



Lo pictórico en *Startling the Flying Fish*, de Grace Nichols: el desborde del párrergon y el peso del testimonio

Azucena Galettini¹

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IDIHCS),
Universidad Nacional de La Plata/ Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET)
agalettini@gmail.com

Resumen: El presente artículo analiza el poemario *Startling the Flying Fish* de la autora guayanesa Grace Nichols a partir de dos ejes centrales: cómo opera el trabajo con lo pictórico como una clave de lectura afín a la estética del desborde propia de la poeta y cómo se sitúa a la protagonista creada en este libro, Cariwoma, como aquella que debe rendir testimonio. Presentada tanto como quien da cuenta de la propia experiencia y quien es una tercera parte por fuera del conflicto, Cariwoma parece ser una figura descentrada, hecho que aquí se analiza en consonancia con la noción de apertura que el término *párrergon* también conlleva, según sostiene Derrida en *La verdad en pintura*.

Palabras clave: Poesía caribeña – Pintura – Testimonio – Grace Nichols – Caribe anglófono

Abstract: In this paper, we analyze *Startling the Flying Fish* by Guyanese author Grace Nichols following two main topics. Firstly, the use of paintings and painting devices as a key for reading the whole book, one that is akin to the aesthetic of the overflow that characterizes this poet. Secondly, how the protagonist, Cariwoma, is seen as the one who needs to bear witness. Presented on the one hand as giving an account of personal experience, and, on the other, as a third party outside conflict, Cariwoma seems to be a decentered figure, which is analyzed here in line with the openness suggested in the term *parergon*, as seen by Derrida in *The Truth in Painting*.

Keywords: Caribbean Poetry – Painting – Testimony – Grace Nichols – Anglophone Caribbean

¹ **Azucena Galettini** es doctora y profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y traductora técnico-científica y literaria por el Instituto en Educación Superior en Lenguas Vivas “J. R. Fernández”. Es especialista en la poesía del Caribe de habla inglesa y becaria post-doctoral de Conicet, donde investiga sobre las implicancias pedagógicas de la utilización de la poesía anglocaribeña desde un enfoque intercultural. Se desempeña como docente de literatura inglesa en IESLV “J.R. Fernández” y ENSLV “Sofía Broquen de Spangenberg” y dicta talleres de narrativa.

Nacida en Guyana en 1949, Grace Nichols es actualmente una de las más reconocidas poetas de origen caribeño que habitan en el Reino Unido. Publica su primer poemario *I is a Long-Memored Woman* en 1983, en el que retrata el infortunio de una esclava africana desde que es secuestrada hasta su vida de trabajos forzados en el Caribe. Esta obra, en la que se evita caer en una mirada simplista sobre la esclavitud que sitúa a la protagonista en el mero papel de víctima, le valió el Commonwealth Poetry Prize y la posicionó como una de las nuevas voces del Caribe en la diáspora. Al año siguiente, publica *The Fat Black Woman's Poems*, su libro más trabajado por la crítica. Si en *I is...* primaba un tono sombrío, cargado de dolor, aunque nunca de victimización, el desparpajo y humor de la “negra gorda” implicó una ruptura que no fue del todo bien recibida por aquellos que esperaban temas “más serios” en la línea del primer libro. No obstante, los “poemas de la negra gorda” propiamente dichos son apenas una serie dentro de la totalidad del libro y las otras secciones presentan no solo diversos tópicos, sino también tonos más variados y, de hecho, una de ellas es una selección de poemas del libro anterior *I is a Long-Memored Woman*.

En 1989, Grace Nichols recibe un subsidio del Arts Council del Reino Unido para trabajar en un nuevo ciclo de poemas y en ese mismo año ve la luz *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*. Ya desde el título mismo podemos observar que este nuevo poemario se encuentra en clara sintonía con el segundo. Y, de hecho, el hiato temporal de 1984 a 1989 que pareciera indicar cierto período de inactividad no es tal, pues en 1986 publicó su única novela hasta la fecha: *Whole of a Morning Sky*, libro que Nichols comenzó a escribir en Guyana y en el que hace un cruce entre las experiencias personales de la familia Walcott y las luchas políticas y sociales de la época. Pese a que ya se había establecido como una poeta de renombre, la novela no recibió demasiada atención de parte de la crítica.

Si bien la publicación de *Whole...* media entre el segundo y el tercer poemario, la relación entre ambos resulta evidente en tanto comparten recursos como el humor y la saturación de lugares comunes y estereotipos. Se evidencia así una apuesta por lo que podría denominarse una estética del desborde, en la que Nichols, ya sea por el desborde físico, el desparpajo de su “negra gorda” o por el

trabajo con la sexualidad y la apertura del cuerpo de esa “mujer vaga”, juega a crear un entramado en el que todo límite regulador, toda definición restrictiva sobre lo que es ser una mujer de color de origen caribeño es puesta en tensión, llevada hasta un paroxismo que se burla de esas limitaciones definitorias (Galettini, *Escrituras topográficas; The Fat; Armas*).

