

**"HOW MANY IDENTITIES CAN DANCE ON A MAPLE LEAF?"
LA ESCRITURA DE MARLENE NOURBESE PHILIP
EN EL CONTEXTO DE LA POSMODERNIDAD.**



María Isabel Alonso Breto

2002

UNIVERSITAT DE BARCELONA

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ANGLESA I ALEMANYA

Tesi per optar al títol de Doctora en Filologia Anglesa.

Programa de Doctorat: Relectures del Canon Literari.

Bienni 1996-98.

Dirigida per la Dra. Kathleen Firth Marsden.

A mi madre, Felicidad
y a mi hija, Sabrina.

Índice

- Introducción	1
1.- Preliminares.	
1.1. La investigación. Objetivos y metodología.....	6
i. Perfil de los objetivos.....	6
ii. Posicionamiento de la investigadora.....	9
iii. Políticas de la investigación.....	15
1.2. El objeto de estudio: Literatura canadiense afrocaribeña. Contexto, problemas y focalización.....	20
i. “The Thrice-Born Fiction”: Problemática de la tradición.....	20
ii. “Some white-sugar folk...”: Problemática del racismo.....	27
iii. Protagonismo de los principios de fluidez y pluralidad.....	32
2.- Contexto teórico: posmodernidad y posmodernismos.	
2.1. La paradoja posmoderna.....	39
i. Terminología.....	39
ii. Del principio de jerarquía al de diferencia.....	43
iii. La paradoja posmoderna.....	46
2.2. Tres pensadores de la posmodernidad.....	50
i. Jurgen Habermas o la modernidad inconclusa.....	50
ii. Frederic Jameson: esquizofrenia, nostalgia y pastiche.....	59
iii. Jean-François Lyotard: metanarrativas vs. juegos del lenguaje.....	62

2.3. Posmodernismo y literatura posmoderna.....	68
i. Periodización.....	68
ii. Modernismo y posmodernismo según Jean-François Lyotard.....	74
iii. Linda Hutcheon y la poética del posmodernismo.....	80
3.- La escritura de Marlene Nourbese Philip.	
1. Introducción y nota biográfica.....	87
2. La lucha contra el racismo como sustrato ideológico.....	95
i. <i>Frontiers</i>	95
ii. <i>Showing Grit</i>	118
3. Primeros peldaños poéticos.....	137
i. <i>Thorns</i>	138
ii. <i>Salmon Courage</i>	165
4. <i>Harriet's Daughter</i> : una escritura de r/existencia.....	193
5. La revulsión del lenguaje: <i>She Tries Her Tongue</i> , <i>Her Silence Softly Breaks</i>	209
6. La revulsión de la Historia: <i>Looking for Livingstone. An Odyssey of Silence</i>	273
7. Existir como primera instancia: <i>A Genealogy of Resistance</i>	321
- Conclusiones	357
- Bibliografía	375
i. Fuentes primarias (obra completa de Marlene Nourbese Philip).....	375
ii. Fuentes secundarias (Obras citadas).....	393
- Apéndice: La sonrisa de Marlene Nourbese Philip	413

1.1. La investigación. Objetivos y metodología.

i. Perfil de los objetivos.

El objetivo principal de nuestro estudio es analizar el corpus de escritos de Marlene Nourbese Philip, y al mismo tiempo relacionar este corpus con las teorías de la posmodernidad. Ahora bien, aunque nos centraremos en el trabajo de esta escritora, no ha de olvidarse que en Canadá viven y escriben otras mujeres que comparten coordenadas vitales con ella, y que muchas de las apreciaciones sobre el trabajo de ésta pueden aplicarse también a aquéllas. Las autoras Claire Harris y Dionne Brand, en concreto, tienen muchos aspectos en común con Marlene Nourbese Philip. En una temprana reseña sobre el trabajo de ésta última, Philip Hall señala que “Nourbese Philip, Claire Harris, Dionne Brand –these women and a few others are creating the first modern black women’s written culture in Canada”.¹ Y en su artículo “After Modernism: Alternative Voices in the Writings of Dionne Brand, Claire Harris and Marlene Philip”, que significativamente, y como suele suceder, aborda la escritura de las tres mujeres de

¹ Philip Hall, “The Continent of Silence”, en *Books in Canada*, Vol. 18, Enero/Febrero 1989, p. 1.

