-poetry>>.

Asimismo, vemos los ecos de Wilson Harris y su noción del *paisaje vivo*, pues para el novelista guyanés, el paisaje tiene una resonancia, existe un lenguaje similar a la música que se entrelaza en el tiempo y el espacio y, como autor, busca aprender a leer ese alfabeto, a ver el libro abierto que es el paisaje (Harris 1999: 39).

Es desde esta perspectiva que se adopta el término *escritura topográfica* para dar cuenta de la construcción de la mirada paisajística en Nichols. A partir de la definición de topografía de Miller (1995) como la creación de un equivalente metafórico en palabras de un paisaje, se toma la noción de *escritura topográfica* no como mera descripción del paisaje. La dimensión espacial trasciende el rol de «escenario» o de fuente inspiradora. Es en sí mismo un «material», entendido éste en los términos adornianos, todo aquello que se le ofrece al artista para la creación, pero no en tanto contenido, sino que las formas mismas pueden ser material (Adorno 2004 [1970]: 251). El espacio, entonces, en tanto material, no pasa a ser algo externo a la escritura, es tan intrínseco a la creación poética de esta autora como la noción de ritmo. La escritura topográfica implica que el espacio se inscribe en el acto poético en sí. No hay escenario, puesta en escena, telón de fondo: la poesía es el espacio en el que el paisaje se describe, revela, funda y reinventa. Y es debido a ello por lo que hablamos de *topografía* pues se observa la alternancia entre «crear» y «revelar» (Miller 1995: 6). La escritura topográfica es el medio por el cual se construye una mirada paisajística, que es también una mirada poética. Nada tiene que ver con la ingenuidad de buscar representaciones miméticas, sino que se trata de un «proyecto estético para abrir forma y lengua» (Masiello 2013: 99) y es precisamente esa apertura en la que me detendré valiéndome de otro concepto, el de *dislocación*.

Este término resulta productivo para pensar la noción de «diáspora», ya que en la reconstrucción que hace el Caribe de sí mismo en sus migraciones contemporáneas, ha contribuido a convalidar nuevamente esa categoría, como así también la de nomadismo (Díaz Quiñones 2006). La literatura del Caribe anglófono se publica principalmente fuera del territorio antillano, en los tres grandes focos receptores de inmigración: el Reino Unido, Estados Unidos y Canadá, pero el Caribe por fuera del Caribe es un fenómeno de toda la región, más allá de adscripciones lingüísticas, por eso se habla de un «archipiélago de fronteras externas» (Pizarro 2000) o un «meta archipiélago» (Benítez Rojo 1999). La literatura de los autores en la diáspora vuelve obsesivamente sobre esa dislocación subjetiva, ese conflictivo sistema de alianzas y rechazos en el que viven entre un «aquí» y «allí» mutable y nunca fijo, que es expresión de una mentalidad radicante (Bourriaud 2009). Este concepto resulta particularmente productivo pues permite pensar una identidad dinámica que se define en la errancia misma del sujeto y que se va definiendo en tanto recorrido o trazado de un mapa, que es una representación retrospectiva del lugar que se ha habitado y, por ende, del sujeto que se ha sido (Braidotti 2000). Estas nociones resultan muy útiles para pensar al Caribe, pues, como región, se construye en tanto cruce de

redes multifacéticas de movilidad, formadas por los viajes simbólicos y materiales de personas y objetos, y también por esos sujetos y objetos que no se trasladan (Sheller 2003).

Ahora bien, «dislocar» en tanto *sacar algo de lugar, torcer*; es una noción que estaría asociada con la idea de diáspora: los sujetos fuera de su tierra natal. Asimismo, *sacar algo de lugar, torcer*, implica que ese lugar es *su* lugar, es decir hay una pertenencia que ha sido torcida, se está donde no se pertenece, por eso hay una dislocación. Me interesa explorar cómo ese estado dislocado se expresa en consonancia con el paisaje, mediante una escritura topográfica, en el primer poemario de Grace Nichols.

## 2. MUJER MEMORIOSA: DISLOCACIONES Y UNIONES CON EL PAISAJE

En este libro, Nichols crea el personaje de una esclava anónima,<sup>2</sup> suerte de figura mítica, para desarrollar en los diferentes poemas su devenir desde su captura en África hasta la propia conciencia de su poder y su voz en el «Epilogue»:

I have crossed an ocean  
I have lost my tongue  
from the root of the old one  
a new one has sprung (Nichols 1983: 87)<sup>3</sup>

La «pérdida» de la lengua queda asociada con el traslado físico, geográfico, y el surgimiento de ese nuevo lenguaje ocurre a la par de una progresiva y nada lineal adaptación al nuevo espacio, lectura que es posible trazar al analizar la estructura del libro en series. Esta obra se divide en cinco partes: «The Beginning», que trata de la captura y el traslado violento de África al Caribe, «The Vicissitudes», sobre el trabajo forzado como esclava; «The Sorcery», donde se establecen los distintos grados de resistencia a la opresión por medio de la magia, que implica tomar conocimiento de las plantas caribeñas y sus posibles usos; «The Bloodling», en la que se comienza a vislumbrar una adaptación al nuevo continente y «The Return», sección en la que los poemas hablan de la posibilidad de la revolución de los esclavos y de la aceptación del sujeto lírico de su propio poder y de su nueva identidad. Es debido a ello por lo que *I is...* fue leído celebratoriamente como la perspectiva femenina de la esclavitud (algo novedoso al momento de la publicación del libro)<sup>4</sup> en el que, a pesar de la denuncia continua

---

<sup>2</sup>La creación de personajes que estructuran los poemarios es un recurso constante en Nichols. Así se observa en la sección «The Fat Black Woman's Poems», del libro homónimo (1984), en *Sunris* (1996) y *Startling the Flying Fish* (2005). No obstante, dichos poemarios no están compuestos exclusivamente en primera persona, se da una alternancia entre la tercera y la primera, como analizaremos con mayor detalle en el poema «New Birth».