El humor y el desparpajo forman parte tanto de su literatura para adultos como para niños y prima también en las obras en las que ha actuado como compiladora. El primer poemario infantil de Nichols se publicó el mismo año que *I is...* Desde 1989 a 1996, se abocó principalmente al área infantil.² Es por ello que su cuarto poemario para adultos, *Sunris*, aparece siete años después que *Lazy Thoughts...* Ese nuevo libro tiene un formato distinto a los tres anteriores, ya que presenta un fuerte aparato paratextual: introducción de autora, glosario final (abocado a ofrecer explicaciones más culturales que léxicas), dedicatorias y notas epigráficas. Inspirado en parte en la figura de su madre, cuyo nombre, “Iris”, resuena en *Sunris*, la sección que da nombre al libro es, de hecho, el único poema seriado de la obra. En este poemario se da cuenta de un carnaval en Guyana, en el que, en palabras de la misma Nichols “una mujer, a través del carnaval, transita el camino hacia el descubrimiento de sí y la capacidad de darse un nombre” [“a woman makes a journey towards self-discovery and self-naming, through carnival”] (*Sunris* 4). En este libro, por el cual recibió el Guyana Poetry Prize, se observa la mixtura de tradiciones, y también se profundiza una búsqueda que ya se observaba en libros anteriores: la de personas poéticas que persiguen el autoconocimiento. En *Sunris*, por primera vez, uno de esos sujetos líricos se nombra a sí misma, pues ni la esclava ni las protagonistas de *The Fat...* y *Lazy...* tenían o se daban nombres, más allá de la caracterización como “negra gorda” o “vaga”.

Algo similar ocurrirá con *Cariwoma* de *Startling the Flying Fish*, libro en el que nos centraremos en el presente ensayo. Este, su quinto poemario, se publica en 2005, ocho años después de *Sunris*. Pese a la distancia entre uno y otro, es

² En esos siete años se publicaron dos antologías a su cargo: *Jump up: an Anthology of Black Poetry* y *Buy a Slice of Sky?: Poems from Black, Asian and Amerindian Cultures*.

posible percibir cierta continuidad entre ellos: por un lado, se observa la presencia paratextual, ya que cuentan con glosarios a modo de apéndice; por el otro, en ambos se pone en escena la apertura de las tradiciones de las que Nichols se nutre.³ Sin embargo, *Startling...* es más experimental en el tono onírico y el personaje que Nichols crea, Cariwoma (Caribbean + Woman), es, sin duda, el que más visos míticos tiene de todos sus libros. Estos dos últimos poemarios casi no han recibido atención crítica, con la excepción de Sara Lawson Welsh que dedica un capítulo de su libro sobre la obra de Nichols a *Sunris*, pero hace solo menciones esporádicas a *Startling...* y Denise DeCaires (*Contemporary*) que también se refiere al pasar a *Sunris*. El eje no aludido por la crítica, y en el cual nos centraremos en este ensayo, es el trabajo con lo pictórico presente en *Startling the Flying Fish*. Cabe destacar que, si bien parece ser algo tangencial en la obra, se revela como vital pues pone en escena desde dónde Nichols estructura la apuesta poética de ese libro.

El trabajo con las artes plásticas no es ninguna novedad en la obra de Nichols. Entre 1999 y 2000 fue artista residente de la Tate Gallery. Pese a que el objeto de esa residencia era que trabajara con niños y como consecuencia vio la luz su *Paint me a Poem*, dirigido al público infantil, su siguiente libro para adultos *Picasso I Want my Face Back* (2009) presenta claramente la marca de esa experiencia. El poema seriado “Weeping Woman” está inspirado en el cuadro homónimo de Pablo Picasso y allí Nichols le da voz a Dora Maar, plasmando su fragilidad psíquica, pues ve en la fragmentación de su rostro presente en el cuadro un diseño al que el artista la ha sometido. Ese cruce de campos permitió otro, al

³ Cabe destacar que los glosarios surgieron como idea de Nichols, según ella misma afirma: “The glossaries in both *Sunris* and *Startling the Flying Fish* were my idea and written by me. I decided which terms and expressions needed explaining a bit as I am living within an international context and people are curious about certain expressions when I use them. I think this does help with clarity at times in appreciating a poem and the context of it” (comunicación personal con la autora) [Los glosarios de *Sunris* and *Startling the Flying Fish* fueron idea mía y los escribí yo. Decidí qué términos y expresiones necesitaban explicación dado que vivo en un contexto internacional y la gente siente curiosidad por algunas expresiones que uso. Creo que ayuda a la claridad para poder a veces apreciar un poema y su contexto]. Curiosamente, no habrá expresiones o palabras presentes en el glosario de *Sunris* (aunque sí en *Startling...*), tal vez porque el uso del *creole* es muy limitado en este libro y de significación casi transparente (*mih* por *my*, *dih* por *the*, uso de los pronombres personales en lugar de los posesivos, entre otros recursos) y no hay localismos como *bracca* (persona blanca) o *pork-knoker* (buscador de oro), ejemplos que sí se encuentran en *Startling...* fueron creados por la propia Nichols.

generar una adaptación al teatro titulada “Dora vs Picasso”, una producción multimedia que se estrenó en 2015 en el Crosspath Theatre.

En el poemario que analizaremos es posible ver el trabajo con lo pictórico no solo como fuente de inspiración, sino también como otro modo de desborde, tan caro a la estética de Nichols, pues la mirada poética se centra siempre en un *más allá* de la obra en sí con la que el poema establece un vínculo.

El *páreragon* y el “*passe-par-tout*”

En *La verdad en pintura*, Jacques Derrida toma la división kantiana de *ergon* (la obra propiamente dicha) y el *páreragon*, aquello que está por fuera de la obra, el marco u ornamentación. Para el filósofo francés, este último “no se limita a estar fuera de obra, puesto que también actúa al lado, pegado contra la obra” (65). De este modo, traducido también como “objeto accesorio”, “extraño”, “suplemento” y “resto”, el *páreragon* afecta a la obra y coopera con ella. Derrida pone en entredicho la división kantiana, pues considera imposible distinguir entre obra y “ornamentos”, lo esencial de lo accesorio (74).