manera conjunta, Lynette Hunter nos recuerda unos datos elementales:

All come from the Republic of Trinidad and Tobago, and each develops a writing that raises three tightly associated issues: race, access, and the appropriateness of the verbal tradition, literary or linguistic, to their writing.²

Es innegable que la escritura de las tres autoras ofrece unas características comunes; sin embargo el volumen de su obra en su conjunto es ya notable, de manera que nos limitaremos a analizar en profundidad el trabajo de una de ellas: Marlene Nourbese Philip. No obstante, ha de tenerse en cuenta que ella no escribe de manera aislada, y en consecuencia las alusiones al trabajo de Claire Harris, Dionne Brand, y aún de otras autoras canadienses de origen caribeño han de estar presentes a lo largo de nuestro texto, ya sea explícita o implícitamente.

Por otra parte, al contextualizar la literatura de Marlene Nourbese Philip, y por extensión la de otras escritoras, en la especificidad de su medio histórico y cultural, hay una patente voluntad de prestar atención a las implicaciones políticas desplegadas por dicha literatura, tanto en términos de toma de conciencia y construcción de nuevas subjetividades como de llamada a la acción política de un sector de la sociedad canadiense.

La complejidad del corpus literario seleccionado para el análisis detallado que se desarrollará en el tercer capítulo permite y hasta exige un uso plural e incluso indiscriminado de aproximaciones teóricas, hecho que en breve se justificará más a fondo. No obstante, por el momento hemos de insistir en que el análisis se propone ser fiel a la intención y los objetivos de Philip en su escritura, y que procurará que esta

² Lynette Hunter, "After Modernism: Alternative Voices in the Writings of Dionne Brand, Claire Harris and Marlene Philip". *University of Toronto Quarterly*, Vol. 62, n 2, Invierno 1992/3, pp. 156-281, p. 256.

fidelidad no se vea mermada por nuestro segundo objetivo, esto es, la empresa de señalar las concomitancias de este corpus con teorías de la posmodernidad. En otras palabras, se intentará evitar que el segundo objetivo de la disertación empañe el primero, o al contrario.³

Así, parto del convencimiento de que, para efectuar un análisis de las obras de Marlene Nourbese Philip, explorar la *intencio autoris* no resulta ni más ni menos pertinente o necesario que hacer una crítica que parte desde el exterior, que aplica teorías y categorías no por fuerza familiares a la autora y que incluso puede llegar a conclusiones distintas de esa intención (aunque sin duda es lógico esperar que no sean conclusiones radicalmente distintas). Dicho de otro modo, si el presente texto se acoge a la ya clásica proclama de Roland Barthes sobre la muerte del autor y la aplaude, en la medida que ha proporcionado a la crítica total libertad para ofrecer enriquecidas lecturas de éstas u otras obras,⁴ también, y sin que esto suponga ninguna contradicción, considera que todo crítico o crítica ha de procurar respetar la voluntad imbuida en el trabajo de todo escritor o escritora.

El estudio, pues, además de relacionar la obra de Marlene Nourbese Philip con teorías que no necesariamente son constitutivas de la misma, se rige por la directriz general de respetar los preceptos que guían a esta autora a la hora de escribir, y también, caso de ser pertinente, a Claire Harris, Dionne Brand, o cualquier otra autora o autor que se mencione. Procuraremos asimismo ser fieles al alcance humano de esta

³ Entiendo un objetivo como suplemento del otro, en el contexto de una derrideana abolición de jerarquías. Esto quiere decir que el segundo objetivo es factible de convertirse en/ser considerado el objetivo principal. Jacques Derrida desarrolla su noción de suplemento en *Of Grammatology* (Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1976; trad. Gayatri Chakravorty Spivak).

⁴ Véase Roland Barthes, “The Death of the Author” en *Modern Criticism and Theory: A Reader*, ed. David Lodge (Londres: Longman, 1988), pp. 167-172. Véase también Michel Foucault, “What is an Author?” en *id.* pp. 197-210.

literatura, enfatizando, como las propias obras en estudio requieren, su voluntad proactiva y liberadora.

iii. Posicionamiento de la investigadora.