<sup>3</sup>Todas las citas pertenecen a esta edición.

<sup>4</sup>De hecho, la propia Nichols describe las complicaciones para conseguir publicar el poemario:

de los horrores padecidos, se le da lugar al «empoderamiento» de aquellos que parecían estar condenados a no tener voz.

Si bien resulta innegable que, como ya ha señalado la crítica, *I is a Long...* es una obra que se centra en la búsqueda de una voz (DeCaires 2004, Welsh 2007), esa voz también construye una progresiva relación con el espacio para dar cuenta de una creciente adaptación a un nuevo territorio, adaptación que se enlaza con una nueva conciencia de sí.

A nivel estructural, los desplazamientos de un continente a otro, el reconocimiento del nuevo lugar, con sus bosques, sus plantas, el poder y los secretos que esa particular naturaleza esconde (secretos que la esclava usará tanto en forma de veneno como de magia), la posibilidad de apropiación del nuevo territorio mediante acciones revolucionarias, todos estos elementos señalan que la relación sujeto-espacio resulta vital para pensar la transición de cada una de las partes que componen el libro. Allí, la dislocación se observa claramente tematizada: la esclava que se enfrenta a una nueva realidad geográfica y a los maltratos de la esclavitud. Sin embargo, el tipo de dislocación que se propone en este libro trasciende la presentación temática, sino que se apoya en lo que he denominado una *escritura topográfica*, donde el paisaje en tanto *material* surge como parte de una apuesta poética que pone su acento en el lenguaje, no porque la de Nichols sea una poética que resulte en una primera lectura inaccesible, más bien todo lo contrario: la aparente llaneza de su lenguaje es su arma de doble filo.<sup>5</sup>

### 3. ALIANZAS Y VIOLENCIAS PAISAJÍSTICA

*I is a Long-Memored Woman* establece un claro vínculo entre naturaleza y sujeto lírico. Como se ha dicho, el personaje mítico que Nichols crea para este libro está configurado en el traslado de África al Caribe, de hecho, los primeros versos del libro dan a esa experiencia como el *nacimiento* de la «long-memored woman»:

---

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

<sup>5</sup>Sarah Lawson Welsh (2007:18), en su libro dedicado a Nichols cuenta su experiencia al llevar la poesía de la autora a las aulas. En sus primeras impresiones, los alumnos describían los poemas como «...simplistas, fútiles, sin peso, y en el peor de los casos 'no realmente poesía [serial]» (traducción propia). Bertram (1992: 280) asocia esa «ligereza» en Nichols con la poca recepción crítica que ha recibido como poeta.

Child of the Middle Passage womb  
 push  
 daughter of a vengeful Chi  
 she came  
 into the new world  
 birth aching her pain  
 from one continent/to another (Nichols 1983: 5)

La mujer nace ante el quiebre del *Middle Passage* [la travesía de los esclavos por el Atlántico] y es en ese viaje, en esa transición de un continente a otro, que se abre al mundo. Como sostiene Welsh (2007:59), este primer poema, «One Continent/ To Another», se estructura en torno a una serie de oposiciones, entre ellas la yuxtaposición de vida y muerte, esterilidad y fecundidad, comienzos y finales. De hecho, el verso «from one continent/to another» (que da título al poema) resulta particularmente interesante. Si a nivel gramatical, el sintagma está unido por la estructura del «from» al «to», la barra [/], establece una propia frontera, un quiebre entre lo que podría ser un fluir continuo de un continente a otro.

El primer impacto de esta mujer es con la naturaleza del Caribe, que no se adecuaba a lo que esperaba («she had imagined this new world to be — / bereft of fecundity», 6), la riqueza de ésta está presentada en términos que van construyendo un campo semántico asociado con la violencia:

No she wasn't prepared  
 for the sea that lashed  
 fire that seared  
 solid earth that delivered  
 her up  
 birds that flew  
 not wanting to see the utter  
 rawness of life everywhere (Nichols 1983: 6)

Aquí se lo ve en la elección de «lashed», «seared» «utter rawness». Resulta interesante analizar a qué se aplica este último sintagma, eso que los pájaros no desean ver. Es posible leer estos versos en la clave de una mirada hacia la naturaleza que conlleva empatía, es decir, los pájaros (en tanto representantes de esa naturaleza) no quieren ser partícipes de la dureza de las condiciones a las que se somete a los esclavos. Vemos, entonces, ya en ese primer poema, una tensión en el vínculo con la naturaleza que resulta, quizás, contradictorio. En contraposición, el vínculo con el paisaje africano será distinto, y estará asociado con la pertenencia y el linaje. En «Web of Kin» se afirma:

I come from the Season-of-Locusts  
 from scorch of sun  
 and days of endless raining  
 from the sea that washes the Ivory Coast  
 I come from coral reefs

from distant tum-tum pounding  
 from muddy rivers  
 from long and twisting niger-rivers  
 I come from web of kin  
 from sacred new yam reapings (Nichols 1983: 8)