El filósofo toma, entonces, la noción de encuadre, “*passe-par-tout*”, que en francés también significa “llave maestra” (en el sentido de que permite “pasar por todos lados”). Es a partir de esa clave, la del encuadre, que pone el foco en el *páreragon* como modo de romper con las limitaciones entre obra/entorno, obra/marco; obra/institución (ya sea por la auditoría que certifica la firma del autor, o el museo/galería). Estos conceptos resultan relevantes para pensar el trabajo con lo pictórico que realiza Nichols.

Ya en el poemario anterior al que se aborda en el presente ensayo, Nichols había dedicado dos poemas a cuadros, en los que se observa una primera aproximación al trabajo con lo pictórico que en cierta medida prepara para la apuesta que realizará en *Startling...*. Tal es el caso de “Loveday and Ann”.

(Two women with a basket of flowers by Frances Hodgkins 1915; Tate Gallery, London)

One has rolled away –
unwinding in the waves
of her private blue ocean,

knowing how right she is
The beauty of her smugness –
Not lost on the other who sees
the pleasure of her crabbing-hand
but chooses to stay land-locked,
sulking on the sands of her own
small hurt. While flowers bear witness –
Even in the alcove of friendship
there are distances (*Sunris* 17).

En principio, podría pensarse este poema como la historia que Nichols inventa para los personajes de cuadro (una aparente rencilla entre amigas). Así, la poeta interpreta la sonrisa de la mujer que enfrenta al espectador y la mirada taciturna, sufrida, de la que está de perfil. Derrida considera que el lenguaje se vuelve parasitario del "idioma" de la pintura (con todo lo problemática que esta noción le resulta). Foucault (*Las palabras*), a su vez, sostiene que ninguna metáfora, ninguna descripción, puede realmente hacer justicia a un cuadro. ¿Qué pasa entonces a la hora de hacer poesía con lo pictórico como inspiración? En este poema se observa una búsqueda de interpretación, de asignar sentido a la actitud del personaje del cuadro. Pero es posible leer ese gesto en apariencia "interpretativo" en otra clave, que se halla en consonancia con la estética presente en las obras anteriores, como ya se ha mencionado: como una apertura hacia ese *fuera de obra*, un desborde que va más allá del cuadro en sí. Interpretar implicaría un cierre, en cambio Nichols nos ofrece una mirada que no clausura, opera desde una elipsis misma, lo que realmente ha generado la rencilla entre los dos personajes; abre líneas que se esparcen hacia el *fuera de obra*. Por consiguiente, las metáforas que utiliza no son casuales, como si el paisaje al que remiten fuera propio del cuadro ("her private blue ocean" "to stay land-locked, /sulking on the sands of her own"). Nichols juega con una oposición entre estar anclado en tierra y estar en el mar. El campo semántico que se construye desde "waves", "ocean", "land-locked" y "sands" nos reenvía a la playa. Hodgkins, nacida en Nueva Zelanda pero residente en el Reino Unido, en tanto paisajista, nos podría hacer remitir a través de esa playa a Gran Bretaña. Sin embargo, en un libro *enmarcado* (y la elección de la palabra no es casual) en el Caribe nos hace, necesariamente, pensar en ese mar y en esa arena. En ese sentido, el *párergon* que Nichols le asigna

descentra y descontextualiza el cuadro original, para remitirnos a otro paisaje que le es ajeno y que de hecho no está presente en el *ergon*.

Cabe recordar la importancia que la mirada paisajística posee en la región antillana. De hecho, se observa todo un devenir en la poesía del Caribe de habla inglesa en relación con su paisaje. La mirada imitativa de comienzos de 1900 copiaba el orgullo que la poesía inglesa mostraba ante su naturaleza. Sin embargo, conllevó luego la conciencia de que el paisaje caribeño no se adecuaba bien a los modelos ingleses, lo cual generó una “retórica defensiva” (Breiner 123) en la que prima la presencia de adversativos como “pero”, “sin embargo”, “incluso si”. Así, se señalaba desde los primeros versos la diferencia entre el Caribe e Inglaterra, desde una perspectiva que ponía el acento en la inadecuación entre el modelo y la experiencia real que se vivenciaba en las Antillas. Esto predispone a los poetas a describir su territorio como si fuera “un condado de Inglaterra de clima inusualmente cálido” (Breiner 107)⁴. 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 al clima de autosuficiencia que la guerra les impuso a las colonias británicas (Breiner 120). Así, es durante ese período que comienza a surgir una visión que permite pensar que tal vez la tradición misma es la inadecuada. Es por eso que puede surgir una figura como la de Kamu Brathwaite, capaz de afirmar que “el huracán no ruge en pentámetros”, y que plantea que es necesario parir una voz propia para dar cuenta del paisaje de las Antillas. Nichols es deudora de la mítica “generación del boom caribeño”, a la que Brathwaite pertenece, y en ese sentido, descentrar un paisaje para acercarlo a otro, al del Caribe, no es un gesto inocente sino el modo de desestabilizar la mirada para obligar a ver el cuadro con ojos nuevos, acercando la tradición inglesa a la propia, mediante el paisaje.⁵

⁴ Todas las citas de textos originales en inglés que aparecen aquí en español son de traducción propia.

