Arte|logie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

10 | 2017

Après le paysage : l'art, l'inscription et la représentation de la nature en Amérique latine aujourd'hui

El Caribe y su más allá: el paisaje en la poesía de las Antillas de habla inglesa y el caso de No Language is Neutral de Dionne Brand

Azucena Galettini

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/844>

DOI: 10.4000/artelogie.844

ISSN: 2115-6395

Editor

Association ESCAL

Referencia electrónica

Azucena Galettini, « El Caribe y su más allá: el paisaje en la poesía de las Antillas de habla inglesa y el caso de No Language is Neutral de Dionne Brand », *Arte|logie* [En línea], 10 | 2017, Publicado el 05 abril 2017, consultado el 01 mayo 2019. URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/844> ; DOI : 10.4000/artelogie.844

Este documento fue generado automáticamente el 1 mayo 2019.

Association ESCAL

El Caribe y su más allá: el paisaje en la poesía de las Antillas de habla inglesa y el caso de *No Language is Neutral* de Dionne Brand

Azucena Galettini

El paisaje en la poesía del Caribe anglófono

- ¹ La representación de la naturaleza en el Caribe ha producido en diferentes períodos diversos tipos de iconicidad. Como sostiene Mimi Sheller en *Consuming the Caribbean* (2003), durante los siglos XVI y XVII prima la recolección de información botánica: la detección de plantas especialmente útiles para aislarlas de su entorno y apropiarse del conocimiento indígena para beneficio de Europa. Se trataba de listas, catálogos, enciclopedias de conocimiento botánico que les permitían a los europeos dar cuenta de la variedad pero también de los límites cognoscibles de la naturaleza (SHELLER, 2003: p. 65). Un ejemplo paradigmático serían las colecciones de Sir Hans Sloane.
- ² En el siglo XVIII se observa una mirada racional, en la que el régimen visual que prima es el de la vista panorámica, la representación de una mirada “divina”, que sitúa al observador en una posición de dominio. Sheller (2003: p. 66) sostiene que esa escena operaba como una alegoría del progreso y la productividad del colonialismo, que permitía dominar la naturaleza para producir riqueza. Si en el período anterior, la mirada sobre el Caribe lo reducía a un catálogo botánico, en éste la imagen representativa es la plantación, en tanto terreno cultivado, lógicamente delimitado y controlado.
- ³ En cuanto a la poesía del período, si bien posee más un interés histórico que estético, se observan, como sostiene el poeta y crítico Edward Baugh (2001), dos tipos de composición poética. Por un lado, los poemas escritos por la clase señorial blanca, cuyo imperativo era glorificar la aventura en el Caribe para el público que se encontraba en las Islas Británicas. Así, alababan e idealizaban la belleza natural del archipiélago. A modo de

ejemplo, unos versos del poeta James Montgomery (1771-1854) de su *The West Indies, and Other Poems* [1810], libro publicado en honor a la abolición de la esclavitud:

Where first his drooping sails
Columbus furl'd
And sweetlyrested in another world,
Amidst the heaven reflecting ocean, smiles
A constellation of elysian isles;
Fair as Orion when he mounts on high,
Sparkling with midnight splendour from the sky:
[...]
Earth from her lap perennial verdure pours,
Ambrosial fruits, and amaranthine flowers;
Nature in all the pomp of beauty reigns...
(MONTGOMERY, 1810, citado por BAUGH, 2001, p. 227).

- 4 El segundo tipo de composición es la de autoría anónima, expresiones simples de los esclavos: canciones folklóricas, baladas, cantos y canciones de trabajo, que daban cuenta de la experiencia diaria de la esclavitud. Ciertamente, poco podría interesarle a un esclavo idealizar el paisaje, y, como afirma irónicamente Baugh (2001: p. 227) “a ninguno se le hubiera ocurrido que habitaba ‘islas elíseas’”.¹ Sin embargo, si se mantienen registros de esas primeras producciones es debido a que miembros de la clase dominante –viajeros e historiadores– los consideraron pintorescos o de relevancia. La poesía de este período, deudora de las tradiciones británicas, celebra la “grandeza de los trópicos”, pero como una manera de celebrar la grandeza del colonialismo británico en el Caribe. En muchos casos, estos poemas funcionan como confirmación y enaltecimiento del sistema sociopolítico basado en la esclavitud, representado en la plantación (BAUGH, 2001: pp. 227-228).
- 5 El tercer cambio en la representación de un “paisaje inventado”, según los términos de Sheller, ocurre durante el imperialismo romántico de finales del siglo XIX, en el que la vegetación tropical y la playa desierta se vuelven símbolos de un Caribe “renaturalizado”, sitio de aventura y romance. Pues, como sostienen los geógrafos culturales James Duncan y Derek Gregory (1999: p. 6), lo que primaba en la imaginación romántica a la hora de viajar era el apasionamiento por el costado salvaje de la naturaleza, la diferencia cultural y el deseo de verse inmerso en el color local, ya que la reestructuración del espacio del post-iluminismo glorificó el impulso desmedido, la expresión individual y el espíritu creativo.
- 6 Curiosamente, o no tanto, la playa desierta, con su arena blanca y su mar casi transparente, las palmeras que ofrecen su sombra y sus frutos, propia de la postal caribeña, que surgió como respuesta a la búsqueda del imperialismo romántico, resulta aún hoy mítica. Si bien “isla” significa “porción de tierra rodeada de agua”, la comprensión popular de este espacio es la de un “desierto” atemporal y tropical, a menudo asociado con la abundancia de la flora, fauna y de playas soleadas que están más allá de la historia global (DELOUGHREY, 2011: p. 805). Desde textos fundantes del colonialismo inglés como *La tempestad* de Shakespeare y *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, la isla representa el espacio material, ideológico e imaginativo para forjar nuevas relaciones sociales y géneros literarios (DELOUGHREY, 2011: p. 802). Asimismo, desde ojos imperiales (PRATT, 1992) se ha visto a las islas como espacio vacío, *terra nullis*, en el cual imprimir deseos importados (DELOUGHREY, 2011: p. 806), hecho que aún explota la industria del turismo en el Caribe (SHELLER, 2003).

- 7 Ahora bien, como sostienen Aliata y Silvestri (2001: p.10) “Para que exista un paisaje no basta con que exista ‘naturaleza’; es necesario un punto de vista y un espectador”. Es decir, todo paisaje es un “paisaje imaginario”, una construcción que se realiza sobre el espacio. La definición que el geógrafo cultural, especialista en paisaje y sus representaciones, Denis Cros Grove (2002: p. 68) postula es:
- un área de tierra visible para el ojo humano desde una posición estratégica. [...] Y, como denota el término «posición estratégica», el paisaje establece una relación de dominio y subordinación entre el espectador y el objeto de visión que están emplazados en distintos lugares [...] el espectador ejerce un poder imaginativo al convertir el espacio material en paisaje.
- 8 Resulta particularmente interesante ese *poder imaginativo* que se ejerce para convertir espacio en paisaje, pues considero que resulta productivo a la hora de pensar la poesía y la operación que un sujeto lírico ejerce sobre el material con el cual trabaja. En ese sentido, *paisaje* es una categoría que permite articular espacio y estética. En términos de Roger (2007: pp. 21-25), como “artealización” del espacio. Pero a su vez, la apuesta por una literatura nacional conlleva siempre una pregunta por el territorio, hace nacer una mirada que busca en el paisaje aquello que caracteriza a un país, o una región. En el caso de la poesía del Caribe anglófono, si bien el anclaje en un paisaje específico durante el surgimiento del nacionalismo en las décadas de 1930 y 1940 significó abandonar ciertos tópicos ridículos, como las odas a la nieve, la mentalidad seguía presentando una marcada ingenuidad pues, en palabras de Donnell y Welsh (1996: p. 114) “Se esperaba que mediante gestos en apariencia simples, como escribirle sonetos al hisbico en lugar de a la rosa se alcanzaría colectivamente la nacionalización de la consciencia”.
- 9 De hecho, como afirma el crítico estadounidense Laurence Breiner (1998: p. 109), el nacionalismo de comienzos de siglo en las Antillas de habla inglesa estaba asociado con el Imperio, y la poesía de sesgo nacionalista cantaba las loas de la “madre patria” e imitaba el orgullo que la poesía inglesa mostraba ante su naturaleza. Es interesante, sin embargo, la explicación que da Breiner (1998: pp. 106-107) de ese acto imitativo, pues sostiene que ese gesto implica dar muestra de las propias capacidades, demostrar que se maneja con pericia la misma técnica en boga en la metrópolis, la obra maestra que asegura la entrada del supuesto aprendiz al gremio de los artistas. Los contextos coloniales refuerzan esa inseguridad de quien debe demostrarse apto. Y aunque Breiner rescate la poesía de ese período en tanto gesto más que por su calidad artística, resalta un hecho que resulta especialmente productivo: esta generación es la primera en sentir la incomodidad que genera la inadecuación de la tradición poética metropolitana al contexto caribeño, aun cuando ésta sea interpretada como un problema *técnico*, de dominio del oficio; es decir, los poetas, inmersos en ese ambiente colonial, estaban condicionados para dudar si su propia habilidad o su materia poética (el Caribe) estaban a la altura de la tradición a la que deseaban ingresar. De esa incomodidad surgen poemas en los que prima una “retórica defensiva” (BREINER, 1998: p. 123), en los que se observa en las primeras líneas adversativos como “pero”, “sin embargo”, “incluso si”, como la marca de la diferencia entre el Caribe e Inglaterra, como muestra de esa inadecuación entre el modelo y la experiencia real que se vivencia en las Antillas. Por ejemplo los versos de Wynn Ruttly: “But you must love her/ my little sea-girt isle” (citado por BREINER, 1998: p. 244).
- 10 La educación colonial había provocado que el poeta sintiera su propio entorno caribeño como exótico. Sin embargo, en este período se va cobrando conciencia de que el medio (la tradición poética inglesa, en gran medida la romántica) los predispone a describir su

territorio como si fuera “un condado de Inglaterra de clima inusualmente cálido” (BREINER, 1998: p. 107). La confianza en las propias habilidades como poetas y la creencia de que el Caribe era un material poético digno comenzarán a surgir durante la Segunda Guerra mundial, en parte debido a que ésta obligó a las colonias a auto-abastecerse (BREINER, 1998: p. 120). Así, es durante ese período que comienza a surgir una visión que permite pensar que tal vez la tradición misma es la inadecuada.

