



Galettini, Azucena. "Cuerpo, paisaje y escritura topográfica en *Primitive Offensive* de Dionne Brand".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, julio de 2020, vol. 9, n° 19, pp. 168-182.

Cuerpo, paisaje y escritura topográfica en *Primitive Offensive* de Dionne Brand

Body, Landscape and Topographic Writing
in *Primitive Offensive* by Dionne Brand

Azucena Galettini¹

Recibido: 16/04/2019
Aceptado: 10/10/2019
Publicado: 06/07/2020

Resumen

El presente trabajo explora la relación que Dionne Brand establece en el poemario *Primitive Offensive* entre paisaje y lenguaje y cómo ese vínculo es mediatizado a través el cuerpo. A partir de la definición de "escritura topográfica", productiva para pensar cómo la poesía del Caribe de habla inglesa construye su vínculo con el paisaje, se analizan fragmentos del poemario en que se establece un claro cruce entre cuerpo y paisaje mediante el trabajo con la fragmentación como propuesta estética. Se traza un recorte del primer arco narrativo del poemario que va del primer canto al cuarto, en los que se observa una búsqueda obsesiva por los orígenes, que se revelará como ilusoria en la obra de la autora.

Palabras clave

Poesía del caribe anglófono; Dionne Brand; escritura topográfica; cuerpo.

Abstract

This paper explores the relationship established in *Primitive Offensive* by Dionne Brand between landscape and language and how that link is medialized by the body. With the definition of "topographic writing" as a starting point –a productive category to think how Anglophone Caribbean poetry builds its relationship with landscape– fragments of *Primitive Offensive* in which there is a clear interlink between body and landscape through fragmentation as an aesthetic approach will be analyzed. The selection of poems covers the first narrative arc in the book, which extends from Canto I to IV, in which there is an obsessive search for the origin, search that would be revealed as an illusion in Brand's work.

Keywords

Anglophone Caribbean poetry; Dionne Brand; Topographic writing; Body.

¹ Doctora en Letras (Universidad de Buenos Aires) y Traductora en inglés (Instituto en Educación Superior en Lenguas Vivas "J. R. Fernández"). Ha formado parte de numerosos grupos de investigación radicados en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA) y del IdIHCS (UNLP). Se desempeña como docente de literatura inglesa en IESLV "J.R. Fernández" y ENS "Sofía Broquen de Spangenberg" y es becaria posdoctoral de CONICET. Contacto: agalettini@gmail.com.



Espacio y paisaje en la poesía del Caribe de habla inglesa: la construcción de una escritura topográfica

Dionne Brand es una poeta, novelista y ensayista nacida en 1953 en un pequeño pueblo costero de Trinidad y Tobago, Guayaguayare. Emigró a Canadá en 1970 y se instaló en Toronto, ciudad que es centro de varias de sus novelas. Luego del fracaso de la revolución de Granada, de la que formó parte, Brand retorna a Toronto, donde permanece hasta la actualidad. Si bien ha escrito cinco novelas –*In Another Place Not Here* (1996), *At the Full Change of the Moon* (1999), *What We All Long For* (2005), *Love Enough* (2014) y, la más reciente, *Theory* (2018)–, así como el libro de cuentos *Sans Souci* (1989), es principalmente reconocida como poeta y cuenta con diez poemarios en su haber.

En el presente trabajo nos detendremos en uno de sus primeros poemarios *Primitive Offensive*, reeditado en *Chronicles, Early Works* (2011), libro de que reúne sus tres primeros poemarios, el mencionado *Primitive...*, *Winter Epigrams and Epigrams to Ernesto Cardenal in Defense of Claudia* y *Chronicles of the Hostile Sun*.² Estructurado en catorce cantos, este es tal vez el menos narrativo de sus poemarios, pero cercano a la épica, como sostiene Leslie Sanders en la introducción a *Chronicles* pues afirma que el libro es “Epic in scope, both historical and mythical in invocation” (IX). Esta apreciación es muy acertada pues en este poemario se observa una preocupación por los orígenes dentro de la diáspora africana que excede lo meramente histórico, una apelación mítica a los ancestros que no es en absoluto complaciente. El sujeto lírico trasciende las limitaciones temporales y de su propio cuerpo, fundiéndose en ciertas instancias con el paisaje, transitando diferentes momentos históricos, desde La Habana de Las Casas hasta el París del inmigrante senegalés que vende chucherías junto al Pont Neuf.

A nivel estructural, si “canto” proviene de “canción” en italiano, en inglés remite a un fragmento dentro de un poema mayor. En *Primitive...* si bien hay una visión de totalidad, cada canto funciona en sí mismo, y, de hecho, a partir del canto V se observa un quiebre donde cierta unidad temática presente del I hasta el IV desaparece para retomarse sólo más adelante. La preocupación por los orígenes, tema que ya Stuart Hall (108) señaló al mencionar la problemática en el Caribe del “origen sin origen”, será la búsqueda que signe el primer arco temático de *Primitive Offensive* y es lo que interesa explorar en los fragmentos del Canto I, III y IV en que nos detendremos pues allí esa búsqueda alcanza su máxima expresión. Por tanto, en el presente trabajo analizaremos cómo, mediante la fragmentación (recurso muy utilizado por Brand a lo largo de su obra), se establece un enlace entre cuerpo y paisaje, creando fusiones que apelan a dar cuenta del pasado de esclavitud y del presente de dispersión migratoria.