⁵ A partir de la década de 1950, debido a los procesos inmigratorios, se observó en el Reino Unido la proliferación de publicaciones de autores de origen caribeño. Entre las figuras más destacadas se encuentran George Lamming, Sam Selvon, Derek Walcott, Wilson Harris, Kamau Brathwaite, entre otros. Esta generación suele denominarse “boom caribeño” e implicó el reconocimiento de la literatura del Caribe de habla inglesa en la metrópolis. A su vez, configuró lo que sería el eje de análisis a la hora de pensar la “estética caribeña”, ayudando a establecer posteriormente el canon crítico que autores como Alisson Donnell (2006; Bucknor y Donnell, 2014; Donnell y Welsh, 1996)

El otro poema de *Sunris* que remite a un cuadro, “The Dance” (*Sunris* 18), a diferencia del que acabamos de analizar, es notoriamente descriptivo, solo una referencia a la música que podrían estar escuchando los bailarines nos remite a un más allá de la imagen (“Moving to a tune/ we’ll never know”), pero el resto del poema se circunscribe a la descripción del *ergon*. La voz poética cobra carnadura en el último verso, al afirmar que los bailarines se oponen al mar y “time that will erase their epitaph”. Al contraponer la danza con la muerte (respaldada, tal vez, por la tonalidad oscura del cuadro, bañado en una luz azul), Nichols descentra también parte de lo que pareciera haber descripto: si bien propone que la alegría del baile se enfrenta a la muerte, la imagen final del tiempo borrando el epitafio de los bailarines deja al lector anclado en que vencer al tiempo es imposible, anulando así la algarabía que el cuadro (y la propia Nichols) habían construido; como si ese *fuera de obra* que es el tiempo se devorara también al cuadro mismo.

Esa construcción poética que va siempre más allá de lo pictórico, que apunta hacia un *páre-ergon* construido y que lleva la mirada a cómo el *fuera de obra* descentra la obra en sí, también se halla presente en *Startling the Flying Fish*. De hecho, es mediante un cuadro, una búsqueda del *fuera de obra*, que Nichols presenta aquello que en realidad será el eje conductor del libro. El gesto de poner en evidencia la apuesta estética recién allí, ya a mitad del poemario, obliga a una resignificación de lo leído hasta ese momento. Analicemos el poema estrofa por estrofa para ver cómo funciona la llave, ese “passe-par-tout”, que abre *Startling...* hacia nuevas direcciones.

Follow that painting back

Follow that painting back –
The long forgotten one
Still gracing the Big House wall.
The gilded frame; the tones and shades;
Old gold and browns –
Just who is this autumnal English gentleman?
This baccra-ancestor –
His pastoral-pose now abandoned to plantation ghosts
[...] (*Startling* 76).

han puesto en entredicho pues tiende a obliterar aquello que no se encuentra dentro de sus parámetros.

Se observa en esta primera estrofa una suerte de comienzo *in medias res*: el uso del deíctico *that* no parece estar justificado y el imperativo, si bien se comprende dirigido al lector, no indica claramente qué implicaría ese “seguir hacia atrás”. Es posible leer ese poema en relación con el que lo precede (“Bathing in the misty cauldron of Sea”),⁶ en el que el sujeto lírico sumergido en el paisaje del Caribe afirma:

[...]
I face up to blue exultant water
And the little houses clinging
To the hillside in the distance –
The hutches of the poor whose ancestors
Including mine –worked the hot labourious fields –
[...] (*Startling* 75).

Puede pensarse esa imagen que ve la persona poética como el “that painting”, que reclama ir más atrás en el tiempo, a la época de la esclavitud. Sin embargo, como vemos en la primera estrofa citada, ese cuadro al que remite, el del señor en la Casa Grande, es un cuadro real. Es interesante que antes de centrarse en él, lo sitúe (ya mencionar la Casa Grande nos remite forzosamente al pasado de esclavitud, a las barracas que son su contracara, elididas y sin embargo presentes por evocación). Se menciona la pared en la que está colgando y su marco, bañado en oro (“gilded”) y envejecido (“old gold and browns”). Así, desde el *fuera de obra* se entra al *ergon*, a la figura del amo. Un *fuera de obra* en más de un sentido, pues es desde la “pintura” anterior que se ingresa a esta, desde la vida pobre de los ancestros. Es desde la representación en el paisaje de las desigualdades que se puede llegar a este cuadro, que funciona a la vez como marco del otro, un marco histórico que pasa a resignificar la pobreza contemporánea o del pasado reciente. Del *párergon* al *ergon*, la imagen del “English gentleman”, que en el cuadro que Nichols nos presenta parece estar en primer plano, ser lo central, lo que el ojo debe ver y apreciar:

By all means note with care –
The dead hare lying at his feet;
The cobwebbed-symmetry of his hunting gun

⁶ En realidad, los poemas no están titulados, pero en el índice del libro, se los referencia por su primer verso. A fin de poder referenciarlos, damos aquí el primer verso a modo de título.

and good dog looking up – knowing its place
in empire’s scheme of things

Ya el último verso de la primera estrofa (“His pastoral-pose now abandoned to plantation ghosts”) nos remitía a otro *párergon*, el *fuera de obra* del contexto histórico, pero que también nos sitúa en otro tiempo, posterior al de la esclavitud, en el que la plantación es habitada por los fantasmas. En esta segunda estrofa, Nichols nos presenta el *ergon*, nos interpela a mirar de un modo que deja entrever que la lógica del cuadro fue construida para esa mirada admirativa del inglés como exitoso cazador: de allí el enfático “by all means” y que la apelación sea “note with care” (énfasis agregado). Se nos invita a no perder detalle, porque justamente son los detalles que no podemos ver los que deberemos buscar, *mirar* para lograr ver lo que no está retratado. La figura del perro que contempla desde abajo a su amo anticipa lo que está elidido: que sabe cuál es su lugar, es decir al “esquema imperial” que nos obliga a asociar al perro con el esclavo, por más que el esclavo sea también un *párergon*. En consecuencia, la tercera y última estrofa no sorprende:

And further back behind those Elizabethan curtains;
Our own unframed drama of flames and whips –
An oldworld-newworld saga of loss and pillage
And though I Cariwoma prefer not to dwell
On the wrongs of history, I must bear witness
To the invisible frieze of lips
The sculptural hurts which I must try to heal
if only with my balm of words.