En los preliminares al estudio sobre literatura caribeña de mujeres en el exilio *Searching for Safe Places. Afro-Caribbean Women Writing in Exile*,⁵ su autora, Myriam J.S. Chancy, se identifica a sí misma como una mujer negra de origen caribeño. De este modo, la investigadora incide en el hecho de que comparte coordenadas vitales con las escritoras cuya obra analiza. Esta coincidencia puede parecer irrelevante para quienes consideran que el método racional-empiricista de exploración y sistematización de la realidad que ha venido imperando en occidente es vigente en el estudio contemporáneo de las humanidades. Probablemente, los y las críticas más tradicionalistas reprobarán la inclusión de información personal de la propia autora en una investigación que debería querer ser objetiva, puesto que ha sido desarrollada en un ámbito académico.

El filósofo del lenguaje John Searle, por ejemplo, estaría entre esos tradicionalistas. En el ensayo titulado “Rationalité et réalisme: qu’est-ce qui est en jeu?” reflexiona sobre las alteraciones perpetradas en el sistema universitario norteamericano

⁵ Myriam J.S. Chancy, *Searching for Safe Places. Afro-Caribbean Women Writing in Exile* (Philadelphia: Temple University Press, 1997).

y, por extensión, en el método racional empiricista, por parte de lo que denomina “la cultura del posmodernismo”:

La cultura del posmodernismo estima que todo discurso es político en un sentido u otro, y se propone utilizar la universidad con finalidades políticas en detrimento de las represivas.⁶

Ciertamente, la “cultura del posmodernismo” se opone en muchos sentidos a los principios que gobiernan la tradición racionalista occidental, cuyos presupuestos Searle sintetiza en este el ensayo, y cuya imagen ideal es la de “un investigador *desinteresado* entregado a la búsqueda de un conocimiento *objetivo* que poseería un valor *universal*”.⁷ Contra los tres principios subrayados atenta el posmodernismo, al moverse en favor de lo que el propio filósofo denomina un “subjetivismo políticamente motivado”.⁸ Estas afirmaciones merecen una reflexión.

Contrariamente a lo Searle parece expresar, no se da una oposición taxativa entre el sistema racional tradicional y la cultura del posmodernismo, ya que, como él mismo expone, en el racionalismo tradicional, sobre todo en disciplinas estrechamente ligadas a la interpretación como la historia o la crítica literaria, al criterio de objetividad se añade el de intersubjetividad, que es como el filósofo denomina los “estándards y criterios largamente compartidos de la sensibilidad humana”.⁹ Pues bien, es en esos mismos criterios donde hallamos la prueba de que la subjetividad tiene una larga trayectoria en la academia, porque, no hará falta abundar en demostraciones de que los criterios de intersubjetividad son subjetivos. Lo que sucede es que dicha

⁶ John Searle, “Rationalité et réalisme: qu’est-ce qui est en jeu?”, <http://www.peccatte.rever.fr/SearleRR.html>, p. 1.

⁷ *Íd.* p. 9; el énfasis es de Searle.

⁸ *Íd.* p. 13.

⁹ *Íd.* P. 9

intersubjetividad, de corte racionalista y, por ende, elegante apariencia, viene avalada por la tradición. Esta tradición, en tanto que discurso dominante del mundo académico, anclado en el poder en la actualidad, no puede ser otra cosa que reaccionaria.

De lo anterior se sigue que el crítico se ve en la obligación de posicionarse respecto al estado de cosas en el mundo académico. La disyuntiva se plantea según un elemental esquema binario. Por un lado, se puede optar por no impugnar esa tradicional intersubjetividad racionalista, de corte reaccionario, y, por tanto, reafirmarla. Por otro lado, se puede decidir rebatirla en alguna medida (expresión que busca evitar la restricción de este posicionamiento a oposiciones de signo radical). Este último posicionamiento implica elegir lo que Searle bautiza en tono despectivo como el mencionado subjetivismo políticamente motivado. Identificado por él con el posmodernismo, este subjetivismo se propondría subvertir discursos y métodos imperantes; en el caso que nos ocupa, en concreto, el del método racional tradicional.