La elección de la categoría teórica de “paisaje” no es casual. Por un lado, las nociones espaciales resultan vitales para pensar el Caribe, pues han marcado las cosmovisiones filosóficas con respecto a la región. Desde el valor simbólico de la dispersión geográfica de las islas caribeñas de Antonio Pedreira (1942 [1934]), al mar como la unión de todas las islas (Benítez Rojo), o la fuente de la historia caribeña (Walcott 364) o como la representación del “genio refractante” que define a la región (Glissant, *Le discours antillais; Tratado de todo*), hasta definiciones más teóricas que buscan explicar la realidad caribeña actual y sus flujos migratorios mediante la imagen de desborde de límites geográficos (Benítez Rojo; Pizarro).

Por otra parte, si las metáforas e imágenes asociadas con lo espacial y lo geográfico son modos en los que el Caribe fue pensado y se ha, a su vez, pensado a sí mismo, la categoría de paisaje es de vital importancia en la poesía del Caribe de habla inglesa, pues es posible trazar

² Existe un poemario anterior a *Primitive...* titulado *Fore Day Morning* (1978), que Brand decide no reeditar ni recopilar, lo cual hace posible afirmar que el gesto autoral es establecer como su primer poemario a *Primitive...*

un paralelismo entre la progresión de las diferentes corrientes literarias y los cambios de estas en su cosmovisión del paisaje, por ejemplo, de la búsqueda de la imitación de la campiña inglesa a la reivindicación a partir de los intentos independentistas de lo propio de las Antillas como fuente de inspiración. Si bien no existe una historia de la poesía del Caribe anglófono que rastree la evolución de esta categoría, es posible realizar un relevamiento en Baugh (227-282), Breiner (*An Introduction*) y Donnell y Welsh (*The Routledge Reader*) y asociar los usos del paisaje en la literatura con los diversos tipos de iconicidad con los cuales se ha representado la naturaleza en las Antillas, que va desde de la vista panorámica, representación de una mirada “divina”, que sitúa al observador en una posición de dominio, propio del sistema de la plantación, al imperialismo romántico de finales del siglo XIX, en el que la vegetación tropical y la playa desierta se vuelven símbolos de un Caribe “renaturalizado”, sitio de aventura y romance (Sheller). En el caso puntual del libro que analizamos aquí, la fusión de cuerpo y paisaje en tanto imágenes de dispersión permite presentar una cosmovisión con respecto al pasado y presente de los afrodescendientes en el Caribe.

Por otra parte, la categoría *paisaje* resulta especialmente productiva para pensar la articulación entre espacialidad y literatura pues permite conectar espacio y estética, dado que, en términos de Alain Roger (21-25), el paisaje opera como “artealización” del espacio, y esa estetización surge a partir de la estructuración de la mirada que se encuentra saturada de modelos, conscientes o no (Roger 20). Ahora bien, no nos interesa aquí ver el paisaje como mero tópico o representación. Es en ese sentido que se adopta el término *escritura topográfica*, tomando de Miller (*Topographies*) la visión de topografía a medio camino entre *revelar* y *crear*. Dada su definición de *topografía* como la creación de un equivalente metafórico en palabras de un paisaje, puede parecer redundante hablar de *escritura topográfica*, pero con ese término no se establece una mera descripción del paisaje. La dimensión espacial trasciende el rol de *escenario* o de fuente inspiradora. Es en sí mismo un *material*, entendido este en los términos de Theodor Adorno (*Teoría Estética*), todo aquello que se le ofrece al artista para la creación, pero no sólo como contenido, sino que las formas mismas pueden ser analizadas en tanto material (Adorno, 251). Este *no es algo ajeno a la obra, pues es “formal en sí mismo”* (Tinianov 12) *y no es extraño a la construcción*. El espacio, entonces, no pasa a ser algo externo a la escritura, es tan intrínseco a la creación poética de Brand como la noción de ritmo.

La escritura topográfica implica que el espacio se inscribe en el acto poético en sí, es el medio por el cual se construye una mirada paisajística, que es también una mirada poética, ya que todo “enunciado poético es un ojo en suspenso” (Monteleone, “Una mirada corroída”, 6), pues el poema mira a su objeto y a la vez lo propone como un modo de mirar (Monteleone, “Mirada e imaginario”, 33). Esto no implica por fuerza una preeminencia de recursos e imágenes netamente visuales, sino que establece un punto de vista, ya no como emplazamiento desde el cual mirar, sino el punto desde el cual el sujeto lírico se sitúa, física y simbólicamente para dar cuenta de su poesía. La mirada paisajística es aquella que “artealiza”, que trae consigo códigos, modelos conscientes e inconscientes (Roger) que, en el caso de la poesía del Caribe de habla inglesa, pueden verse asociados con las diferentes tradiciones que influenciaron cada período histórico. El enfoque hermenéutico en el que Roger se enmarca permite pensar el paisaje en tanto *texto* y pone el acento en los sujetos que lo habitan u observan (Souto).

En el presente trabajo estas nociones latentes serán vitales para pensar el cruce entre cuerpo y paisaje. El yo lírico que se funde con el paisaje, como observaremos, lo hace desfragmentándose y no encuentra en ese fundirse ni una repuesta a sus orígenes ni un sentido de pertenencia. A su vez, ese trabajo con el fragmento es también una escritura topográfica, pues la construcción de un paisaje fragmentado opera a partir de una escritura que funciona mediante el corte, la dispersión de elementos, mediante una voz poética siempre a punto de quedarse sin aire.