Se nos invita a mirar en el *fuera de obra* que se esconde detrás de los cortinados (seguramente presentes en el cuadro que Nichols describe), que también funcionan como un telón, pues *drama* y *saga* ponen el acento en la idea de *representación*, indicando así que lo que se presentó antes es una puesta en escena, ya anticipado por *pastoral pose*. Si allí la oposición entre la paz y armonía asociadas con lo pastoral se resquebraja ante la presencia de los fantasmas de la plantación, aquí se pone el acento en el *trasfondo* en que esa escena se apoya, es decir, la apacible paz de los señores se sostiene escondiendo tras las cortinas lo que pasa afuera, la violencia de los latigazos y el fuego. El “*unframed drama*” puede

ser leído en la clave más literal, es decir, apuntando a que las escenas de los esclavos no están retratadas en ningún cuadro ni colgadas en ninguna pared, recordándonos su no centralidad: no serán nunca *ergon*, sino siempre aquello elidido, obliterado, que sin embargo, por fuera del marco, resignifica y sostiene la escena sí retratada. Por otra parte, es posible pensar “unframed” como lo que no puede ser contenido, aquello a lo que no es posible ponerle un marco. Las escenas de torturas no caben dentro de ningún cuadro, como tampoco se acaban al terminar la esclavitud. La continuidad que Nichols traza entre el “cuadro” que su persona poética ve en el presente y le remite al cuadro del “English gentleman”, se comprende como el otro *páreregon*, el de esa imagen de belleza unida a la pobreza y la explotación. Esa imagen idealizada del blanco, central en su propio cuadro, es el *fuera de obra* de esa primera imagen. Así, en una suerte de juego de derivaciones, de *páreregon* en *páreregon*, Nichols no centra nunca en lo que está, sino que apunta siempre a lo que se desborda en lo que está. Es en ese sentido que se afirma que este poema, en tanto declaración del eje conductor del libro, permite abrir en otras direcciones el poemario, pues pone en escena otro de los grandes temas del libro, como se verá en el apartado siguiente.

Brindar testimonio y soportar su peso

En *Startling...* se sitúa al personaje mítico Cariwoma como quien debe dar testimonio. Así, Nichols erige a su personaje como aquella que pondrá en palabras lo silenciado. Resulta atractivo leer en esa línea el verso “To the invisible frieze of lips”, donde se conjuga lo visual con lo auditivo, o mejor dicho con la ausencia de lo auditivo. Ese “friso de labios” parece implicar una decoración que rodea a la obra, y que como tal no es vista, pero está allí, al igual que las escenas de esclavitud detrás de los cortinados del cuadro. Que sea un friso (en conexión con “invisible”) nos hace pensar en labios cerrados, en lo no dicho, en la ausencia de las voces que Cariwoma debe reponer.

Si junto con Agamben (*Lo que queda* 15) retomamos la doble etimología de “testigo”, vemos que la noción de “bear witness” del poema implica un juego de cercanías y distancias afín. El testigo puede ser tanto un *tertis*, aquel que se sitúa

como tercero en un proceso o litigio, como aquel que ha vivido determinada realidad, llegado hasta el final de un acontecimiento (*superstes*) y por ende en condiciones de ofrecer testimonio sobre él. Nichols sitúa a Cariwoma, por un lado, en tanto tercera fuera de conflicto que observa y registra (el espectador del cuadro que puede trazar las redes entre *ergon* y *párergon*), y por el otro, como quien ha pasado por la experiencia, que en el poema se hace evidente en el uso del pronombre *our*. Esas cercanías y distancias también se hallan presentes en el trabajo con los ancestros, pues si al mirar las casuchas en los cerros se pensaba en ellos (los propios y los ajenos), el señor blanco retratado también es denominado “baccra-ancestor”.⁷ Esa caracterización puede aludir tanto al mestizaje real de blancos y esclavos, como a una noción más abarcadora, de reconocerlo como parte de la historia que se hereda.

“Bear witness” es una colocación y cualquier angloparlante nativo percibe el sintagma como una unidad pero, de todas formas, cabe mencionar el uso del verbo “bear” (soportar, sobrellevar) que nos hace pensar en la *carga* de ser testigo, el que registra y brinda testimonio. De esta forma, Nichols busca resignificar ese peso al intentar que las palabras del yo lírico sean un bálsamo sanador, algo que recomponga ese dolor en lugar de solo centrarse en él, como si en algún punto le respondiera a aquellos que siguen esperando de su poesía la denuncia que se observaba en *I is a Long-Memoried Woman*. Sin embargo, el sintagma no aparece por primera vez en este poema, ya antes había sido mencionado en el segundo que comienza con “Oceanic voices”, solo que allí no es Cariwoma quien atestigua si no las islas mismas, con sus nombres aborígenes y no los otorgados por los colonizadores.⁸ En ese poema también se establece cierta tensión entre lo visual y lo auditivo, pues en la primera estrofa las voces son las protagonistas:

⁷ “Baccra” es un término creole para referirse a los blancos.