- 11 Otro hecho histórico que señala un hito fundamental en el devenir de la literatura del Caribe anglófono ocurre en 1948. La necesidad de reconstruir una Inglaterra devastada por la guerra y la carencia de mano de obra propulsaron la British Nationality Act (1948), que estipulaba que todo ciudadano de la Commonwealth era considerado británico, por lo cual podía ingresar a las islas del Reino Unido sin ningún tipo de restricción. El proceso de migración masiva que se inició a partir de entonces (tan bien retratado en el poema de la jamaíquina Louise Bennet “Colonización a la inversa”), generará un cambio radical en la poesía de las Antillas. Por un lado, porque buena parte de los intelectuales parten en búsqueda de mejores oportunidades. Por otro, porque una vez instalados en la metrópolis muchos dejaron de escribir poesía para volcarse a la narrativa, que les brindaba mejores posibilidades de publicación (será, por ejemplo, el caso del guyanés Willson Harris, el trinitense Sam Selvon y del barbadense George Lamming). Los marcados procesos migratorios implicaron un debate sobre lo que podía ser considerado *literatura caribeña*. La poesía de este período exploró críticamente la idea de lo que significa ser *caribeño* y dio cuenta de la difícil elección entre el *allí* y el *aquí* (BAUGH, 2001: p. 264). Será durante las décadas de 1950 a 1970 que surja el llamado *Boom*, es decir, que empiece a circular la literatura del Caribe anglófono en Londres y se establezca lo que aún hoy se considera el *canon* para la región, con la publicación de autores como V. S. Naipaul, George Lamming, Sam Selvon, Wilson Harris, Derek Walcott y Kamau Brathwaite,
- 12 La relación con el paisaje del Caribe en esta generación ya no será imitativa. El paisaje no es simplemente un telón de fondo que aporta exotismo. Incluso si parte de reducción a sus elementos: la playa, las olas, el mar, los frutos, se llega a la presencia del sujeto y a la exposición de una postura política: “... un recordatorio de que la urgencia de comenzar con lo más elemental suele ser una respuesta a presiones que politizan la poesía” (1998: p. 205). Así, tomando a Derek Walcott como figura ejemplificadora, Breiner (1998: p. 199) sostiene que “La poesía puede comenzar con el paisaje elemental pero una figura pronto se materializa y surge el lenguaje humano”.²
- 13 En ese sentido, es posible afirmar que la poesía del Boom politiza el paisaje al dar cuenta de las relaciones intersubjetivas y de poder presentes en el espacio que describen. Cosgrove (1984), al hacer su estudio sobre el surgimiento del término paisaje en la ciudad renacentista italiana, consideraba que éste, en tanto se presentaba como representación de la naturaleza, permitía sostener la ilusión de que no implicaba una mercantilización de la tierra sino que era muestra de un mundo en el que la vida estaba en armonía con la naturaleza. En esa línea, el uso del paisaje en la poesía del Caribe de habla inglesa a partir de la denominada Generación del Boom servirá para levantar ese velo con el que la estética recubre la lucha en el espacio. Pues en el Caribe la mirada desde una posición estratégica de la que habla Cosgrove se condice con la vista panorámica del espacio controlado y delimitado, asociado con la plantación, como ya se ha visto con Sheller. Y si como sostiene Benítez Rojo (1989), ésta en tanto “maquinaria económica” hermana a la dispar cuenca caribeña al punto de poder pensar el archipiélago como una misma isla que se repite, resulta lógica la ruptura con una mirada sobre el paisaje que replicara la visión

de quien domina el espacio, pues en el Caribe no se encuentra obliterada la consciencia de que la modificación del paisaje ocurre gracias al trabajo humano, muchas veces esclavo o semi esclavo, que éste surge de luchas y conflictos sociales.

- 14 Ahora bien, resulta innegable, a su vez, la preocupación de la generación de la década de 1950 por darle visibilidad a la poesía de la región antillana que, aún sumida en las relaciones coloniales, debía demostrar no sólo la existencia de una literatura propia, sino también que ésta era de calidad suficiente para ser considerada válida en las metrópolis. En contrapartida, la generación de las décadas de 1980 y 1990 se centró en dar espacio a aquello que había quedado fuera de los *grandes temas* abordados por la *generación fundacional*.³ En ese sentido, es posible pensar que si los escritores que se hicieron un nombre en las décadas del cincuenta al setenta buscaban en algún punto aglutinarse, presentarse como *definitivamente caribeños*, las generaciones posteriores apostarán por la diferenciación, por un cuestionamiento de aquello que anteriormente fue difundido como *típicamente caribeño*. Llevando este planteo hacia el plano que nos interesa, el paisaje y su relación con la literatura, ¿implica, entonces, una apuesta por la diferenciación en paisajes marcadamente locales (guyanés, trinitense, jamaiquino, etc.)? ¿O, por el contrario, conlleva un apartarse de la noción de paisaje pues se vuelve otra categoría aglutinante, ahora considerada reguladora y simplista? Ninguna de las dos opciones es realmente la que se observa, sino que la mirada paisajística que se construye es diferente de la anterior. En la Generación del Boom se observa que el paisaje es utilizado como elemento para establecer un sentido de locación. En palabras de Phillips Casteel (2014: p. 481):
- 15 Por tanto, si la generación de escritores que estableció la literatura caribeña en la década del cincuenta luchó por afirmar un sentido de locación frente al complejo colonial que universalizaba la perspectiva metropolitana, el desafío actual es evitar que el Caribe en sí se vuelva un emblema de la desterritorialización de las culturas.
- 16 Ésa era la crítica de Donnell (2006: p. 84-86) al señalar que la preeminencia de los estudios caribeñistas de habla inglesa, paradójicamente han dislocado a la región de sus contextos locales. Según Donnell, el modelo del Atlántico Negro,⁴ que ganó preeminencia en la década de 1990, al poner el foco en la diáspora de los descendientes de esclavos, como característica común de la región antillana de habla inglesa, favoreció la formación de un nuevo canon en el que priman las “escrituras diaspóricas en detrimento de aquellos autores y obras que articulaban una visión localizada y local” (DONNELL, 2014: pp. 126-127), se privilegia lo cosmopolita por sobre lo local, al viajero por sobre el habitante [dweller], la movilidad por sobre la localización y el “otra parte” [elsewhereness] por sobre el aquí [hereness].⁵ Resulta especialmente interesante cómo Casteel (2014: p. 487) resuelve esta dicotomía que Donnell (2006; 2014) sugiere, la de fijismo versus movilidad, el *otra parte* frente al *aquí*:
- 17 Además, rehuyendo a la sospecha de las metáforas territorializadoras y la polarización de lugar y desplazamiento que caracteriza a la crítica de la diáspora, una poética de locación tiende a conceptualizar las identidades fijas y relacionales como dialécticas (Donnell, 2006; Casteel 2007). La cualidad multivalente de *topoi* como el mar, la isla y el jardín en la escritura caribeña actual expresa esta comprensión de modelos enraizados y nómádicos de identidad como adyacentes en lugar de mutuamente excluyentes. De este modo, el paisaje le ofrece identidad y delimitación a una región que es conocida por su dificultad para ser definida, pero lo hace de tal manera que confunde los binarios tradicionales de cultura/naturaleza; tierra/mar, lugar/ exilio, y nación/diáspora.

- 18 En ese sentido, se busca apuntar hacia la compleja dialéctica que se establece en el Caribe, donde el paisaje no es forzosamente un anclaje espacial, ni esa renuncia a la fijación implica una apuesta constante a un *otra parte*, sino que es muestra de una conciencia que se resiste a ser apresada por binarismos, que rechaza la comercialización de la que ha sido objeto el Caribe.
- 19 Un ejemplo de esa búsqueda es el poemario *No Language is Neutral* de la poeta trinitense Dionne Brand, radicada en Canadá desde hace más de treinta años. Como representante de la generación de autores post Boom que comenzaron a publicar en la década de 1980 y ya en la siguiente eran considerados autores reconocidos, Brand describe tanto el paisaje caribeño como el de las ciudades canadienses. Sin embargo, sus descripciones no implican un verdadero anclaje, debido a la desreferencialidad enunciativa en la que los deícticos espaciales no son siempre claros. Brand establece juegos de cercanías y distancias que quiebran la lógica referencial esperable. En *No Language is Neutral* se desarticula la oposición binaria entre el *aquí* del Caribe y el *allí* de la inmigración, buscando como horizonte de expectativa un *otra parte* que poco tiene que ver con la vida en la diáspora, pues se relaciona más bien con el compromiso político y social de Brand.