Orígenes, linaje y escritura topográfica

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

Canto I

Ashes head to toes
 Juju belt
 guinea eyes unfolded imposible
 squint a sun since drenched
 breasts beaded of raised skin
 naked woman speaks (3)³

Lo interesante es que luego paisaje y palabras se verán entrelazados: cuando el sujeto lírico exhorta a la mujer desnuda a hablar y le da la palabra, el verso que la invoca es: “run mouth, tell” (3), que luego será “naked woman speak/ syllables come in water’s pace/ long river mouth, tell” (3).

En lugar de leer los sintagmas “water’s pace” y “long river mouth” como comparaciones, una representación metafórica de la palabra y la capacidad de hablar en términos de paisaje, es posible considerar que aquí se observa una triple fundición propia de una escritura topográfica: se hermana cuerpo, paisaje y palabra. El fluir de la voz equivale al fluir del agua, que es también el discurrir de la palabra. Ya antes se había presentado la comparación opuesta:

Naked woman speaks
 syllables come in dust’s pace
 dried, caked rim of desert mouth
 naked woman speaks
 run mouth tell (3)

Si la boca es un desierto y las palabras se escupen como polvo es porque lo que se dirá está asociado con la muerte, con la primera impresión ante el contacto con los blancos: hombres muertos. Cuando las palabras fluyan, la boca será un río, porque lo que se relata es la resistencia ante el hombre blanco. El cierre del poema es también el cese del fluir: “naked woman speaks / syllables come in palm wine’s pace / Run mouth, dry” (3).

En este poemario de Brand resulta productivo retomar la noción del cuerpo como *corpus* de Nancy, pues el filósofo francés no ve el cuerpo como una totalidad, sino como un catálogo, “[...] un aprovisionamiento sucesivo de piezas, de trozos, *partes extra partes*, una yuxtaposición sin articulación, una variedad, una mezclanza” (Nancy, *Corpus*, 40). Así, el cuerpo no implica un cierre, sino que es pura apertura, una tensión constante con el límite más primigenio, el que nos separa por la piel del resto del mundo, pero que existe como tal, como cuerpo, en tanto que trasciende constantemente esa frontera, poniéndose en contacto (real o potencialmente) con el afuera. Esto resulta útil para dar cuenta del trabajo con la fragmentación y descomposición del cuerpo que hace Brand. Se verá que una constante en *Primitive Offensive* es la presencia de instancias en las que cuerpo y paisaje quedan enlazados.

³ Todas las citas provienen de *Chronicles, Early Works*, y la paginación refiere a esa edición.

En el fragmento seleccionado, por otra parte, el imperativo “tell” con el que se interpela a la boca opera como un verso de transición entre un sujeto lírico y otro, es decir, entre “la mujer desnuda” y la persona poética que le habla. Así, los imperativos pueden leerse como dichos por esa persona poética, o como la propia mujer desnuda invocando las palabras. No obstante, esa división en apariencia clara, que se vuelve ambigua en el uso de imperativo, se irá deshaciendo a medida que el poemario avance, hecho que se enlaza con la fundición de la persona poética con el paisaje.

Si esta mujer mítica a la que se interpela nos retrotrae al primer encuentro entre africanos y blancos, la insistencia del sujeto lírico está asociada con una búsqueda de los orígenes, una apelación al linaje, que se exacerba en la apertura del Canto II, que de hecho parece ser una invocación ritual, como si se convocase espíritus del pasado:

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

Se intercambian elementos del paisaje con otros que remiten a la esclavitud. Así, “dirt”, “snake”, “fish”, “slime”, “sea”, “bush”, en tanto elementos de la naturaleza, podrían asociarse con la noción de paisaje, mientras que “whip”, “stick”, “iron” (que remite a las cadenas), “ship” (que remite a los barcos esclavistas), conforman un campo semántico asociado con la esclavitud. No obstante, cabe destacar que, en sí, ninguno de los términos apunta a alguna visión de belleza, más bien todos traen aparejadas connotaciones negativas: “dirt”, en tanto suciedad, “snake”, por la carga ominosa que conlleva, “lice”, que remite a los piojos de los esclavos encerrados en los navíos; la violencia evidente de “whip” (en particular con “stick” y esta última por la rima), el aparente contraste de “fish”, que ante la cercanía de “slime” (limo/baba), nos hace pensar en la viscosidad de ese pez, apartándonos nuevamente de cualquier imagen luminosa. “Ship” establece el enlace entre “fish” y las claras referencias de “Stick”, “iron” y “whip”. “Bush” (arbusto, pero también monte) remite tanto a la capacidad de esconderse y evitar así la captura, como el cimarronaje ya en el Caribe, o a la mirada desde el barco, que ve lo que deja atrás. Se observa, así, que aquello en lo que el “ojo del poema” (Monteleone “Una mirada corroída”, “Mirada e imaginario”) se detiene son elementos aislados, una mirada recortada que salta de un elemento a otro empecinándose en el detalle.

A continuación, se invoca, una vez más, a una figura mítica:

ancestor old woman, old bead
 let me feel your skin
 old muscle, old stick
 where are my bells?
 my rattles
 my condiments
 my things, (5)

La pregunta sobre las posesiones será una constante del poema: “lady, my things”. Pero de la lista que se confecciona, la más interesante para nuestro análisis es la siguiente: “my map, my compass / after all, what is the political / position of stars?” (6). Se observa, entonces, la búsqueda de un punto de ubicación (representado en el mapa y la brújula), de entender dónde se está, la pertenencia. Por eso luego, la segunda persona a la que se interpela será “ancestor old man”, a quien se le reclama no haber podido decirle a qué tribu pertenecía. En ese sentido se entiende que la apertura del poemario pone el eje en los orígenes, en la búsqueda de un linaje al cual el sujeto lírico pueda adscribirse.