La red de parentesco se da con los elementos que definen el paisaje de pertenencia. Curiosamente, si en el anterior se observaba una clara tercera persona, aquí es la primera, la esclava, a la que se le da la palabra. En todo *I is...* se observa una tensión entre la primera y la tercera persona. En este sentido, la noción de «sujeto imaginario», en tanto categoría que «alude al sujeto de la enunciación poética que se articula con todas las inscripciones de persona en el corpus poético de cada autor» (Monteleone 2003a: 119), resulta productiva, pues permite poner de relieve el doble punto de vista presente... Ese primer sujeto lírico, que opera desde la impersonalidad, mira a la esclava (el *ella*) como un narrador a su personaje.<sup>6</sup> Esa distancia se observa en todos los poemas en los que no se utiliza la primera persona, pero habrá también quiebres en los que una voz se funda con la otra, como se verá en «New Birth». La unión entre cuerpo y paisaje, ya en el nuevo continente, se observará en el final del poema.

and at evenings I will recline  
 hair full of sun  
 hands full of earth  
 I will recline on my bed of leaves  
 bid the young ones enter sit them  
 all around me  
 feed them sweet tales of Dahomey (Nichols 1983: 9)

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

Resulta productivo detenerse en los últimos versos de este poema, pues la mujer reúne a los más pequeños y les cuenta historias, estableciendo así una continuidad de linaje que la esclavitud buscaba romper. Que lo que se elija contar sean relatos de Dahomey no es casual, pues si bien ese reino africano (actual Benín) fue un centro de trata de esclavos, también tenía un ejército compuesto enteramente por mujeres, suerte de Amazonas africanas. La mujer narra su experiencia a aquellos que no han vivido ese linaje, que están destinados a crecer

---

<sup>6</sup>De hecho, resulta interesante que en la representación fílmica de *I is...* que hizo Frances-Anne Solomon en 1990 se le dé a una actriz el rol de «narradora», cuya única función será hablar, mientras que la esclava actúa, baila, canta.

con la esclavitud como único horizonte. A pesar de las contradicciones (centro de trata-lugar de pertenencia y poder), da lugar a lo que se suponía que sería destruido en la esclavitud, el pasaje de conocimiento de una generación a otra; aun cuando en este caso los «sweet tales» tengan algo de fantástico, de ilusiones que se les cuenta a los niños antes de dormir.

El vínculo inicial con la naturaleza pareciera ser positivo, pero cuando se llegue a la sección «The Vicissitudes», la segunda del poemario, se verá la carga de violencia que éste esconde, como en el poema paradigmático «These Islands», que ya he analizado en otros trabajos (Galettini 2016, 2017). Antes de llegar a él, el primer quiebre del vínculo con el paisaje se observa en «Days that Fell» (tercer poema de la primera serie «The Beginning»), en primer lugar, por el uso de un adversativo:

And yet...  
 And yet...  
 the cutlass in her hand  
 could not cut through  
 the days that fell  
 like bramble (Nichols 1983: 10)

La mención al machete («cutlass»), en tanto arma, introduce la idea de violencia, aun cuando se trate de una herramienta de trabajo.<sup>7</sup> Es particularmente interesante que la esclava busque una respuesta en la tierra («as she leaned closer to/ the earth / seeking some truth / unarmed against the noon», 10) una que parece no llegar. Se genera una oposición entre el machete y el «unarmed»: esa imagen de la mujer sobre la tierra, indefensa frente al sol de mediodía, nos remite a una representación religiosa, la mujer que se acerca al templo. En la tierra no parecería encontrar la verdad que se busca, pero sí surge en lo colectivo. En cuanto al sujeto imaginario de *I is...* se encarna ahora en el «nosotros» («We must hold fast to dreams / We must be patient [...] / We can emerge all revolutions are rooted in dreams», 10). Pero esa posible esperanza se cancela, por la repetición de las cuatro estrofas iniciales. El «and yet.../ and yet...» rompe con la posibilidad de revolución que se abrió antes. Dado que el machete no logra abrirle camino, la mujer se sigue entregando a la naturaleza en pos de una respuesta.

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

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

---

<sup>7</sup> «Cutlass» es técnicamente un alfanje, pero en la variante del inglés del Caribe significa machete.



cadances like the living  
 parables of the dead (Nichols 1983: 16)

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

Yes the souls  
 Yes the souls  
 Yes the souls  
 caught in the Middle Passage  
 limbo  
 How can I eulogise  
 their names?  
 What dance of mourning  
 can I make?  
 How can I eulogise  
 their names?  
 What dance of mourning  
 Can I make? (Nichols 1983: 17)

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

the leaping suicide  
 ones..... the saddest  
 ones of all who loss and  
 moan  
 with each lash of the ocean  
 foam (Nichols 1983: 17)

Nuevamente el mar cobra presencia gracias a la sibilante, pero también en la distribución gráfica de las palabras, el poema en su carácter no sucesivo o en su *transposición icónica* (Monteleone 2004: 5): los versos cortos, unidos por la rima («moan», «foam»), que preceden versos largos, permiten ver la ondulación de un oleaje. Por otra parte, rítmicamente, el encabalgamiento que tanto «moan» como «foam» generan produce una caída en la entonación, que se vuelve descendente, como si el verso largo rompiera en la última palabra y cayera sobre el verso corto. El paisaje (el mar) toma carnadura en la palabra, en el uso de las sibilantes, los juegos rítmicos, la transposición icónica. Y en él se funden la muerte que representa el *Middle Passage* y el recuerdo de esa muerte, la presencia de los muertos que su canto recupera. Puesto que, en las imágenes prototípicas del

paisaje caribeño, el mar cálido de aguas transparentes cumplía una función estetizante fundamental, en este poema Nichols le sob reimprime toda la brutalidad del *Middle Passage*: un esclavo no puede ver ese hermoso mar en tanto su belleza, sus ecos sólo le traen las voces de los muertos. Sin embargo, el trabajo con la hostilidad que el paisaje conlleva no es lineal. Como ya se ha dicho el libro en sí explora una paulatina adaptación de la «long-memored woman» al nuevo territorio. En ese sentido, en la siguiente serie «Sorcery», como su nombre lo indica, la magia entra en escena como modo de resistencia e implica un nuevo trabajo con el entorno natural en que la esclava se halla. Me interesa detenerme en unos versos de «Night is her Robe», pues permite retomar cuestiones ya mencionadas, así como también dar un ejemplo paradigmático de esa nueva integración.