No Language is Neutral: la trascendencia de la dicotomía fijismo/movilidad

- 20 Dionne Brand es una poeta, novelista y ensayista nacida en Trinidad y Tobago en 1953 que migró a Toronto, Canadá, en 1970. Poet Lauret de esa ciudad en 2009 recibió, entre otros numerosos galardones, el Governor-General's Award a la poesía, el más prestigioso de su país de residencia. A continuación nos detendremos en *No Language is Neutral* (1990), también finalista del Governor-General's Award, libro compuesto de tres partes, cada una de ellas un largo poema seriado: "Hard Against the Soul", que abre y cierra el libro, "Return" y "No Language is Neutral". En el caso de la parte homónima al libro, se trata de trece poemas sin título en los que la separación está dada por el cambio de página.
- 21 Desde el título del libro, Brand establece intertextualidades con el poema "LII" de *Midsummer* del premio Nobel Derek Walcott, en el que el poeta de Santa Lucía reescribe su icónico "A far cry from Africa" (1962) en el que se manifiesta una guerra interior en el sujeto lírico a la hora de elegir entre su legado inglés y sus raíces africanas. En "LII" (1984), la oposición está representada en dos soldados "one fought for a queen, the other was chained in her service". Una vez más la pregunta que interpela al sujeto lírico es por el idioma en el que se escribe:
- [...] Have we changed sides
to the moustached sergeants and the horsy gentry
because we serve English, like a two-headed sentry
guarding its borders? No language is neutral;
the green oak of English is a murmurous cathedral
where some took umbrage, some peace, but every shade, all,
helped widen its shadow. I used to haunt the arches
of the British barracks of Vigie. (WALCOTT, 1986: p. 506)
- 22 Si para Walcott ningún lenguaje es neutral, en el sentido de que no se traiciona ningún ideal ni ningún legado al elegir el inglés como lengua poética, pues todo idioma carga consigo sus propios fantasmas, para Brand la violencia que el inglés carga resulta desgarradora, dado que está profundamente imbricado con el pasado de esclavitud, como

se explorará cuando nos detengamos en esa sección. Por el momento, resulta interesante examinar la estructura del libro, pues si la sección “No language...” puede considerarse el corazón del mismo, existe un derrotero que Brand traza en el que la construcción espacial va perdiendo especificidad y anclaje concreto, asociado con el uso de los nombres propios y la deixis.

- 23 *No Language is Neutral* se abre con un poema de la sección “Hard against the Soul” que curiosamente se interrumpirá para dar paso a “Return” y “No Language is Neutral” y volverá a surgir como última sección, y en tanto tal será desarrollada. Resulta de interés explorar el por qué de esa elección, pues se torna evidente que “Hard against the Soul” enmarca el poemario, si bien el título lo recibe de “No Language is Neutral”.

- 24 El poema comienza:

this is you girl, this cut of road up
to Blanchicheuse, this every turn a piece
of blue and earth carrying on. beating, rock and
ocean this wearing away, smoothing the insides
pearl of shell and coral (BRAND, 1990: p. 3)⁶

- 25 Se sitúa al lector en Trinidad mediante el nombre propio Blanchicheuse y la interpelación equipara a la “niña” con el paisaje, donde el deíctico “this” establece un acto enunciativo en el que se nos coloca frente al paisaje como si el sujeto lírico presentara ante los ojos de la “niña” y por ende del lector aquello que observa. El paisaje descrito se construye a partir de elementos aislados que si bien están asociados con la belleza del Caribe (el azul del mar, perlas y corales) son presentados como fuerzas violentas y agotadoras. Así, a la expresión “this every turn a piece / of blue” implica cierto hartazgo: es imposible escapar del paisaje, a cada recodo, cada giro de la cabeza, hace su aparición. “Carrying on” estipula la permanencia, la continuidad de aquello que, pareciera, se preferiría que perezca. La violencia es evidente en “beating”, y el “smoothing”, que conlleva cierta carga positiva, se ve cancelado en el “wearing away” porque la suavidad surge por el desgaste.

- 26 En la segunda estrofa, la evocación parece cobrar otros visos:

this is you girl, this is you all sides of me
lull road and dip through the coconut at Manzanilla
this sea breeze shaped forest of sand and lanky palm
this wanting to fall, hanging, greening
quenching the road (3)

- 27 Ese “tú” en el primer verso pareciera ser una manera del sujeto lírico de hablarse a sí misma, una persona poética que se abre en diferentes facetas y se reúne en la niña, pero se diversifica en el paisaje: en la calle (construcción humana) que se ve rodeada de naturaleza. Si en la primera estrofa se ponía el acento en la violencia del paisaje, aquí se presenta su costado más apacible (“sea breeze”; “lanky palm”). Asimismo, se observa cierta entrega en “this wanting to fall” que presenta ambigüedad estructural pues ¿quién sería el sujeto de ese deseo? Los siguientes verbos “hanging”; “greening” indican que en realidad se trataría del follaje de las palmeras pues son las que con su sombra vuelven más fresco el camino. Sin embargo, la utilización de “quenching” tiene su carga de ambivalencia, pues si bien significa “bajar la temperatura” también late en el término la idea de “sofocar”.

- 28 Pues bien, la hipótesis de la “niña” como un desdoblamiento de la persona poética se fractura en la tercera estrofa:

this is you girl, even though you never see it
 the drop before Timberline, that daub of black shine
 sea on bush smoke land, that pulse of the heart
 that stretches up to Maracas, La Fillete bay never know
 you but you make it wash up from the rocks (3)

- 29 Así, al decir “you never see it” y “La Fillete bay never know you” se hace evidente que el sujeto lírico le habla a una tercera persona que nunca ha estado en Trinidad. Vale la pena destacar el uso del creole en cuanto a la agramaticalidad verbal. Al tratarse de una tercera persona del singular “know” debería ser “knows”; sin embargo, debido a la estructura construida con “never” lo esperable sería el uso del Present Perfect: “La Fillete bay *has never known* you”, lo cual hace que la frase “*though you never see it*”, si bien correcta gramaticalmente en presente, indique que también se trata del uso del creole y debiera leerse “you have never seen it”. Claramente se opta por el creole como recurso para remitir a la oralidad, pero a su vez el uso laxo de los tiempos verbales en creole también le permite a Brand generar cierta atemporalidad que resulta muy productiva para su poesía.
- 30 Por otro lado, es particularmente interesante detenernos en los nombres propios que se presentan. Todos ellos denominan puntos turísticos de enorme belleza en Trinidad (Maracas, de hecho es especialmente popular). Sin embargo, otro elemento salta a la vista en estos nombres: las diversas ocupaciones de Trinidad. Así, Blanchicheuse y La Fillete recuerdan cuando el país se encontraba bajo dominio francés; Manzanilla y Maracas a cuando perteneció a la corona española y Timberline a su adscripción al imperio británico.
- 31 En esta tercera estrofa surge lo afectivo: no sólo por la mención “that pulse of the heart” que carga al paisaje de emocionalidad, sino también porque es la “niña” la que hace que el mar bañe las rocas, lo cual prepara para la reconfiguración que será la estrofa quinta. En la cuarta, en cambio, se vuelve a la violencia del paisaje:

This is you girl, that bit of lagoon, alligator
 long abandoned, this stone of my youngness
 hesitating to walk right, turning to Schoener’s road
 turning to duenne and spirit, to the sea wall and sea
 breaking hard against things, turning to burning reason (4)

- 32 El sujeto lírico vuelve a situarse en “my youngness” y de manera tácita como sujeto de “hesitating” y “turning”. El uso del gerundio aquí exacerba el carácter descriptivo como si la persona poética describiera una foto que se le presenta ante los ojos y se viera a sí misma de pequeña. Se establece así una oposición entre el mundo fantástico de los *duenne*⁷ y los espíritus, y “burning reason”, sin embargo en la huida hacia ellos —pues se rechaza el camino recto y se gira hacia Schoener’s Road— se los equipara. La pared del mar y el batir de las olas también resultan hermanados y allí la violencia de “breaking” y la reminiscencia del título de la serie se enlaza también con el carácter agresivo que toma la razón por el adjetivo “burning”. Si éste remite al fuego, el mar no logra apagarlo. En la quinta estrofa es donde la relación entre el yo lírico y el sujeto al que interpela cobra pleno sentido.

this is you girl, this is the poem no woman
 ever write for a woman because she ’fraid to touch
 this river boiling like a woman in she sleep
 that smell of fresh thighs and warm sweat
 sheets of her like the mitan rolling into the Atlantic
 this is you girl, something never waning or forgetting
 something hard against the soul

this is where you make sense, that the sight becomes
tender, the night air human, the dull silence full
chattering, volcanoes cease, and to be awake is
more lovely than dreams (4)

- 33 Las referencias afectivas de la estrofa 3 se resignifican aquí como poema amoroso. Lo interesante es que Brand equipara ese cuerpo de mujer con el paisaje pues las referencias sexuales (“That smell of fresh thighs and warm sweat”) equivalen al “boiling river” y al Atlántico. La imagen de la amante dormida presenta las mismas contradicciones que el paisaje: así como éste es plácido y brutal al mismo tiempo, existe una calma en la mujer dormida que está, de todas formas, cargada de dureza (de allí el título de la sección). Es por ello que en la equiparación con el paisaje se puede realmente comprender a la amada (“this is where you make sense”). De esta forma se establece un vínculo de ternura y dolor que es el mismo que se tiene con el paisaje. La contradicción entre la calma y la violencia es trascendida, el vínculo es paradójico, contiene los opuestos sin dejar que estos se anulen entre sí.
- 34 En este aspecto cobra sentido que la sección “Hard Against the Soul”, dedicada a la amante, se encuentre partida y se inicie el libro con este poema, pues establece la relación paradójica que Brand construye con el paisaje y la relación que crea con la espacialidad.
- 35 Así, la sección “Return” estará asociada con la mirada sobre el Caribe, sobre la fallida revolución de Granada, de la que Brand formó parte,⁸ sobre su linaje biológico (“Amalia still”, dedicado a su abuela) y su linaje espiritual (“Blues Spiritual for Mammy Prater”, dedicado a una ex esclava de 115 años que fue fotografiada en la década de 1920). Resulta especialmente productivo detenerse en los dos poemas que dan título a la sección:

Return I

So the street is still there, still melting with sun
still the shining waves of heat at one o'clock
the eyelashes scorched, staring the distance of the
park to the parade stand, still razor grass burnt and
cropped, everything made indistinguishable from dirt
by age and custom, white washed, and the people...
still I suppose the scorpion orchid by the road, that
fine red tongue of flamboyant and orange lips
muzzling the air, that green plum turning fat and
crimson, still the crazy bougainvillea fancying and
nettling itself purple, pink, red, white, still the trickle of
sweat and cold flush of heat raising the smell of
cotton and skin... still the dank rank of breadfruit milk,
their bash and rain on steps, still the bridge this side
the sea that side, the rotting ship barnacle eaten still
the butcher's blood staining the walls of the market,
the ascent of hills, stony and breathless, the dry
yellow patches of earth still threaten to swamp at the
next deluge... so the road, that stretch of sand and
pitch struggling up, glimpses sea, village, earth
bare-footed hot, women worried, still the faces,
masked in sweat and sweetness, still the eyes
watery, ancient, still the hard, distinct, brittle smell of
slavery. (7)

- 36 Lo primero que salta a la vista en este poema es la repetición constante de “still” que, al permitir ordenar las largas enumeraciones —característica típica del estilo de Brand— otorga ritmo al poema. “Still” [aún] señala que perdura una situación y, al mismo tiempo,

la esperanza de un cambio que se ha visto cancelada. El comienzo del poema, que abre, además, una sección, es *in medias res*, por la presencia de “so” como primera palabra, que también aporta a la sensación de oralidad, como si la persona poética entablara un diálogo con alguien más. Ese “so” también opera en la misma dirección de “still”: señala que se esperaba un cambio no ocurrido, la constatación de que algo perdura. Asimismo, si en el poema anterior se observaba en el deíctico la cercanía (“this”), en éste se adopta cierta distancia al elegir el “there”, por más que aquí se hable de un regreso, lo cual situaría al sujeto lírico en el Caribe. Si en aquél parecía que la persona poética estaba situada en aquello que describía, en éste parece tratarse de una evocación imaginada, por lo cual se afirma “still I suppose the scorpion orchid”. En ese sentido, la constatación de que todo sigue igual en el verso inicial sería dada desde fuera y no porque el sujeto lírico esté en la escena que se describe. Sin embargo, esa distancia parece trasmutarse al avanzar el poema; al afirmar: “still the bridge this side/ the sea that side” el sujeto lírico se aproxima; aunque no sea posible sostener que esté situado claramente en la escena enunciativa, se marca más bien la oposición entre el puente (lo que une) y el mar (lo que distancia).

- 37 Asimismo, la construcción de un *paisaje* en este poema está anclada a lo cotidiano, a lo natural pero también a lo humano (la plaza, el barco, el camino). Se trata de elementos dispersos, sin jerarquías, hermanados en la perpetua enumeración. Por un lado el sol, que se describe en sus efectos: la calle que se derrite, las olas de calor, las pestañas chamuscadas. Si en el poema anterior el paisaje estaba asociado con los paraísos turísticos y ciertos tópicos clásicos (el mar, las palmeras, los cocos) que podemos asociar con una mirada más abarcadora, aquí los elementos seleccionados apuntan a una mirada que se concentra en los detalles, alejada de las miradas globales y reguladoras que presentan al Caribe como una postal. Así, priman las plantas (“razor grass”, “bougainvillea”, “scorpion orchid”), de los árboles (ciruelo, frutipan) se hace un zoom al fruto (“that green plum turning fat and/crimson”) y aparecen en tanto aroma (“breathfruit milk”). Las colinas que se elevan “stony and breathless” son la única generalidad que se presenta. Esa falta de aire, el agobio, es una constante. Si con Sheller (2003) vimos la iconicidad turística del Caribe que lo presenta como una tierra de abundancia natural, aquí prima la sequedad. Aun cuando se presenten las plantas y su crecimiento desordenado, el focalizarse individualmente no genera ninguna sensación de abundancia. En el plano sonoro, la repetición constante de silbantes (/s/, /z/, /ʃ/, /ʒ/, /tʃ/, /dʒ/), asociable con la brisa o el viento, debido a las imágenes visuales se encuentran dominadas por la idea del sol como una fuerza que derrite y chamusca, termina generando la sensación de un aire caliente que circula asfixiando.
- 38 La reaparición de “so” produce un quiebre: “so the road, that stretch of sand and/pitch struggling up, glimpses sea, village, earth/ bare-footed hot, women worried, still the faces”. Se vuelve sobre la calle, ahora sí como en un plano general, y es posible asociar “the road” con la *Schoener’s road* del primer poema. Resulta interesante resaltar que el mar, la aldea, la tierra están todos puestos al mismo nivel y que en la enumeración entran los sujetos, las mujeres. Ya antes la posibilidad de hablar de las personas se había visto cancelada, pues al nombrarlas se diluía su presencia en los puntos suspensivos y del cambio de tema: “everything made indistinguishable from dirt/ by age and custom, white washed, and the people.../ still I suppose the scorpion orchid by the road”.
- 39 La presencia humana se trabaja desde la metonimia, hablando del sudor y el olor de la piel, pero no puntualmente de los cuerpos que sudan y hieden. El calor como motivo

constante parece ser la explicación del sudor y olor. A su vez, el uso del posesivo “their” de referencia ambigua en el plano léxico, pero claramente conectado con “and the people...”. En la imagen de las mujeres volverá a surgir el tópico del sudor, estetizado con la aliteración (“sweat and sweetness”) asociado al calor (“hot woman worried”, donde la aliteración tiene algo de ululante, que opera junto con el exceso de sibilantes). Sobre el final el sudor y el olor quedarán unidos a la última palabra: esclavitud, que nos remite al esfuerzo físico al cual son forzados los cuerpos y ya no el calor como motor. A su vez, ambos motivos son hilos conductores a lo largo del poema, pero se resignifican, ya que cada uno de los elementos quedan, luego, asociados con la esclavitud.

- 40 En ese sentido la preeminencia de las sibilantes se reconfigura pues se vuelve un susurro que atraviesa el poema, susurro que podemos asociar con la esclavitud como si ésta fuera la constante susurrada al oído del sujeto lírico en cada una de las imágenes que construye. En parte, esta idea se ve reafirmada por el verso “the air sick, sibylline, away! go away!” del siguiente poema que implica cierta continuación con éste:

Return II

From here you can see Venezuela,
that is not Venezuela, girl, that is Pointe Galeote
right round the corner, is not away
over that sea swelling like a big belly woman
that must have been a look of envy
every eye looking out of its black face many years
ago must have longed to dive into the sea woman's
belly swimming to away only to find
Pointe Galeote's nubbly face
back to there and no further than the heat flush
every woman must have whispered
in her child's ear, away! far from here!
people go mad here walking into the sea!
the air sick, sibylline, away! go away!
crashing and returning against Pointe Galeote
From here envied tails of water swing out
and back playing sometimeish historian
covering hieroglyphs and naming fearsome artifacts,
That is not footsteps, girl, is duenne!
is not shell, is shackle! (12)

- 41 Lo dialógico está presente una vez más, ahora claramente establecido, entre la primera voz que habla y la segunda que la corrige. El deíctico “here” nuevamente establece proximidad, situándose claramente en Trinidad. Sin embargo, la segunda estrofa presenta un salto temporal. La frase “many years ago” no especifica a qué época se refiere el sujeto lírico, pero el hecho de que se establezca que quienes ansiaban huir eran negros (“looking out of its black face”) parece remitir a la esclavitud, dado el grado de desesperación que señala el intentar partir a nado. El “here” retoma la temporalidad de la primera escena, pero la mención al mar como un historiador que revela artefactos reenvía al pasado de esclavitud pues lo que *desentierra* son grilletes, lo cual remite una vez más a los esclavos ahogados. Otra lectura presente es que así como Pointe Galeote es un espejismo de escapatoria, las pisadas que son *duenne* señalan que no hay salida posible, se está atrapado, engrillado a la isla: se está allí para tratar de irse *lejos* (“away”), sólo para terminar descubriendo los grilletes que atan los pies. Es posible leer esa suerte de encarcelamiento como un alegato contra el fijismo. Un anclaje definitivo se transforma en pesadas cadenas que el sujeto no logra romper. Sin embargo, la tensión entre las

pisadas y los grilletes, entre partir y quedarse establece que es necesario escapar de lecturas lineales pues la fantasía de huir reenvía al punto de partida o, peor aun, a la destrucción. A su vez, quedarse está asociado al pesado legado de la esclavitud.