Ese poema se encuentra en clara resonancia con lo que luego Brand desarrollará en *A Map to the Door of No Return*, donde relata la falta de respuesta de su abuelo cuando le preguntó a qué tribu africana habían pertenecido sus antepasados. Ese vacío que se abre en esa Dionne de trece años ante la incapacidad de su abuelo de recordar, supera la propia necesidad de pertenencia:

Papa never remembered [...]. We lived after that in this mutual disappointment. It was a rift between us. It gathered into a kind of estrangement. After that I grew old. I grew young. A small space opened in me. I carried this space with me. Over time it has changed shape and light as the question it evoked has changed in appearance and angle. The name of the people we came from has ceased to matter. A name would have comforted a thirteen-year-old. The question however was more complicated, more nuanced. That moment between my grandfather and I several decades ago revealed a tear in the world. A steady answer would have mended this fault line quickly. I would have proceeded happily with a simple name. I may have played with it for a few days and then stored it away. Forgotten. But the rupture this exchange with my grandfather revealed was greater than the need for familial bonds. It was a rupture in history, a rupture in the quality of being. It was also a physical rupture, a rupture of geography (Brand 4-5).

Ese quiebre geográfico está asociado con la incapacidad de invocar un paisaje que permita construir pertenencia: “My grandfather could not summon up a vision of landscape or a people” (Brand 5), dice, y se observa que un pueblo y una visión del paisaje se hallan al mismo nivel, ambos podrían dar el mismo sentido de pertenencia. Historia, geografía y subjetividad se entrelazan en esa noción de ruptura que representa la diáspora africana en el Caribe. Y si bien lo que el paisaje le devolvería a la mirada (en este caso del abuelo) es su consciencia de sí, en tanto miembro de una comunidad, la tribu olvidada, Brand tiene claro que en realidad se trata de un imposible, es por ello que se sitúa en un estado de constante dislocación, esa “... crushing dislocation of the self which the landscape does not solve.” (Brand 61). No obstante, Brand no presenta una imagen romantizada de las raíces africanas como una posible restitución de la pertenencia perdida. Quien escribe *The Door..* ya no es la niña de trece que se desesperaba por saber si sus orígenes eran yorubas o ashanti:

Why do I slip into the easy-enough metaphor of Africa as body, as mother? [...] The idea of return presumes the certainty of love and healing, redemption and comfort. But this is not return. I am not going anywhere I’ve been, except in the collective imagination. Yes, the imagination is itself a pliant place, lithe, supple, susceptible to pathos, sympathetic to honor.

4

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

Sin duda, Brand, que está dando cuenta de un viaje a África, reflexiona aquí sobre el clásico tópico de *retour* que había instalado Aimé Césaire en *Retorno al país natal*, que ya décadas antes el poeta martiniqueño Édouard Glissant había puesto en entredicho.⁴ Lo interesante es que Brand desancla la pertenencia de cualquier fijación territorial: “We have no ancestry except the black water and the Door of No Return. They signify space and not land. A ‘vastness’ indeed ‘beyond imagination’.” (61)

La Brand de *The Door...* considera que los orígenes están sobrevalorados, que todo origen es arbitrario (Brand 64), y elige situarse en la indeterminación, en esa puerta metafórica, en el agua que separa África de América, tumba de muchos, disolución del ser anterior para quienes resistieron el viaje. Ahora bien, ¿qué ocurre con quien escribe *Primitive...*? Retomando la cita del Canto II, nos detuvimos en los sustantivos en los que paisaje y esclavitud se entrelazan, pero queda por dar cuenta del adjetivo (o sustantivo en posición adjetiva) que se repite incesantemente “ancestor”: todo aquello enumerado es parte del linaje del yo lírico. Sin duda se observa en el comienzo de *Primitive...* una búsqueda por los orígenes, por una ascendencia que trasciende la tribu, que está intrínsecamente unida al paisaje y la esclavitud. La pregunta por los mapas no obedece sólo a un deseo de localización de la persona poética, es también una reflexión sobre la función de las representaciones cartográficas, pues si las estrellas, en tanto punto de referencia para la navegación, no tendrían una posición política, los mapas, en tanto construcciones que dan cuenta de una determinada cosmovisión, sí la tienen. Pero Brand tiene su propia visión sobre las representaciones cartográficas: deberían ser algo más amplio, que abarque “the endlessness of living, the hugeness of the imagination” (Method: s/n). De hecho, Brand pone de relieve la duplicidad de los usos de un mapa. La reapropiación del espacio que fue cartografiado por otro, la escritura topográfica que superpone mapas y borra límites, implica también reapropiarse de lo que fue sustraído, dar visibilidad (Rancière, *La división*) a aquello que fue sustraído de la mirada. Si la división de lo sensible implica una división de espacios, tiempos y formas de actividad, la reapropiación del derecho a trazar mapas propios se vuelve un acto político, dado que las prácticas artísticas modelan las formas de visibilidad que reencuadran los modos de ser y de sentir (Rancière, *Sobre políticas estéticas*). Brand clama, entonces, por mapas cognitivos (Jameson) que el sujeto crea a partir de la ubicación en la que se coloca o construye para poder hacerse una representación situacional, sólo que, si para Jameson eso estaba asociado con recortes personales que permiten abarcar la vasta totalidad, Brand rechaza ese intento, pues es ficticio creer que es posible “sum up [land’s] vastness” (Brand, *The door* 89).