Mi posicionamiento al respecto es el siguiente: no es obvio que la intersubjetividad racionalista sea garante de la mejora de condiciones para la mayoría de la especie humana. Antes al contrario; un sistema conservador no puede hacer otra cosa que perseguir su propia pervivencia, relegando a un segundo término cualquier interés en el beneficio general de la humanidad. Por ello, es responsabilidad moral del crítico traicionar todo sistema tradicionalista y adherirse a la cultura del posmodernismo. Una cultura que, como Searle acaba de exponer y en breve argumentaré en mayor profundidad, no es políticamente huera, sino todo lo contrario. En un mundo donde parecen agotarse las tradicionales opciones políticas, la posmodernidad se muestra como una opción política inequívoca.¹⁰

¹⁰ En *Los orígenes de la posmodernidad* (Barcelona: Anagrama, 2000), Perry Anderson investiga la filiación política de esta teoría, al revisar el recorrido del pensamiento del teórico marxista Fredric

Regresemos a la diatriba entre la subjetividad políticamente motivada o la intersubjetividad racionalista, que se quiere semblanza de criterios objetivos, y con ella a Myriam J. S. Chancy. El hecho de que sea una mujer negra quien estudia literatura escrita por mujeres negras ofrece varias ventajas. Primero, la de la mayor familiaridad de la autora hacia el tema que trata, puesto que es una realidad que conoce de primera mano. También, y sobre todo, el hecho de que la identidad de raza y género con las autoras estudiadas le garantizan una total impunidad a la hora de abordar el tema: aunque las conclusiones de su estudio fuesen extremadamente heterodoxas, o incluso disparatadas, no podría ser acusada de intromisión en una realidad que le es ajena.

El caso de esta disertación es distinto, puesto que la investigadora es una mujer de raza blanca. A priori parece imposible decidir qué conclusiones son factibles de ponerse más en tela de juicio, si las de una mujer negra, que en teoría ha de conocer mejor la realidad de su raza y su género, o las de una mujer blanca, que puede abordar su estudio con la perspectiva que proporciona la diferencia de raza. En cualquier caso, lo que en realidad interesa recalcar es que cualquier aproximación estaría marcada en un sentido u otro. Como quiera que sea, la objetividad es difícilmente defendible, especialmente al referirnos al universo de las Humanidades y los Estudios Culturales.

Este estudio se propone como una aproximación a una realidad determinada que se lleva a cabo --como digo, no puede ser de otro modo-- desde una posición socio-cultural e ideológica concreta. Terry Eagleton hablaría de una “subject position”:¹¹ una

Jameson (cuyas contribuciones a la teoría de la posmodernidad se exploran en el segundo capítulo de esta tesis). Llama la atención el hecho de que, pese a que con frecuencia se ha acusado a la teoría posmoderna de reaccionarismo, los principales pensadores que han contribuido a delinearla se formaron en tradiciones de izquierda, como sucede por ejemplo, además de con Fredric Jameson, con Jean François Lyotard.

¹¹ Éste es un ejemplo de apropiación de terminología cuyo significado se desliza al ser re-utilizada en un contexto ligeramente distinto al de su génesis. Concretamente, Eagleton utiliza el concepto para referirse al receptor de la obra literaria, y parece atribuirle un doble sentido, aludiendo por un lado a las nuevas subjetividades que la literatura contribuye a crear, y, por otro, a la noción de “lector implícito” acuñada por Wolfgang Iser (en *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1978). Así se infiere, al menos, de las palabras de Eagleton: “A literary work can be

posición de sujeto determinada en este caso por la pertenencia a una raza y un género concretos, pero también por una inclinación política y una ideología determinadas, como el propio texto se está encargando de poner de manifiesto.

Puesto que la obra de Marlene Nourbese Philip no suele abordar cuestiones relacionadas con la clase social,¹² la coordenada más evidente que comparto con la escritora en observación es la de género. Ahora bien, una sola marginalización en el orden social imperante es suficiente para legitimar de mi aproximación a estas obras. Esta contención, en fin, no pretende cuestionar la legitimidad de estudios en que investigadores/as no tienen ningún punto en común con los autores/as estudiados, pero sí subrayar y valorar en un sentido positivo la implicación personal de todo/a investigador/a en su estudio.

El interés añadido de una investigación llevada a cabo por una mujer blanca en el campo de los llamados “black studies” es el mismo que el que supone contrastar las obras marcadamente politizadas de escritoras caribeñas con teorías de la posmodernidad. La justificación de tal heteroglossia es que no queremos limitarnos a analizar un corpus literario y a decidir si, además, acepta o no una etiqueta determinada (objetivos ambos que en sí mismos y de manera independiente ya tendrían validez en el universo de la investigación y la crítica literaria). Nos proponemos, además, un tercer objetivo, que engloba los dos anteriores, y que es el motor último de la investigación. De hecho, es un objetivo más ambicioso, que habría de verse realizado con la mera

seen as constructing what have been called ‘subject positions’. Homer did not anticipate that I personally would read his poems, but his language, by virtue of the ways it is constructed, unavoidably offers certain ‘positions’ for a reader, certain vantage-points from which it can be interpreted.” (Terry Eagleton, *Literary Theory. An Introduction*, Oxford: Blackwell, 1983, pp. 119-120).