- 42 Asimismo, en este poema el paisaje se vuelve partícipe de la sujeción, como espejismo en el que la apertura de la isla se convierte en una trampa. A su vez, en él permanecen luego las marcas del pasado. Sin embargo, la necesidad de partir no es sólo del pasado, pues se observa, mediante la focalización en el espacio, un entrecruce de temporalidades. Las madres de la estrofa cuarta son tanto las del pasado de esclavitud como las actuales, situadas con el sujeto lírico en el deíctico *aquí*, al igual que la voz que le contesta que aquello que ve no es Venezuela y alerta que no se debe seguir las pisadas ni confundir conchas con grilletes.
- 43 Claramente se observa que en sus *retornos* Brand pone el foco en el pasado de esclavitud y en sus consecuencias presentes, donde la opresión aún perdura. Lo interesante es que se vale del paisaje para hacerlo, politizándolo, al igual que se observaba en la Generación del Boom, pero al mismo tiempo, la apertura hacia afuera no resulta liberadora. En ese punto, sin embargo, seguimos situados en una cierta oposición entre *aquí* y *allí*, entre quedarse o partir. Para *retornar*, al fin de cuentas, es necesario ya haber partido. Y si en el primer poema la mirada busca cambios que no han ocurrido, que no pueden ocurrir, en el segundo parece incapaz de reconocer claramente ese territorio familiar; incapacidad que ocurre ante el espejismo que el paisaje significa. Éste se carga, así, de otro tipo de hostilidad que no es equivalente a la de “Return I” ni a la del primer poema de “Hard Against...”, aquí la hostilidad se encuentra en aquello que el paisaje esconde, como sostiene Cosgrove (1984), bajo el manto de belleza. Se vuelve así amenazante (incita a escapar condenando a la muerte, esconde a los *duenne*) y aunque hace salir a la luz los grilletes hace que sea posible confundirlos con conchas, es decir, los oculta bajo una suerte de espejismo estetizante.
- 44 Si bien en estos poemas se observa un claro anclaje en el Caribe (no se evidencia ninguna ambigüedad con respecto a las referencias espaciales), en relación al paisaje se establece ambigüedad y ésta se incrementa en la sección “No Language is Neutral”, que comienza:

No language is neutral. I used to haunt the beach at
Guaya, two rivers sentinel the country sand, not
backra white but nigger brown sand, one river dead
and teeming from waste and alligators, the other
rumbling to the ocean in a tumult, the swift undertow
blocking the crossing of little girls except on the tied
up dress hips of big women, then, the taste of leaving
was already on my tongue and cut deep into my
skinny pigeon toed way, language, here was strict
description and teeth edging truth. Here was beauty
and here was nowhere. The smell of hurrying passed
my nostrils with the smell of sea water and fresh fish
wind, there was history which had taught my eyes to
look for escape even beneath the almond leaves fat
as women, the conch shell tiny as sand, the ruck
stone old like water. I learned to read this from a
woman whose hand trembled at the past, then even
being born to her was temporary, wet and thrown half
dressed among the dozens of brown legs itching to
run. It was as if a signal burning like a fer de lance's

sting turned my eyes against the water even as love
for this nigger beach became resolute. (19)

- 45 Si bien “I used to haunt the beach at/Guaya” es parte de la intertextualidad con el poema “LII” de Walcott (“I used to haunt the arches/of the British barracks of Vigie”), también vemos, en relación con “Return II”, que el yo lírico queda asociado con el *duenne*, pues se elige el verbo “haunt”, situándose así en el mundo de los espíritus. La descripción del paisaje se condice con lo ya presentado (el río muerto, los cocodrilos). El anclaje físico está claramente definido por el nombre propio: Guaya (seguramente abreviación de Guayaguayare, pueblo costero en el que nació Brand), Cabe destacar la elección de los adjetivos a la hora de describir la arena: por un lado porque se desarticula la imagen prototípica del Caribe de arenas blancas, por el otro porque se adopta el término peyorativo “backra” para referirse a los blancos, así como el insultante “nigger”. Wiens (2000) hace un interesante análisis de la elección de apropiarse del término “nigger”: plantea que esta “palabra repleta de historia brutal”, asociada al odio racial, se recontextualiza y se abre a significados alternativos. No obstante, las connotaciones heredadas no dejan de estar latentes y se establece así un diálogo entre el uso claramente afectivo del sujeto lírico y los ecos de la historia violenta que la palabra carga.
- 46 Zackodnik (1995) toma la división de los dos ríos como una manera metafórica de referirse a los dos variantes lingüísticas: el “inglés estándar” y el “lenguaje Nación” según definido por Brathwaite. Prefiero la terminología más específica de Casas (2009, 2002, 1994), que analiza el poemario desde el marco teórico de la sociolingüística, y para evitar caer en la postura ideológica cuestionable de establecer una variante del inglés como “estándar” (que implicaría que todas las otras variantes son desviaciones de la norma), divide entre “Trinidad English Creole” (TEC)⁹ y “non-creole English” (NCE). Zackodnik (1995) sostiene que éste último resulta innavegable para Brand (estaría representado por el río tumultuoso: “rumbling to the ocean in a tumult, the swift undertow/blocking the crossing of little girls”).
- 47 Específicamente, ella se ve bloqueada por la “veloz contracorriente” [swift undertow] del inglés estándar, lo cual indica que lo que no le permite navegar sus aguas es tanto la presencia insidiosa de significantes poderosos, muy racializados, sexualizados, con carga de género (los cuales la denigran y niegan como individuo), como el modo en que el inglés estándar da voz sólo a la experiencia masculina heterosexual (ZACKODINIK, 1995)
- 48 La variante TEC, que Zackodnik denomina “el lenguaje que le permitiría expresar mejor la experiencia de una mujer caribeña de ascendencia africana” estaría representado por el río muerto, que para la autora ocurre debido al “intento histórico y aun actual del colonizador de subyugar y neutralizar al colonizado”.
- 49 Si bien la idea de unir paisaje y lenguaje resulta atractiva, veo forzada la lectura de Zackodnik de equiparar los ríos con las variantes idiomáticas. De hecho, la autora corta la cita del poema en “blocking the crossing of little girls” para saltar a “language here” y unir ambas ideas. Lo que queda fuera es llamativo: “except on the tied/ up dress hips of big women”. Si el río representa el inglés estándar o NCE, ¿por qué cortaría el paso sólo de las niñas pero las mujeres mayores, con los vestidos levantados, lograrían cruzarlo? En sí es más sencillo que las nuevas generaciones aprendan a valerse del NCE con mayor soltura que sus mayores. Por otro lado, el *code-switching*¹⁰ de una variante a otra no es claramente definible en el poemario, que opera con el borramiento de los límites entre lo marcadamente oral y creole, y un inglés más elevado.

- 50 En mi lectura, la descripción del paisaje parece ser una interrupción en el devenir del poema, que se abre con la frase que da nombre al libro. Si bien podría considerarse que esa interrupción se cierra una vez que reaparece la palabra lenguaje (“language here was strict description...”), considero que el “then” marca el primer quiebre, pues sitúa temporalmente, vuelve a ubicar en la situación enunciativa. Asimismo, al mencionar a la lengua, indirectamente se nos reenvía a la idea de lenguaje, y el gusto de partir se instala entonces en las propias palabras. Si bien desarrollaremos la visión sobre el lenguaje que Brand presenta en este poemario más adelante, por ahora detengámonos en los versos “language, here was strict/ description and teeth edging truth. Here was beauty/and here was nowhere”. El lenguaje es presentado como meramente descriptivo pues permite sólo bordear la verdad. La imagen de los dientes nos reenvía a que se muerden las palabras, lo que se está apunto de decir y se calla. Y de hecho, en el poema siguiente se desarrolla esa visión, uniendo lenguaje y esclavitud.
- 51 El “here” remite a Guaya y por extensión al Caribe en general; es un deíctico de referencia ampliada. Sin embargo, existe un juego de cercanías y distancias en el que el “here” en realidad debería ser “there”, pues la construcción temporal del pasado haría necesario la elección del deíctico “allí”. Si bien el referente en este primer caso es una playa de Guaya, el uso del pasado y del artículo “the” (“I used to haunt *the* beach at/Guaya”) en lugar del demostrativo “this”, marca una distancia que el “here” desmiente. El acercamiento se completará cuando al cierre de ese fragmento sí se use el demostrativo: “this nigger beach”. Distancias que evidentemente son más afectivas que de referencialidad física o temporal.
- 52 Asimismo los versos “Here was beauty/ and here was nowhere” ponen de relieve dónde se sitúa al Caribe: la escasa importancia o relevancia frente al resto del mundo. A su vez, la necesidad de partir es parte del paisaje, es algo que se respira al igual que el aroma de pescado del mar. Por otra parte, es visto en consonancia, una vez más, con el cuerpo de mujer, es decodificado con el cuerpo como marco de referencia (“the almond leaves fat/as women)¹¹ y luego el paisaje mismo pasa ser su propio de término de comparación (las conchas como arena, la roca antigua como el agua). “There was history” presenta ambigüedad estructural pues podría ser tanto el verbo *haber* (“there is”) que en este contexto sería más bien *existir*. La otra lectura posible es considerar el “there” como deíctico; *allí estaba la historia*. En ese caso, se plantearía una distancia en relación con la utilización anterior del “here”.
- 53 La deixis textual expresada en “this” sintetiza aquello que el sujeto lírico aprendió a leer. Esta visión se puede enmarcar dentro de la tradición de la nueva geografía cultural que surgió a finales de la década de 1980, la cual retoma de la geografía humanista el enfoque hermenéutico en que el paisaje presenta un valor simbólico y puede ser leído en tanto texto, por lo que predomina la interpretación de la experiencia de los sujetos que lo habitan o de los observadores externos (SOUTO, 2011: p. 138). Así, en este poema el paisaje es pensado como un texto a ser decodificado que esconde la necesidad de escapar como clave que lo descifra, que hace que el sujeto lírico se torne en contra de él (“turn my eyes against the water”). No obstante, los últimos versos del fragmento hablan de un amor indiscutible (“as love for this nigger beach became resolute”). Esa ambigüedad entre el rechazo y el amor ya estaba presente en el primer poema y vemos aquí hasta qué punto aquél establecía el tono del libro. Si bien en éste seguimos claramente anclados en el Caribe y el “here” no establece ninguna ambigüedad y entendemos que, más allá de las

cercanías y distancias que se establecen en el fragmento, discursivamente está anclando en Guaya, en el siguiente la referencia espacial se vuelve confusa:

There it was anyway, some damn memory half-eaten
and half hungry. To hate this, they must have been
dragged through the Manzanilla spitting out the last
spun syllables for cruelty, new sound forming,
pushing toward lips made to bubble blood. This road
could match that. Hard-bitten on mangrove and wild
bush, the sea wind heaving any remnants of
consonant curses into choking asphixiate. (20)

- 54 El “there” como primera palabra del poema no se carga de sentido ni catafórica ni anafóricamente por el fragmento anterior. No ayuda la elección del “this” que marca una cercanía con respecto al “there” que pero que tampoco tiene un referente claro. Manzanilla al menos nos sigue situando en el Caribe pero el verso “this road could match that” vuelve a generar un desanclaje espacial en el que se juega con estar presentado algo frente a los ojos del lector que, sin embargo, no se llega a ver. ¿En qué camino está situado el sujeto lírico (la referencia espacial anterior era una playa) y a qué otro recuerda?