El mapa por el que clama el yo lírico de *Primitive...* va mucho más allá de la cartografía real, es una busca de anclaje. En ese sentido, la escritura topográfica opera para unir paisaje y linaje, a la noción de los orígenes, como se observa en ese enlace entre adjetivo (“ancestor”) y sustantivo. Así como en el fragmento, en un paisaje desgranado en meros elementos, no es posible recomponer una imagen total, la dispersión de esos elementos es una manera de dar cuenta de ese linaje disperso, irrecuperable; una dislocación que no puede sanarse.

4 Frente a la idea de *retour* (retorno) de Césaire, Glissant (1981) plantea la de *détour* (desvío) que define como un movimiento de camuflaje discursivo, que desarma el discurso hegemónico. Para el martiniqueño, el *retour* es la pulsión de las poblaciones trasplantadas que temen no poder mantener sus valores y costumbres fuera del lugar de origen, pero se trata de una ilusión, pues como la propia Brand afirmaría, es imposible volver a un lugar que no existe. Para un mayor desarrollo en la tensión *retour/détour* en la obra de Glissant, véase Sancholuz 27-33.

Fragmentación, cuerpo y “exforma” en la escritura topográfica

A partir del Canto III, empieza a observarse un trabajo con la desintegración: la imagen mítica de la “ancestor old woman” se transforma en “dismembered woman”. El sujeto lírico la interpela, recordándole:

understand
 you are alone
 diamonds
 pour from your vagina
 and your breasts
 drip healing copper
 but listen woman
 dismembered continent
 you are alone
 see
 crying fool
 you want to talk in gold
 you will cry in iron
 you want to dig up stones
 you will bury flesh
 [...]
 understand
 dismembered one
 ululant
 you are alone
 (8-9)

La equiparación de la mujer con un continente y la referencia a los diamantes y el cobre, indicaría que se asocia a esa mujer con África, pero como la propia Brand sostiene en la cita ya mencionada, esa es una metáfora facilista. Resulta llamativo, a su vez, que la clara sexualización de ese cuerpo femenino (los senos, la vagina) estén asociados con riquezas, como un recordatorio de que la explotación en ambos planos. A su vez, la imagen de la esclavitud vuelve a surgir en la oposición entre el oro y el hierro. Y luego de que el sujeto lírico interpele a la mujer, se le dará lugar a la voz de esta (quiebre que en el poema se representa con el corrimiento de la sangría), que responde que sabe de su soledad, pero aún así desafía cualquier ataque.

El porqué del epíteto “dismembered” se comprenderá recién en la tercera parte del poema, en el que retome el yo lírico original:

I was sent
 to this cave
 I went out one day like a fool
 to this cave
 to find clay
 to dig up metals
 to decorate my bare and painful breasts
 water and clay
 for a poultice
 for this gash
 to find a map, an imprint

anywhere
 would have kept me calm,
 anywhere
 with description.
 instead
 I found
 a piece of this,
 a tooth,
 a bit of food
 hung on,
 a metatarsal
 which resembled mine,
 something else
 like a note, musical
 (10)

Comprendemos, entonces, retrospectivamente que la persona poética ha encontrado unos restos y a partir de ellos evoca a esa mujer mítica, desmembrada. A partir de aquí se observa una fragmentación permanente de los elementos del cuerpo que nos hace pensar en la visión de Nancy en *58 indicios sobre el cuerpo*, donde una vez más está presente la idea de *corpus*: el cuerpo es visto como una “colección de piezas, de pedazos, de miembros, de zonas, de estados, de funciones. [...] Es una colección de colecciones, *corpus corporum*, cuya unidad sigue siendo una pregunta para ella misma” (Nancy 23). Brand comparte esa visión del cuerpo como colección de fragmentos, pero desde una visión metapoética. Para dar cuenta de ello, resulta particularmente productivo detenernos en los versos “water and clay / for a poultice/ for this gash/ to find a map, an imprint / anywhere / would have kept me calm,/ anywhere / with description”. El agua y la arcilla funcionarían como una cataplasma (“poultice”), un retorno a los remedios naturales, buscar en la tierra aquello que puede sanarla. Lo curioso es que aquello que se quiere curar es “this gash” (tajo, corte profundo). Ningún corte físico ha sido mencionado que habilite el uso del demostrativo, con lo cual es posible pensarlo en términos más abstractos. Y en ese sentido, resulta plausible asociar “gash” con el “rift” que Brand menciona en *The Door...*, ese espacio que se abre dentro de ella al descubrir el vacío en la memoria de su ancestro. Los siguientes versos sostienen esa hipótesis, pues un mapa, una descripción la habría calmado (aunque existe cierta ambigüedad en la frase en la que el “to” opera como bisagra, como veremos al detenernos en el ritmo que construye este fragmento). Así, observamos que el yo lírico busca un anclaje, una vez más simbolizado en un mapa, que sería sanador. El hecho de que eso se busque en una cueva, mediante la arcilla y el agua, nos remite una vez más a la idea de que es en el paisaje que el sujeto lírico busca cierta pertenencia, encontrar que a su mirada se le devuelva una visión de sí y de sus orígenes. Pero como la propia Brand afirma en *The Door...*, el paisaje no puede sanar la dislocación subjetiva. Lo interesante en este canto es que la búsqueda por sus orígenes no le da lo que desea (de allí el *instead*), porque frente a la mirada global representada por un mapa, lo que se encuentra es fragmentación. En ese sentido, se puede afirmar que en esa cita se observa una declaración cuasi metapoética, en la que Brand define cómo construirá su mirada: todo intento de visión total, descriptiva, esclarecedora, se cancela; sólo queda entregarse al fragmento, a la dispersión, representados en los restos (“a tooth/ a bit of food”; “a metatarsal”).