⁸ Dos poemas comienzan con los mismos tres versos y recién al cuarto se diferencian “Oceanic voices / Rolling through turquoise / To waves of clearness –”. En el primer caso, se le da lugar a la voz de Colón (“is that you Columbus/ discover in a breeze? *Startling* 23), en este segundo, a los nombres de las islas. La segunda figura invocada que hablará a través de la Cariwoma será Malinche, a quien denomina “hermana” y a quien se busca liberar de toda culpa: “But how can we stare into a mirror of blame/Accept O prodigal mother of the mestizo – the marigold flower for the black cloud of your hair (*Startling* 27).

Oceanic voices
Rolling through turquoise
To waves of clearness –
Voices now harmless as foam (*Startling 23*).

Si en el poema anterior los labios, en tanto friso invisible, nos remitían a lo no dicho, aquí no parece ser Cariwoma quien deba hablar, sino que su función es escuchar. Aunque no es ella quien testimonia, al ser receptora de esas voces, pasa a ser quien las registra. De este modo, se sitúa como una tercera que observa y no como superviviente: son ellos, los pueblos exterminados, presentes al recuperar el nombre primigenio que ellos les daban a las islas, quienes testimonian. Sin embargo, el rol de la Cariwoma no es tan pasivo, como puede apreciarse en la segunda estrofa:

And I Cariwoma
Who never speak too ill of the dead
Sit listening as the wind
Unfurls its scroll
Of old names on my breath
(*Startling 25*).

Si los nombres pueden entrar luego en la tercera estrofa es porque la Cariwoma los recita, volviéndolos activos. Así, se observa una reapropiación, dar visibilidad a aquello que fue sustraído de la mirada (Rancière *La división*). Si la división de lo sensible implica una división de espacios, tiempos y formas de actividad, la reapropiación de los nombres antiguos 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*). Lo interesante es que cada isla estará asociada con un elemento que la caracteriza:

Guanahani of the white sands
Liamuiga of the fertile earth
Wa-omoni of the heron bird
Kairi of the humming bird
Kiskeya of the mountainplace
Alliouagana of the prickly pear
Madinina of the flowers
Xaymaca of wood and water
Iounalao of the iguana
(*Startling 25*).

Todos esos elementos nos remiten a una visión del paisaje, un recorte que le devuelve a las islas la materialidad, le otorga carnadura a lo que hasta ese momento parecía ser inaprensible, meros susurros en el viento.

El verso final, separado como una estrofa en sí mismo, es el que recupera la noción de dar testimonio: “whose unconquered gaze still bears witness”. Varios elementos son particularmente sugestivos, por un lado el adjetivo “unconquered”, que establece en su permanencia, en la persistencia de los nombres indígenas, que las islas no han sido conquistadas. Por el otro lado, que son las islas las que miran y que es esa mirada la que brinda testimonio. Resulta interesante notar que si el testigo es quien ha visto y luego puede dar fe de lo visto, aquí el eje no está puesto en lo que se puede decir (de hecho, es Cariwoma quien habla), sino que la existencia es el testimonio, la mirada que se le devuelve al sujeto (cualquier sujeto) es la que impera. Desde esa perspectiva, aquí pareciera operar esa mirada de la que habla Foster (*Vision*), recuperando en parte a Lacan, la mirada que el objeto le devuelve al sujeto y que este percibe como persecutoria, como la lata de sardinas de la anécdota de Lacan en el Seminario 11 (clase VIII).⁹ Ahora bien, aquí nada está presentado como persecutorio en sí, solo que el par “unconquered gaze” conlleva una carga demasiado fuerte para ser obviada.

Las islas, en tanto paisaje, son para ser vistas y por tanto, consumidas. Como sostiene Mimi Sheller, todo el Caribe se ve signado por esa operación, pues:

El Caribe es consumido tanto en las representaciones viajeras (textos, imágenes, signos) que le traen el Caribe al consumidor, como por los consumidores viajeros que organizan sus experiencias y percepciones del Caribe mediante los regímenes visuales existentes (38).

⁹ Al respecto, afirma Foster (*Visión* 142): Lacan mortifica a este sujeto [el cartesiano] en la famosa anécdota de la lata de sardinas que, flotando en el mar y brillando al sol, parece mirar al joven Lacan sobre el barco de pesca: “En el nivel del punto de luz, el punto en el que se sitúa todo lo que me mira” (95). Visto por tanto al mirar, representado al representar, el sujeto lacaniano está fijo en una doble posición, y esto lleva a Lacan a superponer al cono de visión usual que emana del sujeto otro cono que emana del objeto, en el punto de la luz, que él llama la mirada.

El primer cono es conocido desde los tratados renacentistas sobre la perspectiva: el sujeto es tratado como el dueño del objeto dispuesto y enfocado como una imagen para él, que se ubica en un punto de vista geométrico. Pero, añade inmediatamente Lacan, “yo no soy simplemente ese ser puntiforme situado en el punto geométrico desde el que se capta la perspectiva. Sin duda, en el fondo de mi ojo está pintada la imagen. La imagen, sin duda, está en mi ojo. Pero yo estoy en la imagen” (96). Es decir, el sujeto está también bajo la mirada del objeto, es fotografiado por la luz de éste. representado por su mirada: la superposición de los dos conos, con el objeto también en el punto de la luz (la mirada), el sujeto también en el punto de la imagen y la imagen también en línea con la pantalla-tamiz.

Por tanto, si las islas son recortadas en un paisaje por una mirada que consume, Nichols presenta la contracara, las islas devolviendo la mirada, dando testimonio de una colonización, pero también de una permanencia más allá de ésta. Lo que las islas le devuelven en su mirar a la Cariwoma es un pasado que persiste y se niega a morir, que sigue reclamando y haciéndose presente.