Quivering and alert  
 She's coming to the edge  
 of her island foresta  
 Now with all the care  
 of a herbalist  
 she's gathering strange weeds  
 wild root  
 leaves with the property  
 both to harm and to heal  
 Quivering and alert  
 Quivering and alert  
 She's leaving the edge  
 of her island forest (Nichols 1983: 46)

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

abandonar el límite puede significar el paso que se dará luego con las hierbas, es decir la magia como un ir más allá de las limitaciones que le impone la esclavitud, la capacidad de una resistencia diferente. Se observa, entonces, que ya en esa tercera sección del poemario se instala la adaptación, en tanto resistencia. Será en la siguiente, «The Bloodling»,<sup>8</sup> en la que las contradicciones entre dislocación y adaptación (y por ende reapropiación) se harán evidentes, como se verá a continuación.

#### 4. ENCONTRAR SANACIÓN EN LA NATURALEZA

El primer poema de «The Bloodling», «... your blessing» (52-56), es particularmente significativo para el análisis propuesto. En él se observa que la dislocación, en tanto tópico, es puesta claramente en palabras: «for I'm severed by ocean and/ I'm mocked I'm torn I fear» (53). «Severed» marca el corte, pero además señala la utilización de fuerza y rapidez.<sup>9</sup> El desgarrar de «torn» señala el quiebre que implica en el sujeto la experiencia del *Middle Passage* y la noción de vivir eternamente en la diáspora. Así, la dislocación se encuentra tematizada en el sentido clásico: la conciencia de la esclava del desgarrar interior, de que la distancia de su África natal impuesta por el océano la deja anclada en la añoranza («longing»).

Este poema da buena cuenta de que hay una relación entre ese sentido de la dislocación y la necesidad de aliarse con el paisaje. El sujeto lírico se sabe embarazada y piensa en liberarse de eso que vive como una carga:

the very first  
time she knew  
she was carrying  
[...]  
she wanted to crush  
the weaving  
blood mystery (Nichols 1983: 52)

Invoca, luego, a su madre para que le dé su bendición. Luego de los versos citados le dice:

Cover me  
Heal me  
Shield me  
With the power of your blessings  
(Nichols 1983: 53)

---

<sup>8</sup> «Bloodling» es una manera afectuosa de referirse a un hijo o niño pequeño en el Caribe de habla inglesa.

<sup>9</sup> La definición de Oxford Dictionary de «sever» es 'divide by cutting or slicing, especially suddenly and forcibly'.

En el juego de tensión de voces, del dialogismo presente en la obra de Nichols, se le da voz a la madre que le dice:

Cast your guilt to the wind  
 Cast your trials to the lake  
 Clasp your child to your bosom  
 Give your exile to the snake  
 Mother I need I crave your blessing  
 Mother I need I crave your blessing  
 By the drumming of rain  
 and the running of stream  
 by the beating of sun  
 and the flash of steel  
 by the ripple of flesh  
 and despairing of dream  
*Heal, my daughter, heal* (Nichols 1983: 53-54, énfasis en el original)

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

El hijo que se espera se verá también asociado con la naturaleza en el siguiente poema, «In my Name», donde a ésta se le pueden dar órdenes («command the earth / to receive you») y se la observa con una mirada que ve en ella lo positivo: un refugio o salvación para el niño que nace («I squat over/ dry plantain leaves [...] to receive you/ in my name/ in my blood», 56). Pero dado que la adecuación al nuevo espacio no es lineal y la esclava es, en palabras de la misma Nichols, un ser de «complejos humores», la visión del paisaje no será así de reparadora en «Of Golden Gods», perteneciente a la misma serie. Pero antes de detenernos en él, es conveniente analizar «The Wandering», pues ambos poemas están relacionados y uno puede ser visto como la continuación del otro.

#### THE WANDERING

Spirit of Sky  
 Spirit of Sea  
 Spirit of Stone  
 Spirit of Tree  
 Spirit that lurk in all things  
 is at one with me. (Nichols 1983: 58)

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

posible observar una alianza espiritual con el paisaje: «is at one with me» marca que se es uno con ese espíritu que habita en todo. También es posible leer este poema como una invocación a ese espíritu, que permita al sujeto lírico separarse de su cuerpo (que es lo que acontece en «Of Golden...»), verlo como el pase de magia previo a lo que será el poema siguiente.<sup>10</sup>

En «Sunshine» (poema que cierra la primera serie), el sujeto lírico se preguntaba cómo seguir adorando a sus dioses sin templos ni tronos («but where're our shrines? / where're our stools? / How shall I worship?», 21); en «Days that fell», la esclava se ofrecía a la naturaleza en busca de una verdad que no parecía llegar, aquí, en cambio, sí encuentra una unión divina, asociada con la naturaleza, con los elementos típicos que componen el paisaje caribeño. Es en esa línea de alianza espiritual con lo natural que me interesa ver a «The Wandering» como antecedente para «New Birth». En la adaptación de la esclava al nuevo ambiente, adaptación errática y nada lineal, «The Wandering» es una primera instancia de unión, que si bien efímera, se profundiza en «New Birth».