De hecho, el ritmo que se genera en el canto apunta a acentuar la sensación de fragmentación. La repetición de “to this cave” refuerza la instancia espacial. El verso intermedio entre las repeticiones (“I went out one day like a fool”) hace que la repetición de un verso corto se refuerce. El uso del deíctico “this” entra en contradicción con el uso del pasado

y el indeterminado “one day”. La repetición de la partícula “to” (*to this cave / to find clay / to dig up metals*) crea un ritmo envolvente que se “alarga” con el quiebre que implica un verso largo como “to decorate my bare and painful breast”. Ese ritmo reiterativo se rompe definitivamente con “water and clay” para retomar luego en una nueva repetición: “for”. “To find a map, an imprint” reenvía al ritmo de “to find clay / to dig up metals”, etc. A nivel sintáctico, se observa ambigüedad estructural: “to find” puede depender del verbo “sent” (y “to” se traduciría como “para”) o como el sujeto del “would have kept calm”, con lo cual el “to” sería la partícula del infinitivo.⁵ Ambas lecturas están latentes y en ese sentido el verso opera como unión entre lo que precede y lo prosigue. Por lo pronto, la ambigüedad estructural realza el verso, pues encontrar el mapa sería tanto el motivo por el cual se va a la cueva como la cataplasma que la calmaría.

La repetición de “anywhere” como verso de una única palabra acrecienta lo entrecortado del ritmo (además de realzar a nivel semántico, como ya se ha dicho, que no importa *el* punto de referencia, sólo encontrar alguno). Lo mismo ocurre con “instead”, quiebre que establece la discrepancia entre lo esperado y lo que se encuentra. Sin embargo, para que sonoramente (e incluso visualmente) “instead” tuviera más peso, el siguiente verso en lugar de estar dividido en “I found /a piece of this” debería haber sido más largo “I found a piece of this”, donde el “this” habilita a la enumeración de versos cortos. En cambio, Brand opta por exacerbar el ritmo entrecortado, jadeante, que es afín a esa fragmentación que, en tanto escritura topográfica, refleja en la dispersión de los fragmentos (el diente, el resto de la comida, el metatarso) la del linaje, los orígenes.

De hecho, existe una relación entre cuerpo y linaje que no sólo apunta al material genético, como sostiene Nancy (*58 indicios*) el cuerpo asimila el pasado, es una parte que lo constituye y éste lo lleva consigo, entramado en su propia composición. Pues “... todo termina por hacer cuerpo, hasta el corpus de polvo que se junta y que danza un baile vibrante en el delgado haz de luz con el que acaba el último día del mundo” (Nancy, *58 indicios* 26). En el corpus que es el cuerpo conviven el lenguaje, la Historia y las historias de los antepasados, por lo cual no sorprende el proceso que lleva a cabo Brand de asimilación entre el cuerpo del sujeto lírico, los restos y la pregunta por su linaje. Asimismo, la relación que la persona poética establecerá entre orígenes y restos hace que se vuelva fructífero tomar el concepto de *exforma* que establece Bourriaud (11) quien la define como “la forma atrapada en un procedimiento de exclusión o de inclusión. Es decir, a todo signo transitando entre el centro y la periferia, flotando entre la disidencia y el poder”. Lo *exformal* es “[...] el lugar donde se desarrollan las negociaciones fronterizas entre lo excluido y lo admitido, entre el producto y el residuo” (11).

Resulta de interés retomar estas ideas pues se observa que el trabajo con los restos que hace Brand implica una reflexión sobre lo excluido, lo expulsado. Por un lado, sus propios orígenes son imposibles de rastrear, de allí la búsqueda en los restos, que son físicos, pero que también implican lo expulsado de la historia oficial, las historias que resultan irrelevantes en el museo. Como sostiene Bourriaud (140) el arte niega la existencia del desecho como tal, como algo *no integrable*, pues obtiene su fuerza al circular entre el universo del producto y el del desperdicio. Es posible ver en el trabajo que Brand realiza con estos restos un modo de volver integrable lo que fue expulsado, sus propios orígenes, los cuerpos no enterrados de los esclavos africanos, que en lugar de operar como “desperdicio”, pasan a ser motor poético, que ocupan un espacio central cargado de peso y poder, a diferencia del lugar periférico otorgado.

5 Esto, que podría ser un problema de traducción, se subsana al optar por el infinitivo, dado que el ritmo de “to find/ to dig” en la traducción no estará dado por la repetición del “para” sino por la terminación en “-ar” de los infinitivos.

En ese sentido, la idea del historiador como trapero (Benjamin) que transita por la ciudad recogiendo lo que esta descarta y desecha y conformando así una historia diferente a la que la urbe cuenta o elige de sí, cobra aquí otra dimensión. Así como Benjamin le asigna al historiador la función de *salvamiento histórico*, que implica reconstruir mediante los escombros del pasado. “... la morfología de las ideas vencidas, trituradas y enterradas por los conceptos mayoritarios” (Bourriaud 52), Brand interroga a los restos que representan a los esclavizados, conformando a partir de ellos una búsqueda personal pero que trasciende las preguntas personales del sujeto lírico para hablar de una condición más general del afrodescendiente caribeño. Este juego entre manipuladora de restos/ historiadora es puesta de relieve por las profesiones con las que se compara: paleontóloga, arqueóloga, papirologa y una científica geopolítica; todas ellas “científicas”, que manipulan muestras y establecen una distancia con su objeto, algo que la persona poética luego desmentirá.