En el poema anterior, la Cariwoma hablaba de “nuestro” drama, pues se situaba en el pasado de las poblaciones africanas, en cambio aquí parece centrarse en el rol de la tercera parte que se coloca por fuera de los dos en litigio, si seguimos la división que hace Agamben. ¿Cuáles serían aquí esos dos en pugna? Las poblaciones aborígenes y la colonización, ese pasado histórico que las borra sistemáticamente, llevándose sus nombres y su propio modo de nombrar.

Ya en uno de los primeros poemas del libro Nichols establece la relación de su Cariwoma con la historia: “Yes, I Cariwoma watched history happen/ like a two-headed Janus, / however far apart heads can be” (*Startling* 11). Las dos cabezas a las que hace referencia se explicitan en la segunda y tercera estrofa: la mirada indígena que ve llegar las naves de Colón y la mirada afro que, atrapada en la “misery ship”, se ve destinada a ser los sin rostro, sin nombre, heridos por la traición de sus propios pueblos.

Resulta de interés la elección de Jano como referencia cultural porque, así como se apropia de la tradición greco-latina, Nichols la pone en servicio del pasado indígena y de los esclavos africanos, reuniendo en un poema tres culturas. Asimismo, la sugestiva frase “watched history happen” sitúa a Cariwoma como testigo en tanto ve cómo la historia ocurre y por ello estará destinada a *cargar con el peso* de testimoniar. Por consiguiente, llama la atención el título del libro, que remite a los siguientes versos:

‘Tierra Tierra’
that strangled cry
startling the flying-fish
and the long sleep of history (*Startling* 22).

El poema hace referencia a Colón y a sus tres míticas carabelas. El grito de “tierra”, entonces, remite a encontrarse con América. Nichols juega con la

aliteración de “strangled” y “startling” donde el sufijo “ing” va a conectar con el “flying”, uniendo sonoramente hacia atrás y hacia adelante. Lo interesante es que Nichols elije ese verso para nombrar el libro. Claramente en este poema se sostiene que el “descubrimiento” de América implicó una perturbación en el “largo sueño de la historia”, como si ésta se hubiera encontrado detenida hasta 1492. Pues bien, dado que suele fecharse el comienzo de la Modernidad por este evento, esa visión no sorprende del todo. La idea de “startling” (sorprender, alarmar) queda unida al pez, pero por fuerza también a la historia. Al asignarle al libro el título, en cierto sentido, se plantea que lo que se quiere perturbar es ese largo sueño. Solo que allí puede leerse a la inversa, es decir, si en el poema antes citado (“I Cariwoma watched history happen”) se estipulaba que las naves de Colón convertían sueños en pesadillas, la búsqueda de Cariwoma frente a su rol de testigo y de testimoniante es *recobrar*, perturbando así la historia establecida, la que no da cuenta de los indígenas y los negros esclavos, la que los esconde detrás de un cortinado isabelino, destinándolos a un *párergon* que no parece operar sobre ninguna obra, la que borra sistemáticamente los nombres que les daban al territorio que habitaban.

Ya en *Sunris*, MasWoman afirmaba “It’s time I go make history” (*Sunris* 53), que implicaba permitir que el Carnaval y sus personajes la atravesaran. La forma de poner en acto la historia era recrear interacciones y darles la voz a distintos personajes, solo que ahora con la MasWoman como directora de orquesta. En *Startling...* el vínculo con lo histórico no tiene nada de espectáculo ni representación. Se hace evidente, por ejemplo, en el poema que comienza “Woman Paddling Canoe” (*Startling* 38-41). En él, una indígena, que la persona poética no termina de definir si es real o una aparición, implica una interpelación para la Cariwoma, que se pregunta: “But if she should turn / her rain-forest eyes / Beckoning me / into an Ameridian pre-history / Would I take my courage [...] past the veil of secrecy / where the old Gods await me”. Cariwoma no es interpelada por la mirada de la otra, pero se pregunta qué pasaría si eso ocurriera, como si toda mirada implicara un pedido de brindar testimonio. Por eso, más adelante afirma:

So many forgotten gods and tribes
So many hardened ritual sites –
the skeletons of so many stories
all waiting to be re-fleshed by me
all waiting to be awakened with a kiss
like sleeping beauty (*Startling* 40).

Es particularmente productivo detenernos en “re-fleshed”, pues si la imagen de los esqueletos nos refería a historias ya muertas, lo que se quiere es volver a darle “carnadura”. La utilización del “awakened” y la comparación con la Bella Durmiente establece que se trata solo de una desaparición momentánea, que volver a traer esas historias al presente es simple. La última estrofa del poema manifiesta que, de todas formas, no se trata de hacer un relato idealizado, la búsqueda de “some lost El Dorado”, dejando en claro que recordar no implica hacer de cuenta que todo antes fue perfecto.

Lo sugestivo de este poema es que es posible leerlo como una suerte de confesión metapoética donde lo que se pone de relieve es la necesidad de atestiguar, de ser aquella que lleva sobre sus espaldas el peso de la historia. Creo que Nichols trasciende la asignación de esa carga a su personaje mítico, esta Cariwoma: se puede leer allí su declaración de principios en tanto poeta. Si tenemos en cuenta los tres primeros libros ya mencionados, observamos que Nichols se centró en la historia de los afrodescendientes, aquí (y también en *Sunris*) se busca una ampliación de esa recuperación del pasado, una apertura de aquello de lo que su poesía debe dar cuenta. En ese sentido, resulta revelador cómo describe a esa mujer que la interpela sin interpellarla:

Moving borderless
Like her Bering
Crossing ancestors

Slipping by time
And death and we
On beginning wáter (*Startling* 38).