#### OF GOLDEN GODS

Alone  
 skull as empty as a gobi  
 I watch my chameleon spirit  
 take its exit  
 shapely as a distant breeze  
 across the face of heaven  
 deepening  
 from azure  
 to indigo darkness  
 circling slowly the  
 archipelago  
 of burnished green  
 moving from land to sea  
 from swamp to Southern  
 vastness  
 where the rains have been  
 falling hardest  
 in the pit of the serpent jungle  
 up past the Inca ruins  
 and back again  
 drifting onto Mexican plains  
 the crumbling of golden gods  
 the Aztec rites  
 speak for themselves  
 that, and before, the  
 genocides –

---

<sup>10</sup> El uso del presente (*is at one*) y no del subjuntivo (*be at one*), parece indicar que se trata más de una descripción que una invocación. No obstante, dado el uso laxo de los tiempos verbales en creole (y Nichols se vale a veces de ese recurso), no es prueba suficiente para descartar la hipótesis.

all a prelude to my time  
 And the darkness falls like rain  
 over Bolivian highlands (Nichols 1983: 59-60)

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

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

Me interesan particularmente los versos «that, and before, the /genocides – /all a prelude to my time» porque leo en ellos no sólo la clave del poema, sino la condensación propia de una escritura topográfica. Es posible leer como referente del «all» a «The Aztec rites» y «the genocides», sin embargo, considero que la raya aquí no es enfática, reemplazable por el signo dos puntos que marque esa relación, sino todo lo contrario, se percibe un corte fuerte con los versos inmediatamente anteriores que permite una referencia más amplia para «all»: todo lo que se ha descrito antes en el poema. Es decir, la entera descripción de los paisajes por los que el sujeto lírico hace recorrer su mirada se condensa en el «all», pues no es sólo en los ritos indígenas y en los genocidios de la Conquista que se ve el preludio a la esclavitud. Es en todo el continente, representado en su paisaje, que la opresión está presente. El espacio es entonces *preludio*, la espacialidad se temporiza, ruptura con las nociones puramente materialistas y físicas del espacio. Se evidencia, así una dislocación de la referencialidad, ampliándola más allá de los límites esperables. La referencia a la selva boliviana y la oscuridad puede pensarse como una alusión posible a la muerte del Che Guevara, una vez más

trascendiendo lo que sería el presente de la enunciación, como mención a las revoluciones que no serán, búsquedas de igualdad abortadas.

La mirada descorporizada que prima en este poema permite unir diversos paisajes de América, generando un desplazamiento del Caribe más allá de las islas, desbordando los límites de su historia de opresión para generar una comunión con todo el continente. Se observa aquí una muestra de que Nichols se adscribe a una tradición mayor, que no se circunscribe exclusivamente al Caribe de habla inglesa o al Reino Unido. Mientras que el Caribe como región suele presentarse aislado del resto del continente (en particular toda región que no pertenece al Caribe hispano y por ende parece condenado a no ser parte de Latinoamérica), Nichols desarma esta visión recordando las diversas opresiones y ampliando su mirada más allá de los límites geográficos. En ese sentido es posible leer el poema en una dimensión política: como un alegato contra la «compartmentalización», para plantearlo en los términos de Kamau Brathwaite (2010).<sup>11</sup> Cabe destacar que aunque el paisaje de Guyana (al que Nichols vuelve en «Kanaima Jungle»), como país que pertenece a Sudamérica, no es equiparable a la postal caribeña de la isla bañada por un mar de aguas casi transparentes que desembocan en playas de arena blanca, y el turismo no es un industria importante allí, esta autora trabaja de manera activa en su obra con esa representación paradisíaca de las islas caribeñas para desarmarla.<sup>12</sup>

Leo en la apertura que Nichols presenta en este poema una postura política, que va más allá de la clara intención de denuncia de los horrores del pasado de esclavitud. Guyana cuenta con una figura emblemática en lo que poesía de protesta se refiere, Martín Carter,<sup>13</sup> de quien Nichols toma un verso para titular

---

<sup>11</sup> El poeta de Barbados sostiene: «Es que la distancia es parte del problema, no es un asunto solamente lingüístico o político; es parte de la totalidad de un sistema de compartimentalización (compartmentalización) de la comunicación» (Brathwaite y Glissant 2010: 34). Y aunque se refiere a la relación entre las distintas islas del Caribe entre sí, creo que es extensivo a la relación de las islas y el continente, pues justamente momentos antes mencionaba que para las islas de habla inglesa era imposible pensarse como parte de Latinoamérica.

<sup>12</sup> «These Islands» es un ejemplo paradigmático, pero a lo largo de *I is...* se observa una tensión constante entre belleza y horror en el paisaje. Como vimos, por ejemplo, en el primer poema del libro «One Continent/To Another». Si el Caribe suele ser imaginado en términos de un «paraíso terrenal», la esclava pensaba encontrarse con un mundo previo a la creación divina. No obstante, será en poemarios posteriores en los que se detenga abiertamente a criticar la mirada turística con respecto a un Caribe estereotipado que en nada remite a Guyana. Ése será el caso de «Back Home Contemplation» y «Price We Pay for the Sun», de *The Fat Black Woman's Poems* y «On Receiving a Jamaican Postcard» de *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*.