¹² Esto no significa que esta forma de opresión no se denuncie en su obra, como recuerda Coomi S. Vevaina en “Naming, Un-naming, Re-naming: Epistemological Challenges in the Afrocentric Feminist Writings of Dionne Brand, Claire Harris and Marlene Nourbese Philip”, en *Literary Theory: Re-Reading Aesthetics and Culture*, eds. Jameela Begum y B. Hariharan (Nueva Delhi: Pencraft International, 1996), p. 209.

propuesta del tema y estructuración del estudio y con su complección, al margen de las conclusiones que se puedan alcanzar. Este objetivo no es otro que contribuir a contrarrestar los guetos en los estudios culturales y literarios, y, en consecuencia, intentar combatir en la medida de lo posible la rigidez en la compartimentalización de nuestras configuraciones mentales del mundo.¹³

Es obvio que un determinado nivel de compartimentalización es necesario para percibir la realidad que nos rodea, y es obvio también que una de las funciones de la academia es la elaboración y el control de esas compartimentalizaciones. Pero esta disertación se basa en la convicción de que, al mismo tiempo, el ente académico debe ocuparse de velar por una constante revisión de dichos compartimentos, y debe esforzarse por mantener una actitud de perpetua de constante alerta y disponibilidad con el fin de procurar y favorecer las perpetuas reorganizaciones de las configuraciones del mundo que el propio mundo requiere. En “Isms and Schisms in the Critical Frame,” introducción a una colección de estudios sobre literatura de mujeres caribeñas englobados bajo el título *Framing the Word. Gender and Genre in Caribbean Women’s Writing*, su editora, Joan Anim-Addo sugiere que los artículos seleccionados abogan por “a resistance to ‘neat pigeon-holing of the writing’”.¹⁴ Adoptando este motivo, ya tópico, de la crítica literaria contemporánea, y ampliando su contexto, señalaré como objetivo global de este estudio el de “a resistance to a neat pigeon-holing of the world”. En otras palabras, abogo por la apertura de horizontes, la amplitud y movilidad de estructuras y la constante redefinición de los límites, principios todos ellos que se quieren enfrentar a la rigidez, el inmovilismo y el anquilosamiento.

¹³ En este sentido, por tanto, la propia tesis se propone como artefacto posmoderno, ya que una de las marcas de la posmodernidad, como veremos, es la subversión, transgresión o abolición de fronteras y límites.

¹⁴ Joan Anim-Addo (ed.), *Framing the Word. Gender and Genre in Caribbean Women’s Writing*

En síntesis, el color de la piel del o de la investigadora no significa que su aproximación esté más o menos mediatizada que otras, pero por supuesto tampoco significa que no lo esté. En cualquier caso, la autora de este estudio no sólo comparte con la autora cuya escritura analiza (y también con Claire Harris y Dionne Brand) la pertenencia al género femenino, sino también una ideología concreta. Como ella(s), declaro tener un ideario anti-racista, anti-patriarcal, anti-clasista y anti-homófobo. Ideario común que no es óbice para una estricta intención crítica, tanto en aspectos puramente literarios, como es lógico, como, si es pertinente, en cuanto a las estrategias políticas que adopta(n) esta(s) autora(s) guiada(s) por tales ideologías.

Searle se queja de que, en el paso de la racionalidad al posmodernismo, tiene lugar un deslizamiento de la noción de “*domaine-digne-de-recherche*” (campo-meritorio-de-investigación) a la de “*cause-à-faire-avancer*” (causa-a-hacer-avanzar).¹⁵ Propongo este texto como una simbiosis de ambos principios, que a mi juicio no son de ningún modo incompatibles.

iv. Políticas de la investigación.

En la introducción a su libro *Oppositional Aesthetics. Readings from a Hyphenated*

(Londres: Whiting and Birch Ltd, 1996), p. 1.

¹⁵ *Op. Cit.* p. 13.