- 55 Estratégicamente, ante esa confusión buscada, reaparece el latiguillo que da título al poema, como mojón en el cual apoyarse:

[...] No
language is neutral seared in the spine's unravelling.
Here is history too. A backbone bending and
unbending without a word, heat, bellowing these
lungs spongy, exhaled in humming, the ocean, a
way out and not anything of beauty, tipping turquoise
and scandalous. The malicious horizon made us the
essential thinkers of technology. How to fly gravity,
how to balance basket and prose reaching for
murder. [...] (20)

- 56 La no neutralidad del lenguaje se hace evidente por la carga de violencia que éste conlleva: el campo semántico asociado con él está unido al de la violencia: las sílabas se escupen, como se escupe la sangre (se vuelve sobre la imagen de lo que no debe ser dicho), las maldiciones consonantes y las aspiradas que ahogan o se ahogan [*choking*], el lenguaje está sellado (como la marca con que se establece la propiedad del ganado) en la espina, imagen unida con el verso siguiente en el que una columna [*backbone*] se inclina y levanta sin decir una palabra. Gingell (1994: p. 50) sostiene que “El conocimiento de que ningún lenguaje es neutral se encuentra ‘sellado en su columna’. Para ella el lenguaje del amo es así de problemático”. La imagen equipara al lenguaje con la marca del dueño sobre su ganado, “seared” como sinónimo de “branded”.

- 57 Si para Walcott ningún lenguaje es neutral, en el sentido de que no se traiciona ningún ideal ni ningún legado al elegir el inglés como lengua poética, pues todo idioma carga consigo sus propios fantasmas, para Brand la violencia que el inglés carga resulta desgarradora, dado que está profundamente imbricado con el pasado de esclavitud,

- 58 En relación a la deixis y el paisaje, el “here” carece de referente claro. Y si antes se dijo “here is beauty”, el océano, como elemento prototípico de la belleza caribeña, es despojado de ésta y se ve como mera vía de escape; así como la línea del horizonte, en tanto recordatorio de lo que aguarda más allá de las propias fronteras es calificado de “malicious”, tal vez porque partir es, como en “Return II” una invitación al suicidio (aunque aquí se hable de asesinato), o porque es la promesa de una libertad que no es

cierta, como se verá en los poemas que refieren a Canadá. Ya en los versos anteriores ciertos elementos asociados con el paisaje eran hostiles: los arbustos y mangleares como objetos de tortura (“Hard-bitten on mangrove and wild/ bush”) y el viento del mar como cómplice de ésta, ocultando o barriendo la maldición de los torturados (“the sea wind heaving any remnants of / consonant curses into choking aspirate”). De hecho, la relación entre palabra y silencio (que ya se había introducido en el fragmento anterior como la verdad que moría ante los dientes sin llegar a ser dicha) lo pronunciado y lo callado se vuelve vital:

[...] Silence done curse god and beauty here,
people does hear things in this heliconia peace
a morphology of rolling chain and copper gong
now shape this twang, falsettos of whip and air
rudiment this grammar. Take what I tell you. When
these barracks held slaves between their stone
halts, talking was left for night and hush was idiom
and hot core. (20)

- 59 Vemos que el silencio cae como maldición no sobre los sujetos sino sobre el mismo dios y la belleza. Lenguaje y esclavitud se enlazan cuando las cadenas pasan a tener su propia morfología y el látigo su gramática. Dado que el poema anterior estaba situado en la infancia del yo poético, el salto temporal hacia el pasado de esclavitud que implica éste se hará evidente recién con el verso “[...] When/ these barracks held slaves [...]”. Y si bien pareciera observarse cierta liberación en “talking was left for night”, se ve cancelada ante la idea de que callarse era hablar y resistir. Si bien es evidente la desconfianza con respecto al lenguaje, que funcionó como elemento de represión y dominación durante la esclavitud, la ausencia de una posible neutralidad es intrínseca al lenguaje mismo, y no a la utilización que se haga de él.
- 60 Casas (1994: p. 3) sostiene que en este fragmento se observa que el paisaje está entrelazado con el lenguaje, pues los sonidos de la belleza se convierten en los de la esclavitud, y el silencio de los esclavos es reemplazado por los de la “belleza” en la naturaleza. Weins (2000) afirma que la homología entre lenguaje, paisaje y cuerpo se establece en la colisión de léxicos corpóreos, geográficos y gramaticales. El cruce entre paisaje y lenguaje mediante la esclavitud, es decir, ésta como elemento común que los enlaza, no apunta tanto a cómo el lenguaje construye el paisaje, sino a la continuidad que hay entre ambos elementos, y cómo ambos pueden convertirse en factores de opresión.
- 61 A su vez, no será sino dos versos antes de que el fragmento termine que comprendemos cuál es el referente de los “here”: “these barracks”; y aunque no se logre desambiguar el juego de cercanías y distancias de “this/that”, comprendemos que las referencias a la esclavitud eran directas y que temporalmente el sujeto lírico se traslada a la época en que las barracas estaban pobladas de esclavos, de allí el verso “they must have been / dragged” donde el “they” refiere a los esclavos (sólo que a esa altura del poema no lo sabemos a ciencia cierta, es mera sospecha) y el tiempo verbal es el de la conjetura.
- 62 Pues bien, hasta aquí el anclaje en el Caribe, su historia y su presente, resulta evidente. Al avanzar el poemario refiere el traslado a Canadá y el primer quiebre en la espacialidad que da cuenta de ese desplazamiento es dado por un rascacielos: “Leaving this landing, heart and eyes fixed to a/ skyscraper and a concrete eternity [...]”. Más adelante en el mismo fragmento se hace referencia específica a Canadá:

[...] I did read a book once about a
prairie in Alberta since my waving canefield wasn't

enough, too much cutlass and too much cut foot, but
romance only happen in romance novel, the concrete
building just overpower me, block my eyesight and
send the sky back, back where it more redolent. (25)

- 63 La imagen del paisaje caribeño es reemplazada por el de la gran ciudad donde la naturaleza es en realidad una ilusión. De allí que la pradera en Alberta, cuando se soñaba con ella porque no bastaba con los campos de caña de azúcar, sea sólo un “romance”. En cierta medida, se oyen ecos de la crítica de Kamau Brathwaite (2010: p. 121) sobre la enseñanza en el Caribe que hacía pensar al poeta en la nieve y no en el cañaveral. El último verso establece en la figura del cielo que el Caribe queda relegado, se vuelve materia del recuerdo (“redolent”).

- 64 En el siguiente fragmento, donde se pone de relieve el racismo que la recibe (se le dice que es demasiado negra para el nombre que tiene) se vuelve sobre la oposición entre belleza y lugar:

It don't have nothing call beauty
here but this a place, a gasp of water from a
hundred lakes, fierce bright windows screaming with
goods, a constant drizzle of brown brick cutting
dolorous prisons into every green uprising of bush.
No wilderness self, is shards, shards, shards,
shards of raw glass, a debris of people you pick your way
though returning to your worse self, you the thin
mixture of just come and don't exist. (26)

- 65 La diferencia se establece claramente con el Caribe que era calificado de “nowhere”. La renuncia a la belleza (que en el fragmento anterior estaba asociado con la naturaleza y el cielo) es el precio que se paga por ser parte de un lugar. Curiosamente, en esa oposición se pierde la construcción conflictiva que se ha realizado del paisaje caribeño. La mirada con que se observa el paisaje canadiense es más bien despreciativa: sólo una bocanada de agua, a pesar de ser el país de los Grandes Lagos; los arbustos que están aprisionados por canteros (es interesante la violencia con que se los describe: “cutting dolorous prisons”) Ese encorsetamiento es equiparado a lo que sucede con la subjetividad. “Wilderness” estaría asociado con la expansión del ser, una amplitud no limitada, que se opone a los fragmentos (“shards”), despojos de seres con los que se topa. La elección de “shards” y “debris” establece que ha existido una fractura en esos otros seres con los que se cruza y que la obligan a quedarse con la peor versión de sí misma (que curiosamente se *retorna*, como si ya se hubiese sido esa mala versión de sí y se hubiera dejado atrás).