<sup>13</sup> Martín Carter (Georgetown, 1927-1997) fue, además de poeta, historiador y político. Formó parte del movimiento nacionalista y fue encarcelado durante unos meses en 1953 cuando el Reino Unido suspendió la Constitución del país y acusó al recientemente elegido primer ministro Cheddi Jagan de ser un agente comunista. En 1967 se desempeñó como ministro de Información y Cultura para el partido Congreso Nacional del Pueblo (PNC por sus siglas en inglés). Y entre 1966 y 1967 representó a Guyana en las Naciones Unidas.

su única novela, *Whole the Morning Sky*.<sup>14</sup> Si bien ya he mencionado que muchos de los poemas en *I is...* (así como la obra de Nichols en general) pueden ser leídos en esa tradición (en el poemario analizado, en especial toda la serie «The Vicissitudes»), me interesa detenerme en el modo sutil, oblicuo, en que la postura política se inscribe en poemas como «Of Golden Gods». Si Brathwaite sostiene que las Antillas inglesas jamás «hayan soñado con América Latina. Ni siquiera saben lo que significa esa palabra» (Brathwaite 2010: 33), en «Of Golden Gods» Nichols deja en evidencia que ella sí ha soñado con Latinoamérica, que el pasado de opresión supera las compartimentalizaciones y que, a la hora de pensar tradiciones, puede volverse a las indígenas, como en el caso de «Kanaima Jungle». Leo ese hecho en clave política pues en «Of Golden...» se ve preanunciado un mecanismo que cobrará fuerza en su obra posterior: las trascendencia temporal y espacial. Como sostiene Welsh (2007: 57), un rasgo común de todas las protagonistas femeninas de Nichols es su capacidad de habitar físicamente distintos espacios y épocas, en una suerte de vagar cósmico. La mirada que hermana al continente en un pasado de brutalidad, que no es sólo el de la Conquista y esclavitud, está en sintonía con aquella que busca raíces y tradiciones más allá del Caribe anglófono y que tiende puentes con el resto de América.

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

#### KANAIMA JUNGLE

Everywhere I'm ensnared  
 by jungle  
 Rorimas of jungle  
 battalions of jungle  
 plateaux, valleys, dominions  
 of jungle  
 I can't cut through this jungle  
 maze of jungle  
 waterfall and climb  
 and haze of jungle  
 I can't cut through this jungle  
 prey of jungle  
 vampire and bird  
 and snake of jungle  
 I can't cut through this jungle

---

<sup>14</sup> El poema en cuestión es «Black Friday 1962» del libro *Jail me Quickly* (1964), que hace referencia a los disturbios que acontecieron en Georgetown en 1962, luego de la marcha contra el presupuesto que intentó implementar el primer ministro Cheddi Jagan, que implicaba modificaciones impositivas.



Gold-in-the river-bed of jungle  
Diamonds-in-the-river-bed of jungle  
I can't cut through this *kanaima* jungle (Nichols 1983: 63)

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

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

La referencia al oro y los diamantes en los ríos pone el acento en la riqueza explotada en el Caribe, mostrando que lo asfixiante no es sólo la selva en tanto espacio natural desbordante. Los recursos lingüísticos construyen una mirada que sólo encuentra explotación. El desborde de la naturaleza es también el desborde de la mirada, pues el estar atrapado del sujeto lírico no implica solamente no poder ir más allá de lo que ve, sino que lo agobiante de lo observado va más allá de la exuberancia natural. Al igual que la selva excede su ser selva al estar cuantificada por otros paisajes, la mirada que construye el poema trasciende el objeto que examina, hermanándolo con otros. Asimismo, la repetición y la

cuantificación generan un efecto agobiante en el lector cuya mirada queda entonces aliada a la del sujeto lírico.

Pese a esta presentación del agobio que la selva genera, en sintonía con representaciones de ésta en la literatura latinoamericana,<sup>15</sup> Nichols cierra esta serie con un nuevo nacimiento que implica, a su vez, una alianza con el paisaje:

#### NEW BIRTH

Looking into the cascade  
of foam  
she saw that the hurricane  
months had passed  
that the air was quickened  
with the taste of new birth  
and the benediction of the sun  
that the frogs were signing  
from deep among the mangrove roots  
The sun is signing  
the sky is signing  
I am signing into the day  
moving  
beyond  
all boundaries (Nichols 1983: 70)

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

La primera estrofa establece que la conciencia del pasaje del tiempo se da gracias a la contemplación del paisaje, como si la experiencia subjetiva sólo fuera interpretada a partir de las huellas físicas del espacio. Sin embargo «the cascade of foam» no es una imagen tan transparente. Permite pensar también en una niebla que se disipa, según lo cual «The hurricane/months» no es sólo la estación de los huracanes sino también la de los mayores tormentos. No es que sostenga que se observa un retorno de la relación romántica con el paisaje, donde los estados anímicos del sujeto se ven reflejados en él, sino más bien que la ambigüedad de la imagen habilita otras lecturas más allá de una descripción física que, como hemos ya establecido, nunca es inocente. Resulta interesante, además, que la dirección de la vista esté marcada por el «into». Se mira hacia la profundidad de la cascada y desde allí se desentraña el pasaje del tiempo. Lo que le devuelve a la mirada la cascada es la conciencia de una transformación, que se presenta en principio como propia de la naturaleza, pero que en realidad le pertenece al sujeto lírico.

---

<sup>15</sup> Imposible no sentir los ecos de «¡Los devoró la selva!», de *La vorágine*, de José Eustacio Rivera.