I pored over these
 like a paleontologist
 I dusted them
 like an archaeologist
 a swatch of cloth, skin
 artless
 coarse utility
 but not enough,
 yes enough still only a bit
 of paint, of dye
 on a stone
 I cannot say crude
 but a crude thing
 nevertheless
 a hair
 a marking
 that of a fingernail to rock
 wounded scratch
 I handled these like
 a papyrologist contours
 a desert sprung here
 migrations
 a table land jutting up,
 artful
 covert, mud
 I noted these
 like a geopolitical
 scientist
 I will
 take
 any evidence of me
 even that carved
 in the sky
 by the fingerprints of clouds
 everyday
 even those
 that do not hold

a wind's impression.
(11-12)

Si en la cita anterior se evidenciaba una cercanía entre sujeto lírico y restos al decir “a metatarsal / which *resembled mine*” (*énfasis agregado*), en esta cita se observa la fundición del sujeto lírico con los restos al decir “any evidence of me”. Existe un juego ambiguo con el verbo pues “I will *take* any evidence of me”, luego de que hubiera una clara división entre los restos y la primera persona que los manipula, podría leerse como un *take away/off*, es decir, como el científico que desea borrar cualquier rastro de sí en las muestras. Sin embargo, no hay ninguna partícula que permitiera adoptar esa lectura. Más bien, ese “take” pareciera ser un “tomar”, en el sentido de aceptar o de llevar consigo. La obsesiva búsqueda, entonces, es para encontrar sus huellas en los restos.

En el siguiente canto, la fundición será completa, lo cual aporta a la lectura propuesta.

Canto IV

dry water
brackish dust
base days hurrying base days
primordial journey
blistered, chafed,
let me through
let me up
whose is this in my hand
whose green purple entrails
veined, prurigenous, fetid
mine?
tote it
through this place?
wet land
rooted Wood
this humus body
plant and blood
excreta (13)

Se observa aquí el tono de una invocación (por el uso del imperativo “let me”) y la reminiscencia del *Middle Passage*, lo que ella llamará años después “la puerta del no retorno”. Ese “primordial journey” es una forma de situarse en el momento del traslado forzoso a América, otra forma de invocación a los ancestros, pero el sujeto lírico pide que la dejen pasar (“let me through”), ascender (“let me up”), como si fuera ella misma uno de esos cuerpos sepultados en el Atlántico. Pero mayor interés revisten las preguntas retóricas que se abren después: se mira esas entrañas tratando de comprender qué es lo que devuelven. La relación especular que se establece deja perplejo al sujeto lírico que no sabe qué hacer con eso que (se) es. Por eso el uso del demostrativo en “this humus body” resulta tan sugestivo. ¿De qué cuerpo se habla, el propio o el de los restos? Asimismo, el referente más cercano (conectado a su vez por otro “this”) es “this place/ wet land/ rooted wood”. Cuerpo y espacio quedan entonces unidos, idea que “humus” en posición adjetiva refuerza, como referencia a la capa de sustancia

orgánica de la tierra.⁶ Si el “humus” remite a la descomposición, se enlaza así con la descripción de las entrañas como algo fétido. Vemos, por tanto, que hay un triple enlace: se es los restos y los restos son también la tierra: “plant and blood”.

Por otra parte, resulta llamativo el “excreta” que, en tanto verso de una única palabra, puede ser pensado como una bisagra. Lo excretable puede ser tanto lo que precede a “excreta”, es decir el “humus body”, como lo que sigue, la enumeración de cosas muertas:

excreta
 dead things weigh me down
 this obsidian plain
 bald
 dead things
 dead leaves
 dead hair
 dead nails (13)

En el primer caso, el “humus body” puede ser un modo de pensar a los cuerpos descompuestos en el fondo del mar, la equiparación del cuerpo “descartado” como resto arrojado, el residuo que retorna en el poema al ser asimilado por la persona poética. Desde la otra perspectiva que busca la definición de “excreta” en la enumeración que prosigue, son elementos que el cuerpo expulsa de sí. Allí se observa, además que se retoma la fusión. La planicie obsidiana, que por el demostrativo marca la localización del sujeto lírico, forma parte de las “cosas muertas”. Las hojas (“leaves”) parecen ser lo mismo que el cabello (“hair”) y las uñas (“nails”). Una vez más se observa que Brand que se centra en lo mínimo: la planicie se fragmenta en pequeñísimos elementos, así como el cuerpo pasa a ser sus restos (*hair, nail*), lo que parece haber sido expulsado. Nancy (58 *indicios*, 28) sostiene: “Desde el excremento hasta la excrecencia de las uñas, de los pelos (...) es necesario que el cuerpo saque afuera y separe de él el residuo o el exceso de sus procesos de asimilación, el exceso de su propia vida”.