- 66 Los siguientes fragmentos se encontrarán claramente anclados en Canadá, y los *aquí* que surjan remitirán sin duda a ese país. Será recién en los últimos dos fragmentos donde la deixis se cargue de notoria ambigüedad

The truth is... well, truth is not important at one end of a
hemisphere where a bird dives close to you in an
ocean for a mouth full of fish, an ocean you come to
swim in every two years, you, a slave to your leaping
retina, capture the look of it. It is like saying you are
dead. This place so full of your absence, this place
you come to swim like habit, to taste like habit. This
place where you are a woman and your breasts need
armour to walk. Here. Never endings of steady light
pinpoint all. That little light trembling the water again,
that gray blue night pearl of the sea, the swirl of the

earth that dash water back and always forth, that
 always fear of a woman watching the world from an
 evening beach with her sister, the courage between
 them to drink a beer and assume their presence
 against the coral chuckle of male voices. In
 another place, not here, a woman might... Our
 nostalgia was a lie and the passage on that six hour
 flight to ourselves is wide and like another world, and
 then another one inside and is so separate and fast
 to the skin but voiceless, never born, or born and
 stilled . . . hush. (30)

- 67 “...at one end of a / hemisphere” unido a la imagen del océano al que se va a nadar sólo cada dos años, reenvían sin dudas al Caribe. Es llamativo el uso del “here” como un intensificador: “This place where you are... Here”, Como si el yo lírico necesitara situarse a sí misma en la escena una vez más. Por otro lado, la cancelación del intento de describir la verdad nos reenvía al comienzo de la sección (“teeth edging truth”). Para el sujeto lírico, sin embargo, ahora el Caribe recibe el epíteto de “place” y no ya de “nowhere”. El deíctico “this” se halla en consonancia con “here”, señalando el anclaje de la persona poética en la situación enunciativa. Asimismo, la idea de que el vuelo de seis horas las lleva hacia sí mismas nos habla de un reencuentro que se ve cancelado, sin embargo, por la frase anterior de que “our/nostalgia was a lie” y por la referencia a que lo posible estaría “In/ another place, not here”.
- 68 A su vez, es interesante ese espacio que se abre ante el retorno como *otro mundo* que contiene, además, otro. Quizás allí se pueda encontrar la clave a esa contradicción entre el volver a sí misma y la hostilidad de ese espacio que se encuentra: no se trata de ninguna contradicción sino que ambos conviven uno dentro del otro, como un pliegue inevitable.
- 69 Resulta particularmente interesante la tensión entre el deíctico y ese “another place, not here”. Surge un espacio imaginado que no puede realmente ser recreado. Los puntos suspensivos cancelan la definición, eso que una mujer “podría” (“a woman might...”). Esta idea se desarrolla en el siguiente fragmento, sin que, no obstante, se dé una verdadera definición.

In another place, not here, a woman might touch
 something between beauty and nowhere back there
 and here might pass hand over hand her own
 trembling life, but I have tried to imagine a sea not
 bleeding, a girl's glance full as a verse, a woman
 growing old and never crying to a radio hissing of a
 black boy's murder. I have tried to keep my throat
 gurgling like a bird's. I have listened to the hard
 gossip of race that inhabits this road. Even in this I
 have tried to hum mud and feathers and sit peacefully
 in this foliage of bones and rain. I have chewed a few
 votive leaves here, their taste already disenchanting
 my mothers. I have tried to write this thing calmly
 even as its lines burn to a close. I have come to know
 something simple. Each sentence realised or
 dreamed jumps like a pulse with history and takes a
 side. What I say in any language is told in faultless
 knowledge of skin, in drunkenness and weeping,
 told as a woman without matches and tinder, not in
 words and in words and in words learned by heart,

told in secret and not in secret, and listen, does not
burn out or waste and is plenty and pitiless and loves. (31)

- 70 El verso “something between beauty and nowhere” reenvía al comienzo del poema: “here was beauty and here was nowhere”. Ahora bien, en este último fragmento, ese “estar entre la belleza y ningún lugar” pareciera presentarse una dicotomía, como si existieran dos espacios entre los que el yo lírico quiere situarse. La siguiente frase: “back there and here”, abre una paradoja: el deseo de estar en dos lugares al mismo tiempo. Lo interesante es que los deícticos han perdido su referencialidad clara. En primer lugar, seguimos asociando “here” con el Caribe, porque todo el fragmento anterior así lo ha construido. Pero el “there” parece tener antecedentes múltiples. Por un lado puede ser ese otro lugar fantaseado que no es aquí, ese lugar de posibilidades que luego la misma Brand cancela. Por otro, podría ser Canadá por oposición al “here” del Caribe. Pero al mismo tiempo, si gramaticalmente buscamos el sustantivo más cercano, “here” estaría asociado a “nowhere” y “there” a “beauty; llamativo si vemos que en todo el poema Canadá no estuvo asociado a la belleza.¹² Una interpretación que permite escapar de la ecuación que equipara deíctico con su significado indicial, es ver en “here” y “there” una referencia ampliada, más bien flotante o desanclada: lo que se pondría en acto serían las oposiciones mismas, los *aquí* y *allí* múltiples de un yo lírico migrante y, al mismo tiempo, la tensión entre los espacios reales, habitados, y los fantaseados, esos otros lugares que no son donde se está, donde podrían haber otras posibilidades.¹³
- 71 Es posible asociar esa puesta en escena de opuestos con la construcción de lo que la geógrafa feminista Gillian Rose (1993) denomina “espacio paradójal”, que implica estar en dos espacios al mismo tiempo, el centro y el margen, adentro y afuera, se está separado y conectado, y al mismo tiempo existe la imagen de un “otra parte” de posibilidad, más allá de esas tensiones (ROSE, 1993: p. 153). En ese sentido es que se puede pensar en consonancia con Rose y la idea que retoma de la teórica feminista Teresa de Lauretis (1987: p. 26) de que el sujeto del feminismo está en dos lugares al mismo tiempo: el de los discursos hegemónicos masculinistas y el de la resistencia a esos discursos, y a la vez se abre a la posibilidad de un “otra parte”. Establece así que el sujeto es la representación que se hace de él, pero también su “exceso”, todo lo que desborda a esa representación, que como desborde no se opone, sino que ambos coexisten contradiciéndose, sin integrarse ni fundirse y, sobre todo, sin poder borrar al otro. Rose hace constante hincapié en la necesidad de pensar un *otra parte*, que si bien es imposible encontrar una posición enteramente por fuera de los discursos hegemónicos, se debe buscar establecer un punto de referencia que no pretenda ser exhaustivo y excluyente. Por ello retoma la noción de Lauretis de un sujeto múltiple que más que encontrarse dividido es contradictorio. Brand trabaja con esos deseos contradictorios, sin embargo su visión no parece ser tan positiva como la de Rose: su persona poética enfatiza que “ha intentado”, lo cual, unido al adversativo “but” nos habla de intentos fallidos. Se ha intentado imaginar ese otro lugar, sin violencia, pacífico, del que se pueda escribir con calma. Y ese fracaso está asociado con la idea de que no existe ningún lenguaje neutral. Así, ese supuesto lugar ideal, ese “another place” es una imposibilidad, porque crearlo implicaría hablar desde la neutralidad, más allá de la historia y la opresión, la raza y género.

Condensaciones

- 72 Hemos visto la centralidad que tiene el paisaje para pensar la evolución de la poesía del Caribe anglófono. Así, la poesía del siglo XVIII y XIX idealiza la belleza de la naturaleza como celebración de la aventura imperialista británica. En el siglo XVIII, el espacio de la plantación es un eje en las dos corrientes que hemos mencionado siguiendo a Baugh, la de los señores, que la estetizan y la de los esclavos, que le devuelven a ese espacio “racional”, bello en tanto eficiente y productivo, la oscuridad de la opresión y su brutalidad. En el XIX será cuando surja la imagen de la postal caribeña que perdura aun hoy día en la imaginación turística: ya no el paisaje controlado, vuelto productivo, sino el de la playa virgen.
- 73 En el surgimiento del nacionalismo que va desde comienzos del siglo XX a la década del cuarenta, observamos que la mirada comienza a ver los elementos del propio paisaje, pero aún se busca adaptarse a las tradiciones estéticas inglesas. Con el advenimiento del Boom Caribeño, la relación con la tradición es puesta en conflicto pues, como sostiene Kamau Brathwaite (2010: p. 123) “El huracán no ruge en pentámetros”. La migración de la mayor parte de los autores que se volverían canónicos estableció un conflicto con respecto al *aquí* y el *allí* de la diáspora, que perdura aún en nuestros días, dado que la literatura de las Antillas inglesas se publica casi en su totalidad fuera del archipiélago. La manera de evitar que el paisaje se vuelva una marca de exotismo en la Generación del Boom fue politizarlo, establecer en él los conflictos sociales y la pesada carga del pasado de esclavitud. Las generaciones del ochenta y noventa, continúan en esa línea pero ya no existe esa preocupación frente a la migración en tanto necesidad de establecerse, a pesar de todo, como caribeños. Más bien se sitúan en la indeterminación y buscan dar cuenta del paisaje y de elementos asociados con él sin por ello generar un verdadero anclaje espacial. No *Language is Neutral*, como caso prototípico de esa búsqueda, pone en evidencia que frente al binarismo del *aquí* caribeño y del *allí* diaspórico sólo se puede optar por el camuflaje enunciativo que por medio de la deixis desancla espacialmente para buscar situarse en un *otra parte* imposible, uno que va más allá de la opresión del género y la raza, donde el lenguaje sería *neutral*, pues no se traería consigo un pasado de opresión. Ese espacio imaginario e ideal, siempre inalcanzable, obliga a aceptar la fuerza del propio lenguaje, carente de cualquier tipo de neutralidad, paradójico, pues se habla con palabras y sin palabras, o palabras dichas en silencio, lleno de fuego, de pasión y, pese a todo, de amor.
-

BIBLIOGRAFÍA

BAUGH E., “A History of Poetry”, en A. A *History of Literature in Caribbean English and Dutch Speaking Regions*, James Arnold, vol. 2, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins Publishing Company, 2001.

Brathwaite K., *La unidad submarina. Ensayos caribeños*, selección, estudio preliminar y entrevista de Florencia BONFIGLIO, Buenos Aires, Katatay Ediciones, 2010.