Ahora bien, en este poema, intervienen otros sentidos además de la vista. En la primera estrofa prima lo visual: los verbos son «look into» y «saw». En la segunda estrofa aparece el gusto («taste») pero también la mención al aire y al sol nos remiten a lo que la piel percibe. Luego surgen las imágenes auditivas, en el canto de las ranas y en la cuarta estrofa se produce el desplazamiento metafórico por el cual el sol y el cielo pasan también a cantar. A su vez, se produce una alianza con el paisaje, pues también el personaje, el *ella* al que ahora se le da voz y es un *yo*, canta junto con ellos

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

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

Curiosamente, el pasaje de tercera a primera presente en «New Birth» no está mediatizado. La entrada de la voz de la esclava es directa, sin intervención de comillas, cambios tipográficos, etc. Por ende, la alianza con el paisaje no se da sólo porque el sol, el cielo y ella canten, la destrucción de la distancia de la voz poética para adoptar el yo, esa fundición, es la escritura de la comunión con el espacio. De este modo, «el paisaje es no sólo un escenario terrestre, sino además una dimensión del yo» (Monteleone 2003b: 2). Y si la distancia entre observador y objeto es justamente uno de los elementos que definen, según el geógrafo inglés Denis Cosgrove (1984, 2002, 2004), la relación de la mirada con la construcción del paisaje, la fundición de la voz poética en un yo que se alinea con el paisaje es la cancelación de toda posibilidad de distancia, de una mirada impersonal. El corrimiento que se observa en los versos, como si la estrofa imitara una suerte de cascada en la que un verso cae en el siguiente, no sólo destaca gráficamente esta

estrofa y el quiebre que implica, sino que agrega cierto carácter lúdico, que podemos asociar también con el canto.

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

##### 5. «SER AQUÍ» Y ESCRITURA TOPOGRÁFICA

«New Birth», en tanto poema que cierra una serie, implica también el pasaje a la siguiente, «The Return», en la que el regreso no está dado por un traslado físico sino por un retorno de la consciencia de sí en que se abre la posibilidad a la revolución de los esclavos: se le dedican poemas a Nanny of the Maroons, líder de los cimarrones jamaicanos de quien se cree oír su llamada, a Touissant y la naturaleza parece estar en sintonía con el espíritu de revuelta. Esto se hace patente en poemas como «Wind of Change» o «This Kingdom». En el primero, ese «viento de cambio» no implica violencia alguna, de hecho, estaría en relación armoniosa con la naturaleza pues permitiría abrirse a la flor y aplacar al agua de los deshielos («Wind a change/ cool mountain water/ open river flower», 78). En cambio, en el segundo se presenta una duplicidad: en la primera parte del poema, la descripción es paradisíaca y pareciera que ese reino del título fuera el reino de la paz y la armonía; dicha imagen se rompe con el «But beware» (estrofa de un único verso lo que visualmente lo resalta) y la imagen paradisíaca se transforma en lo que podría ocurrir (todos los verbos se ven modalizados por el auxiliar «can»). De este modo, la revolución de los esclavos es representada en términos de estallidos naturales que expulsan a los blancos del territorio:

And the white man  
no longer at ease  
with the faint drum/  
beat  
can leave exhausted  
or  
turn his thoughts  
to death  
and we  
[...]  
Can wait  
or  
take our freedom (Nichols 1983: 76-77)

Pese a esta supuesta comunión entre sujetos y naturaleza que podríamos asociar con la influencia del romanticismo (representar en el paisaje las emociones de los personajes), considero más productivo leerla en clave de una unión ante la explotación común. Es decir, el consumo de los cuerpos de los esclavos y su fuerza de trabajo es equivalente a la explotación que se hace de la naturaleza, y en ese sentido ésta expulsa al blanco, aun cuando pueda significar la propia aniquilación (las tierras se vuelven infértiles, los volcanes lo cubren todo de lava). Lo que en otros trabajos se ha mencionado en relación con el poema «These Islands», en el que la violencia se construye desde las tensiones del lenguaje, aquí aparece tematizado, sólo que ahora la duplicidad del paisaje no está pensada en los términos de la brutalidad sino acompañando la revolución.

Más allá de los sueños revolucionarios, ese retorno a la conciencia de sí se evidencia en los dos últimos poemas: «Holding my Beads» y el ya mencionado «Epilogue».

#### HOLDING MY BEADS

Unforgiving as the course of justice  
 Inerasable as my scars and fate  
 I am here  
 a woman ... with all my lives  
 strung out like beads  
 before me  
 It isn't privilege or pity  
 that I seek  
 It isn't reverence or safety  
 quick happiness or purity  
 but  
 the power to be what I am/a woman  
 charting my own futures/ a woman  
 holding my beads in my hand (Nichols 1983: 86)

Existen múltiples entradas posibles para leer este poema, y el poder autoreivindicatorio que implica, pero me interesa centrarme en el «I am here». Por un lado, esa afirmación implica establecer su propia existencia, «estoy, existo», frente a la deshumanización de la esclavitud que se valía de la fuerza de trabajo esclava, pero parecía no ver su existencia. Pero por otro, también implica una autoconciencia de dónde se está, es decir, de que su vida ahora pertenece al Caribe, ése es su espacio. En ese sentido, decir «estoy aquí» (y también «soy aquí») implica la culminación de la adecuación al nuevo territorio, nos habla de una identidad ya integrada al nuevo espacio lo cual no implica, como se ha visto, que no haya tensiones entre ese fundirse y distanciarse. La conciencia del propio poder y la capacidad de hablar se hace evidente en el cierre, «Epilogue», que ya hemos citado, en el que el proceso del *Middle Passage* fue destructor, pero del cual se surge con una nueva capacidad de expresión:

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

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

Según hemos visto a lo largo del poemario, se observa una clara conciencia en la protagonista de verse dislocada. La adecuación al nuevo territorio, a poder decir «estoy/soy aquí» no implica una pertenencia simplista, celebratoria: la tensión presente con respecto al vínculo con la naturaleza da cuenta de que no hay una visión facilista sobre lo que es pertenecer y, al mismo tiempo, el verse dislocada no implica estar anclada desde la idealización en el allí de África. Por ejemplo, se reconoce el rol de los propios compatriotas en el comercio esclavista, como ocurre en el poema «Taint» («But I was traded by men/ the colour of my own skin», 18)

La mirada de Nichols con respecto al paisaje está siempre situada en la evidencia de que éste esconde la opresión, pero por el otro que hay alianzas indisolubles entre paisaje y sujeto, pues en aquél se puede encontrar la sanación o el ímpetu de la revolución.