La ausencia de límites (“borderless”) puede pensarse, en un inicio, como mención al traspaso de fronteras que ya los ancestros, al cruzar el estrecho de Bering, habían puesto en evidencia. Sin embargo “borderless” cobra también otra dimensión. La mujer, que la persona poética, como ya se mencionó, no sabe si

definir como real o aparición, trasciende tiempo y espacio, trasciende la muerte, para posarse frente a los ojos de Cariwoma. Esta visión desbordada del tiempo y el espacio es algo que prima en Nichols, donde ambas categorías colapsan una sobre la otra, como ocurre con el título mismo del poemario, en el que el pez volador y la historia pasan a ser lo mismo y donde “the long sleep of history” nos reenvía a un tiempo suspendido. La mirada de Cariwoma sobre la historia se contruye sobre un clima onírico, pero también presenta algo del encantamiento, ya que los versos: “Oceanic voices/ Rolling through turquoise/To waves of clearness” que abren dos poemas, operan como un pase invocatorio que trae tanto a la figura de Colón como la de Malinche, el nombre original olvidado de las islas, y la imagen de la mujer que la interpela. Al igual que MasWoman que se dejaba atravesar por el carnaval y por las voces de distintos personajes, la protagonista de *Startling...* habilita, por medio de una instancia que se siente, si no onírica, al menos en transe, a que de su boca hable lo que “the invisible frieze of lips” parece destinado a callar.

Coda: de lo poético a lo político

La relación de la poesía del Caribe con el pasado de opresión es innegable. No solo el pasado de esclavitud sino también la erradicación de las poblaciones indígenas que lleva a Stuart Hall (108) a afirmar que el del Caribe es un origen sin origen. Nichols pone en escena esa ausencia como una persistencia, como algo que se actualiza constantemente, por eso erige a su Cariwoma como la que da testimonio, como un ser que se deja atravesar por figuras que le traen el pasado al presente. En ese sentido, construye una persona de límites permeables, capaz tanto de encarnar las voces que la atraviesan como de ser una receptora que luego (cuando recita los nombres de las islas, por ejemplo), vuelve activo lo que parecería estar dormido, como la historia en el poema que da nombre al libro.

Mediante el uso de lo pictórico, como lo que está fijado en el cuadro y todo aquello a lo que el cuadro se abre, Nichols puede dar cuenta de la apertura que propone para su mirada poética, hacia el más allá que implica el desborde. También es posible leer una confesión metapoética que es, a su vez, una

declaración ideológica: al obligarnos a llevar la mirada a lo que justamente no está en el cuadro, pone el acento en los silenciamientos de la historia, haciendo un uso político de lo pictórico. De este modo, se evidencia desde dónde se sitúa la mirada poética, lo que permite dar paso a esa búsqueda de brindar testimonio. Por eso la Cariwoma se localiza en ese lugar descentrado, a veces como la testigo que brinda testimonio, a veces como parte que habla de la experiencia vivida; estrategia que se halla en sintonía con la estética (y podríamos decir la ética) de Nichols que opera siempre desde la apertura, rehuendo a las limitaciones, apostando al desborde.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Buenos Aires: Pre-Textos, 1999.

Breiner, Laurance. *An Introduction to West Indian Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

DeCaires Narain, Denise. *Contemporary Caribbean Women's Poetry, Making Style*. Londres/ Nueva York: Routledge, 2004.

Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Donnell, Alison. *Twentieth-Century Caribbean Literature. Critical moments in anglophone literary history*. Londres: Routledge, 2006.

---. "The Questioning Generation. Rights, representations and Cultural Fractions in the 1980s and 1990s". *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature*. Ed. Michael Buknor y Alison Donnell. Nueva York/ Londres: Routledge, 2014. 124-133.

Donnell, Alison y Welsh, Sarah Lawson Welsh. *The Routledge Reader in Caribbean Literature*. Londres/ Nueva York: Routledge, 1996.

Foster, Hal. *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press, 1998.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1984.

Galettini, Azucena. "Escrituras topográficas de la dislocación en la poesía del Caribe anglófono: la construcción de la mirada paisajística en la obra de Grace Nichols y Dionne Brand". Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires,

Facultad de Filosofía y Letras, 2017. En línea:
<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/10025>.

---. "The Fat Black Woman's Poems, de Grace Nichols, una poética del desborde", *Feminismos y (pos)colonialidad II*. Ed. Karina Bidaseca. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2016. 497-517

---. "Armas de doble filo: el humor en *The Fat Black Woman's Poems* y *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*, de Grace Nichols". *Revista Istmica*. 1. 26 (2020): 31-52. En línea.

Hall, Stuart. "Cuándo fue lo poscolonial. Pensando en el límite". *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Eds. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich. Popayán, Colombia: Envió Editores, 2010. 563-582.

Nichols, Grace. *The Fat Black Woman's Poems*. Londres: Virago Press, 1984.

---. *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*. Londres: Virago, 1989.

---. *Startling the Flying Fish*. Londres: Virago Press, 2005.

---. *Sunris*. Londres: Virago Press, 1996.

Rancière, Jacques. *La división de lo sensible: estética y política*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2002.

---. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo, 2005.

Sheller, Mimi. *Consuming the Caribbean: from Arawaks to Zombies*. Nueva York/Londres: Routledge, 2003.

Welsh, Sarah Lawson. *Grace Nichols*. Devon: Northcote House Publishers, 2007.