- BREINER L., *An Introduction to West Indian Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Cosgrove D., "Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista", en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 34, 2002, 63-89.
- CASAS M. C., "We/They and Me: Decoding a Bilingual Text", en *Applied Linguistics Research Working Group*, Toronto, 1994. http://individual.utoronto.ca/mariacasas/articles/codeswitching_talk.html.
- CASAS M. C., *Multimodality in the Poetry of Lillian Allen and Dionne Brand: A Social Semiotic Approach*, Londres, University of London, 2002. Disponible en: [http://eprints.ioe.ac.uk/20390/1/_d6_Shared\\$SUPP_Library_User_Services_Circulation_Inter-Library_Loans_IOE_ETHOS_ETHOS_digitised_by_ILL_CASAS_M.C.pdf](http://eprints.ioe.ac.uk/20390/1/_d6_Shared$SUPP_Library_User_Services_Circulation_Inter-Library_Loans_IOE_ETHOS_ETHOS_digitised_by_ILL_CASAS_M.C.pdf).
- CASAS M. C., *Women Writing Creole in Canada: Multimodality in Black Canadian Feminist Poetry. Orality and the Body in Work of Harris, Allen and Brand*, Nueva York, Amsterdam, Rodopi, 2009.
- DE LAURETIS T., *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- DELOUGHREY E., "Island writing, Creole cultures", en *The Cambridge History of Postcolonial Literature*, Ato QUAYSON (de), Toronto, Cambridge University Press, 2001.
- DONNELL A., "The Questioning Generation. Rights, representations and Cultural Fractions in the 1980s and 1990s", en *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature*, Michael BUKNOR, Alison DONNELL (eds.), Nueva York, Londres, Routledge, 2014.
- DONNELL A., *Twentieth-Century Caribbean Literature. Critical moments in anglophone literary history*, Londres, Routledge, 2006, 124-133.
- DONNELL A., LAWSON WELSH S., *The Routledge Reader in Caribbean Literature*, Londres, Routledge, 1996.
- EDWARDS N., "The Foundational Generation. From *The Beacon* to *Savacou*", en *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature*, Michael BUKNOR, Alison DONNELL, Nueva York, Londres, Routledge, 2014.
- DUNCAN J., GREGORY D. (eds), *Writes of Passage: Reading Travel Writing*, Londres / Nueva York, Routledge, 1999.
- GILROY P., *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Londres / Nueva York, Verso, 1993.
- CASTEEL Phillips S., "The Language of Landscape. A lexicon of the Caribbean Spatial Imaginary" en *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature*, M. BUKNOR, A. DONNELL (eds.), Nueva York, Londres, Routledge, 2014, 480-489.
- CASTEEL Phillips S., "Introduction. Landscaping in the Diaspora", en *Second Arrivals: Landscape and Belonging in Contemporary Writing of the Americas*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2007.
- ROGER A., *Breve tratado del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- ROSE G., *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1993.
- SILVESTRI G., ALIATA F., *El paisaje como cifra de armonía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2001.
- SHELLER M., *Consuming the Caribbean: From Arawaks to Zombies*, Londres, Routledge, 2003.
- SOUTO P. (coord.), *Territorio, lugar, paisaje. Prácticas y conceptos básicos en geografía*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2011.

NOTAS

1. Todas las citas en español de bibliografía referenciada en inglés son traducciones propias.
2. Un ejemplo de ello podría ser el comienzo de “Los almendros”, poema de Walcott presente en *The castaway*;
 “No hay nada aquí / tan temprano;/ fría arena/frío océano susurrante, el Atlántico/ ninguna historia visible/ excepto este grupo / de retorcidos, cobrizos almendros malabares/ sus posturas brillantes sin duda/ torcidos como el metal, y un// pescador, su cabello con espuma, entrecano de sal (...) ’ninguna historia visible’/ hasta sus formas alargadas sorprenden al sol”. La referencia constante a “ninguna historia visible” es una respuesta a la frase de Naipaul en *Middle Passage* “La historia se construye en torno a los logros y la creación; y nada se creó en las Antillas”.
3. Alison Donnell (2014) estipula este planteo en relación con los críticos literarios caribeños, pero lo considero extrapolable al ámbito estrictamente poético:
 En otras palabras, si la generación fundacional de crítico que lucharon para identificar y valorar al sujeto caribeño frente a la deshumanización y el borramiento colonial, luego la generación cuestionadora buscó diferenciar al sujeto caribeño tanto de como por escrito (125).
 La salvedad necesaria es que en el ámbito de la ficción y la poesía, la generación del cincuenta es falsamente fundacional, como la misma Donnell (2006; Donnell y Welsh, 1996) demuestra, pues la literatura del Caribe de habla inglesa ya existía antes del Boom.
4. Donnell se refiere a *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993) libro canónico de Paul Gilroy, que establece la noción de “Atlántico Negro” como una formación intercultural y transnacional:
 La especificidad de la formación política y cultural moderna que deseo denominar “Atlántico negro” puede ser definida, en n nivel, mediante el deseo de trascender las estructuras del Estado nación y las limitaciones de la etnia y la idiosincrasia nacional. Estos deseos son relevantes para comprender la organización política y la crítica cultural. Siempre se han sentado incómodamente junto a las elecciones estratégicas impuestas en los movimientos por los derechos de los negros y a los individuos insertados en las culturas políticas nacionales y los Estado nación de América, el Caribe y Europa (Gilroy,1993: 19).
 Este modelo permitió pensar a las poblaciones y movimientos culturales de los afrodescendientes por fuera de las naciones en las que habían nacido o migrado, poniendo el eje en el pasado compartido, no sólo en tanto las experiencias de opresión, sino también en una raíz cultural común.
5. Si bien comparto la visión de Donnell sobre lo que se ha vuelto un nuevo paradigma limitante, también es necesario comprender la función que ha tenido en la literatura ese “retorno” a África. Si como Breiner plantea, la poesía del Caribe de habla inglesa hasta la Segunda Guerra Mundial se veía dominada por una mirada que observaba todo con “ojos europeos” (es decir, británicos), África permitió levantar ese velo, reconocer las raíces más populares y orales que pudieron ingresar a la literatura y ser valoradas como parte esencial de una tradición propia. Sin duda, como todo movimiento “correctivo”, debe ser revisitado, y reconocer hasta qué punto aquello resultó un gesto necesario para renovar la poesía caribeña, no implica negar que su primacía como único eje crítico lo vuelve esencialista y condena a la marginalidad a todo aquello que no pueda ser encasillado dentro de esos parámetros. En el caso de Dionne Brand, su obra se ve filtrada por ese paradigma y sólo se señala aquello que ya se espera encontrar: la conciencia diaspórica.
6. Todas las citas pertenecen a esta edición citada en la Bibliografía, a partir de aquí se dará sólo el número de página al final de la cita.

7. Parte del folclore caribeño. Espíritu de un niño muerto antes del bautismo que vaga por los bosques tratando de atraer otros niños y robarles el alma
8. El poema "Phyllis" está dedicado a Phyllis Ciard, Ministra de Asuntos de la Mujer del Gobierno Revolucionario del Pueblo de Granada, y "Jackie" a Jacqueline Creft Ministra de Educación del Gobierno Revolucionario del Pueblo de Granada.
9. Casas (1994) decide no limitarse a la oposición creole-no creole porque "las alocuciones o conversaciones incluyen elementos que no son necesariamente creole, así como también elementos que son sin duda creole".
10. "Code-switching" es el término que se utiliza para el cambio de una variante a otra. Para Mary Louise Pratt (1992), implica "el poder de poseer pero no ser poseído por el lenguaje dominante. Estéticamente, el cambio de código [code-switching] puede ser una fuente gracia y gran sutileza verbal a medida que el discurso se desliza fluida y estratégicamente yendo y viniendo entre dos idiomas y dos sistemas culturales" (177). Casas (1994) sostiene que las descubrimientos empíricos sobre *code-switching* confirman lo que afirmaban los especialistas en creole: que suele existir un *continuum* de variaciones entre códigos más que una marcada línea divisoria. En esos casos suele denominarse "code-mixing", que es lo que Casas (1994) observa en el caso de *No language...*
11. Aquí se observa, una vez más, una intertextualidad con Walcott, en este caso "The Almond Trees". El premio nobel establece la comparación entre los almendros y jóvenes en bikini, nuevas versiones de Dafne. Brand parece burlarse al cambiar la imagen por la de mujeres gordas en lugar de la atractiva sexualización que genera Walcott.
12. El "back" de "back there and here" agrega otra complejidad. Puede leerse como un marcador de distancia que indicaría un mayor alejamiento del sujeto, en cuyo caso sólo modificaría a "there". O puede estar modificando tanto a "there" como "here" y dar la idea de un retorno, "de nuevo allí y aquí".
13. La indeterminación también está acentuada por el uso del indefinido "something" en "a woman might touch something between beauty and nowhere". Hay un mundo de posibilidades contenido en ese "something".

RESÚMENES

La categoría *paisaje* es de vital importancia en la poesía del Caribe de habla inglesa pues es posible trazar un paralelismo entre la progresión de las diferentes corrientes literarias y los cambios de éstas en su cosmovisión del paisaje. En el presente artículo se explora esa evolución para luego detenerse en el caso específico de *No Language is Neutral* de la autora trinitense Dionne Brand como representante de la generación actual de poetas que producen fuera del territorio antillano. En ese poemario se evidencia la búsqueda de esta generación de escapar los binarismos que se han establecido como canon de la crítica caribeñistas con respecto a la preeminencia de la conciencia diaspórica por sobre una literatura anclada territorialmente.

The category *landscape* is vitally important in Anglo-Caribbean poetry since it is possible to draw a parallelism between the progression of different literary trends and their change in landscape cosmovision. In this article we explore that evolution and we analyse the specific case of *No Language is Neutral*, by Dionne Brand –author born in Trinidad and living in Canada– as a representative of the current generation of poets that are writing outside the Caribbean. In that

book we see the exploration of that generation in order to escape the binarisms established as the canon in Caribbean critique in regards to the prominence of diasporic consciousness in detriment of a territorially anchored literature.

ÍNDICE

Keywords: anglophone Caribbean, landscape, poetry, diaspora, deixis

Palabras claves: Caribe anglófono, paisaje, poesía, diáspora, deixis