La nueva conciencia de sí que la esclava construye está estructurada también en la relación de sístole y diástole que establece con el nuevo espacio que habita, así como el poemario puede ser visto como una estructura que acompaña esa relación: desde el «nacimiento» de la esclava que ocurre en la transición de un continente a otro, como se observa en el primer poema, y en ese «cruzar un océano» de «Epilogue» que permite hacer surgir su nueva lengua, una que la habilita a decir «soy/estoy aquí» porque ya antes ha habido un renacer en el que la mirada hacia el paisaje le devuelve una nueva visión de sí.

Nichols construye su poemario a través de una mirada perpetuamente desbordada que le asigna siempre otros significados al volumen visual del paisaje (la brutalidad del *Middle Passage* y la esclavitud, la sanación o alianza, la revolución). Opera con una escritura topográfica cuando ese desborde es también del lenguaje, ya sea por desbordar el paisaje hasta convertirlo en una realidad agobiante por el uso de la repetición que lo transforma en una experiencia asfixiante de lectura («Kanima Jungle»), cuando el paisaje toma carnadura

mediante la sonoridad (uso de silibantes y de juegos rítmicos) y la transposición icónica para dar cuenta de la brutalidad del *Middle Passage* («Eulogy») por el desplazamiento del sujeto imaginario de una impersonalidad observadora a la fundición en un yo para presentar la posibilidad de hermanarse con el paisaje, que da cierta alineación con el nuevo espacio (adecuación nunca lineal ni total), en «New Birth»; cuando surgen las tensiones de sentido en relación a los límites (el uso de «edge» en «Night is her Robe») o se desborda la referencialidad trascendiendo en una palabra los límites de la referencia cruzando tiempo y espacio para dar cuenta de las huellas indelebles que deja la historia («Of Golden Gods»).

La escritura topográfica le permite, entonces, tanto dar cuenta del estado dislocado como la apropiación que implica dejar de considerarse «sacada de lugar». La conciencia de sí y de su poder, la capacidad de hacer surgir una voz propia, queda ligada al enlace entre sujeto y espacio, al ritmo que también conlleva el paisaje, en las palabras de la propia Nichols, pues es la poesía a la se siente más próxima y la que la configura como artista.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. W. (2015), *Teoría estética: Obra completa 7*, Madrid, Ediciones Akal.
- BENÍTEZ ROJO, A. (1998), *La isla que se repite. Edición definitiva*, Barcelona, Editorial Casiopea.
- BERTRAM, V. (1992), *Muscling in: a study of contemporary women poets and English poetic tradition*, tesis doctoral, York, University of York.
- BOURRIAUD, N. (2009), *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- BRAIDOTTI, R. (2000), *Sujetos nómades: Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Género y cultura, Buenos Aires, Paidós.
- DECAIRES NARAIN, D. (2004), *Contemporary Caribbean women's poetry: Making style*, Londres/Nueva York, Routledge.
- GLISSANT, É., BRATHWAITE, E. K. y PHAF-RHEINBERGER, I. (2010), «El lenguaje-nación y la poética del acriollamiento. Una conversación entre Kamau Brathwaite y Édouard Glissant», en *Memorias del silencio: Literaturas en el Caribe y Centroamérica*, Salto, G. N. (ed.), Buenos Aires, Eds. Corregidor, pp. 17-44.
- HARRIS, W. (2005), *Selected Essays of Wilson Harris*, Londres/Nueva York, Routledge.
- MASIELLO, F. (2013), *El cuerpo de la voz (poesía ética y cultura)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- MILLER, J. H. (1995), *Topographies*, Standford, Stanford University Press.
- MONTELEONE, J. (2003a), «La hora de los tristes corazones. El sujeto imaginario en la poesía romántica argentina», en *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 2, Jitrik, N. (dir.), Buenos Aires, Emecé Editores, pp. 119-159.
- MONTELEONE, J. (2003b), «Paisajes de la imaginación poética», *Revista Todavía*, 6, 43-51.
- NICHOLS, G. (1983), *I Is a Long Memoried Woman*, Londres, Karnak House Pub.
- NICHOLS, G. (2000), «The poetry I feel closest to», *Strong words: modern poets on modern poetry*, Hexham, Bloodaxe Books, pp. 211-212.

- PIZARRO, A. (ed.) (2002), *El archipiélago de fronteras externas*, Santiago de Chile, Universidad de Santiago de Chile.
- QUIÑONES, A. D. (2006), *Sobre los principios: Los intelectuales caribeños y la tradición*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- SHELLER, M. (2003), *Consuming the Caribbean: From Arawaks to zombies*, Londres/Nueva York, Routledge.
- WELSH, S. L. (2007), *Grace Nichols*, Devon, Northcote House Publ.



Llevat que s'hi indiqui el contrari, els continguts d'aquesta revista están subjectes a la llicència de Creative Commons: Reconeixement 3.0 Espanya.