Space,¹⁶ la indo-canadiense Arun Mukherjee expresa de manera admirable la necesidad de efectuar una crítica cultural que vaya más allá de los intereses del tradicional Humanismo liberal, con su característica glorificación de la experiencia y el sentimiento universal, su búsqueda y exaltación de epifanías de héroes atemporales, etc.¹⁷ Propone en cambio una crítica anclada a la cotidianeidad de los personajes presentados por una literatura, la contemporánea, fuertemente anclada a la realidad.

Por su parte, en el conocido ensayo “Under Western Eyes. Feminist Scholarship and Colonial Discourses”,¹⁸ Chandra Talpade Mohanty hace una llamada a la particularización y al rigor a la hora de escribir sobre mujeres del tercer mundo, pues de otro modo se tiende a caer en generalizaciones que distan de favorecer a un sector de la población mundial cuya mayoría vive en una situación de inferioridad. Proporcionar imágenes demasiado generalizadoras de las mujeres, en particular de las mujeres del Tercer Mundo, es un modo de perpetuar estereotipos que asimismo contribuyen a perpetuar sistemas de explotación económica y cultural.

Huelga decir que ambas sugerencias pueden y deben hacerse extensivas a toda la literatura, pues tanto la particularización como el rigor se imponen en una época de fragmentación y de fluidez como la que vivimos, y que a falta de mejor denominación definimos como posmodernidad.

Como se adelantó hace algunas páginas, nuestro trabajo no sólo habla de posmodernidad, sino que se propone como posmoderno. Esto puede entenderse en múltiples sentidos. Por un lado, posmodernidad se puede leer aquí como eclecticismo,

¹⁶ Arun Mukherjee, *Oppositional Aesthetics. Readings from a Hyphenated Space* (Toronto/Cardiff: TSAR, 1994).

¹⁷ Para una brillante crítica de los presupuestos y alcance del Humanismo liberal, véase el primer capítulo de Aijad Ahmad, *In Theory. Classes, Nations, Literatures* (New Delhi: Oxford U.P., 1994).

¹⁸ En Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo y Lourdes Torres, eds. *Third World Women and the Politics*

ya que el texto que se está elaborando aglutina teorías y discursos críticos tan variopintos como teorías de la posmodernidad, feminismos, “black women studies” o diversas perspectivas postcoloniales. Además, de manera puntual, el texto podría recurrir a etiquetas o conceptos elaborados bajo los denominadores más amplios de postestructuralismo, deconstrucción, literatura comparada, estudios caribeños o canadienses, psicoanálisis, “subaltern studies”, u otros.

En *In Theory. Classes, Nations, Literatures*, el teórico marxista Aijaz Ahmad se refiere a este uso indiscriminado de teorías:

One is now free to cite Marxists and anti-Marxists, feminists and anti-feminists, deconstructionists, phenomenologists, or whatever other theory which comes to mind, to validate successive positions within an argument, so long as one has a long list of citations, bibliographies, etc., in the well-behaved academic manner.¹⁹

Comentario:

Ahmad, según se desprende de su tono airado, no parece mostrarse muy inclinado a esta metodología. Homi Bhaba, por su parte, tampoco es un entusiasta de lo que él denomina “anarquismo teórico”.²⁰ En esta disertación, no obstante, tal “anarquismo” tiene una justificación, ya que una de las hipótesis que la origina es la conveniencia de abordar las llamadas literaturas minoritarias desde teorizaciones a menudo consideradas exclusivas de occidente o de otro tipo de literaturas.²¹ El enfrentamiento a la compartimentalización y a los guetos culturales no sólo justifica, sino que hace

of Feminism (Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press), pp. 51-75.

¹⁹ *Op Cit.* p. 6.

²⁰ “Signs Taken for Wonders,” en *The Location of Culture* (Londres: Routledge, 1992), p. 152.