Es en esa expulsión que el cuerpo también toma conciencia de sí, es decir, al desechar separa de sí lo que ya no es el cuerpo, lo que ha dejado de ser cuerpo, reinstaura un límite. La *exforma* permite pensar los cruces de esos límites entre desecho y forma, donde la idea misma de algo no integrable se pone en disputa. Brand, en el proceso de asimilación que genera, establece una continuidad constante, un fluir entre el cuerpo y sus restos.⁷

Sanar la ruptura del ser

A modo de síntesis, el arco temático que se abre a partir de la mención del “dismembred old woman” pone el acento en la fragmentación, el cuerpo presentado como “carente de totalidad, de una unidad sintética” (Nancy, 58 *indicios* 27). Fundirse con los restos encontrados pone el acento en el cuerpo como corpus, pero también en la latencia de un linaje que se esconde entre sus células y que obsesivamente se busca recobrar. El trabajo de arqueóloga, que la acerca a la figura del trapero de Benjamin, busca tornar lo expulsado en algo que puede ser integrado, pero

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

7 Cabe destacar que al plantear al “excreta” como verso bisagra me refiero a que integra las dos lecturas: tanto lo que precede como prosigue al sustantivo son lo “expulsado”, sólo que la relación del sujeto lírico no establece la misma relación con ambos. En “this humus body” se observa identificación, pues es visto como desecho por aquellos que justamente no pueden verlo como “human body”; en cambio hay visión de residuo en “dead leaves / dead hair” etc., es algo que la persona poética expulsa de sí.

más que una búsqueda por revelar una verdad histórica, Brand opera desde el encantamiento invocador. La supuesta imparcialidad científica que implica que el investigador debe sustraerse de su objeto es aquí trastocada pues el borramiento de sí que lleva a cabo el sujeto lírico surge precisamente por fundirse con su objeto.

Los orígenes serán algo a buscar fuera de sí, en un paisaje, un mapa o un lugar, más allá del cuerpo y de la experiencia de éste, más allá de los restos físicos de un pasado irrecuperable. El acecho de los orígenes es algo de lo que el sujeto lírico no puede escapar y, sin embargo, es una búsqueda que deberá abandonarse. Así como en la cita a *The Door...*, el nombre de la tribu sería una solución rápida (algo con lo que jugar unos días para luego guardar en un depósito, dice Brand), la imposibilidad de sanar ese “tajo” o “grieta”, la puesta en escena de un “origen sin origen”, se vuelve un motor poético que permite construir un arco entre cantos y que en la estructura mayor de todo el libro hace avanzar la escritura, como si sólo en las palabras Brand lograra construir la cataplasma necesario para sanar esa *ruptura del ser*.

Obras citadas

- Adorno, Theodor. *Teoría Estética*. Ediciones Akal, 2004 [1970].
- Baugh, Edward. “A History of Poetry”. *A History of Literature in Caribbean English and Dutch Speaking Regions*, compilado por A. James Arnold, Vol. 2. John Benjamins Publishing Company, 2011, pp. 227-282.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Ed. Del Norte, 1989.
- Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*. Akal, 2005.
- Bourriaud, Nicolas. *La exforma*. Adriana Hidalgo, 2015.
- Brand, Dionne. *A Map to the Door of No Return. Notes to Belonging*. Doubleday Canada, 2001. _____ *Primitive Offensive en Chronicles, Early Works*. Wilfrid Laurier University Press, 2011 [1983].
- Breiner, Laurence. *An Introduction to West Indian Poetry*. Cambridge University Press, 1998.
- Donnell, Allison & Lawson Welsh, Sarah. *The Routledge Reader in Caribbean Literature*. Routledge, 1996.
- Glissant, Édouard. *Le discours antillais*. Éditions Gallimard, 1997 [1981]. _____ *Tratado de todo-mundo*. ElCobre ediciones, 2006 [1997].
- Hall, Stuart. “Cuándo fue lo poscolonial. Pensando en el límite”. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, compilado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich, Enviación Editores, 2010.
- Jameson, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Imago Mundi, 1991.
- Method, Suzanne. “Dionne Brand. She’s a wanderer”. *Quill and Quire*, n.º 4, 1999 s/n, <http://www.quillandquire.com/authors/shes-a-wanderer/>
- Miller, Hillis, J. *Topographies*. Stanford University Press, 1995.
- Monteleone, Jorge. “Una mirada corroída: Sobre la poesía argentina de los años ochenta”. *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): Transgresión e intercambio*, compilado por Spiller R, *Lateinamerika Studien 36*, Universität Erlangen Nürnberg, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1995, pp. 203-215.
- Monteleone, Jorge. “Mirada e imaginario poético”. *La poética de la mirada*, compilado por en Yvette Sánchez y Roland Spiller, Visor Libros, 2004, pp. 29-43.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Arena Libros, 2003. _____ *58 indicios sobre el cuerpo /Extensión del alma*. La Cebra, 2007.
- Pedreira, Antonio. *Insularismo*. Biblioteca de autores puertorriqueños, 1942, [1934].

- Pizarro, Ana (comp.). *El archipiélago de fronteras externas*. Editorial de la Universidad de Santiago de Chile, 2002.
- Rancière, Jacques. *La división de lo sensible: estética y política*. Centro de Arte de Salamanca, 2002.
- _____. *Sobre políticas estéticas*. Museo de Arte Contemporáneo, 2005.
- Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva, 2007.
- Sanders, Leslie. "Foreword". *Chronicles, Early Works*, de Dionne Brand, Wilfrid Laurier University Press, 2011, pp. vii-xiii.
- Sancholuz, Carolina. *Mapa de una pasión caribeña: lecturas sobre Edgardo Rodríguez Juliá*. Dunken, 2010.
- Sheller, Mimi. *Consuming the Caribbean: From Arawaks to Zombies*. Routledge, 2003.
- Souto, Patricia (coord.). *Territorio, lugar, paisaje. Prácticas y conceptos básicos en geografía*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2011.
- Tinianov, Yuri. *El problema de la lengua poética*. Siglo XXI Editores, 1975 [1923].
- Walcott, Derek. *Collected Poems 1948-1984*. Boston, Faber&Faber, 1986.