²¹ Para una teorización sobre lo que se consideran literaturas minoritarias y algunas prospecciones al respecto, véase el ensayo de Abdul JanMohamed y David Lloyd “Toward a Theory of Minority Discourse: What is to be done?” en Abdul JanMohamed y David Lloyd (eds.), *The Nature and Context of Minority Discourse* (Oxford y Nueva York: Oxford University Press), pp. 1-16.

necesario el pluralismo teórico.²²

Por otro lado, este texto se propone como posmoderno en el sentido de la autorreflexión. Consciente de la imposibilidad de permanecer ajeno a las estructuras del language y al marco teórico en que se inscribe, no pretende ocultar su conciencia de artefacto lingüístico-crítico, ni pretende esforzarse en disfrazar, aunque fuese necesario, su respiración y sus flujos internos.²³ Puesto que se quiere posmoderno, este estudio se reserva el derecho de mostrar y de utilizar mecanismos distintos de los guiados por la razón, siempre que estos mecanismos se reflejen en él de manera apropiada.²⁴ Empleando la terminología psicoanalítica de Lacan, podría decirse que el terreno de lo Imaginario (que equivaldría a lo semiótico si adoptásemos la nomenclatura de Julia Kristeva) puede invadir lo Simbólico.²⁵ Lo Simbólico (la parte visible del iceberg) y lo Imaginario (lo que no se ve ni se sabe, pero está, existe, es), pueden entenderse en un doble sentido. En primer lugar, el terreno de lo razonado puede ser invadido/sustituido por el de lo intuitivo. En segundo, el texto escrito puede ser invadido/sustituido por lo que en realidad (o en apariencia) no está escrito. Caso de suceder, esto último será a todas luces efecto de la intertextualidad: todo texto es palimpsesto.²⁶ En cualquier caso, es importante señalar que también cuando la intuición y el intertexto no

²² Véase también, en este sentido, Robert Young, *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture, and Race* (Londres: Routledge, 1995), en particular el capítulo 1, "Hybridity and Diaspora", pp. 1-25.

²³ Véase a este respecto Jacques Derrida, "Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences", en *A Postmodern Reader* eds. Joseph Natoli and Linda Hutcheon (New York: SUNY Press, 1993), pp. 223-42.

²⁴ Según Stanley Krippner y Michael Winkler, los investigadores postmodernos "attempt to incorporate intuition and feeling in their research". En "Studying Consciousness in the Postmodern Age", *The Fontana Postmodernism Reader*, ed. Walter Truett Anderson (London: Fontana, 1996), p. 163.

²⁵ Véase Jacques Lacan, *Écrits*, trad. Alan Sheridan (London: Routledge, 1992), y Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, trad. Alan Sheridan (Nueva York: Columbia University Press).

²⁶ Una noción también propuesta por Julia Kristeva en base a la noción de dialogía de Mijail Bajtin. Véase "Word, Dialogue and Novel" en *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi (Oxford: Basil Blackwell, 1986).

invadan/sustituyan los territorios de la razón y la escritura, o lo hagan sólo de manera puntual, ambos estarán presentes mediante su ausencia, conformando el texto no menos que la argumentación racional y la continuidad sintagmática que pretenden vertebrarlo.²⁷

Si cualquier estudio en el campo de las Humanidades requiere en nuestros días cierta inclinación a los juegos de “recorta y pega”, este estudio, como viene mostrando, se declara defensor sin ambages del concepto de “bricolage”, acuñado por Lévi-Strauss y adoptado por buen número de pensadores contemporáneos para definir su propia metodología.²⁸ En este sentido, propongo el término castellano “engarzar” para traducir de manera aproximada el significado de lo que Jacques Derrida, en el citado artículo “Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences”, define como un lenguaje crítico en sí mismo, al que, además, no se puede escapar:

The *bricoleur*, says Lévi-Strauss, is someone who uses “the means at hand,” that is, the instruments he finds at his disposition around him, those which are already there, which had not been especially conceived with an eye to the operation for which they are to be used and to which one tries by trial and error to adapt them. ...the analysis of bricolage could be applied almost word for word” to criticism, and especially to “literary criticism”. If one calls *bricolage* the necessity of borrowing one’s concepts from the text of a heritage which is more or less coherent or ruined, it must be said that every discourse is *bricoleur*.²⁹

El texto que estamos escribiendo, pues, no pretende escapar a la tradición que lo conforma, que es ya en sí una tradición engarzadora de otras tradiciones múltiples.

²⁷ Con esta afirmación hago referencia a la noción de suplemento derrideano a que se aludí anteriormente (*Vid. supra*. nota 3).

²⁸ Entre ellos, además de Jacques Derrida, Gérard Genette y Gayatri C. Spivak.

Aunque para expresar con más exactitud su múltiple filiación, deberíamos haber escrito “escapar a las tradiciones”, esto es, empleando el término “tradicción” en plural desde el principio.

1.2. El objeto de estudio: Literatura canadiense afrocaribeña. Contexto, problemas y focalización.

i. “The Thrice Born Fiction”: Problemática de la tradición.

El conocido trabajo de Meenakshi Mukherjee *The Twice Born Fiction* es un estudio de la literatura india escrita en inglés que enfatiza la calidad híbrida del corpus de literatura que analiza.³⁰ Se trata de una literatura que bebe de dos fuentes: la tradición literaria y filosófica autóctona de la India, y la tradición inglesa, introducida durante el proceso colonial. Las condiciones de la literatura negra, similares en muchos sentidos a las de la literatura india, también son fruto de una hibridación, producto, como aquella, de las condiciones históricas que las originan. Como afirma Henry Louis Gates, Jr. en *Black Literature & Literary Theory*,

In the case of the writer of African descent, her or his texts occupy spaces in

²⁹ *Op. cit.* p. 231. Derrida cita a Gérard Genette.

at least two traditions: a European or American literary tradition, and one of the several related but distinct black traditions. The “heritage” of each black text written in a Western language is, then, a double heritage, two-toned, as it were. Its visual tones are white and black, and its aural tones are standard and vernacular.³¹

Las obras que aquí se examinan han sido escritas por una mujer nacida y educada en el Caribe, y que prácticamente al alcanzar la edad adulta emigró a Canadá, donde emprendió su carrera como escritora. Este recorrido es común a Claire Harris y Dionne Brand. Así, la obra de estas mujeres también comparte dos tradiciones: por un lado la europea, y por otro la afrocaribeña. En cuanto a la primera, hubieron de absorberla durante su educación en el sistema colonial de su país de origen, y se vio reforzada además al verse reubicadas en un país con una fuerte influencia cultural europea, de hecho excolonia a su vez. En este sentido, estas escritoras se proponen minar la hegemonía cultural en Canadá de la llamada “doble cultura”, esta vez entendida en otro sentido, es decir, como el tándem conformado por las culturas anglofóna y francófona.

El suyo no es un intento aislado, como prueba la publicación, entre otras similares, de la antología editada por Smaro Kamboureli *Making a Difference. Canadian Multicultural Literature*,³² que compila trabajos de autores de un buen número de los diferentes orígenes y etnias que conviven en Canadá. En su introducción, Kamboureli reflexiona sobre la realidad cultural canadiense, que en nuestros días se halla lejos de la conservadora estructuración bipartita que tradicionalmente la ha caracterizado.

³⁰ Meenakshi Mukherjee, *The Twice Born Fiction* (Nueva Delhi y Londres: Heinemann, 1971).

³¹ Henry Louis Gates, Jr., *Black Literature & Literary Theory* (Nueva York y Londres: Methuen, 1984), p. 4.

³² Smaro Kamboureli (ed.), *Making a Difference. Canadian Multicultural Literature* (Toronto: Oxford

La tradición afrocaribeña que informa la escritura de Marlene Nourbese Philip, Claire Harris y Dionne Brand les ha sido transmitida a través de distintos canales. En primer lugar, y sobre todo, mediante impregnación directa y cotidiana: durante su infancia, los cuentos y las canciones de sus madres y sus abuelas. Pero ha esto ha de añadirse la tradición oral autóctona del Caribe, los arraigados contadores de cuentos profesionales y la enorme difusión local de la poesía oral y la música de los poetas calipsonianos, cuya filiación africana es tan clara que han sido definidos como la versión caribeña de los tradicionales *griots* de aquel continente.³³

Para concienciar a estas autoras de la necesidad de mantener viva esta tradición oral, en tanto que representativa de la memoria y cultura africanas, han sido relevantes las lecturas de intelectuales como C.L.R. James, Franz Fanon o D.F. Dubois.³⁴ Pero de mayor influencia, como ellas suelen reconocer, han sido las reflexiones de teóricas femeninas afroamericanas entre las que destacan Audre Lorde, bell hooks o Alice Walker.

La consideración sobre si existe o no una tradición de escritura negra desarrollada en Canadá es causa de polémica. En general, críticos y escritores parecen asumir que tal tradición no existe. El poeta y profesor de la Universidad de Ottawa Cyril Davydeen es uno de ellos:

While the cultural-cum-spiritual contributions of many of the immigrant groups have been documented, those of the people from the Caribbean, relatively speaking, have not. The reason for this is that the significant wave of immigrants from the Caribbean started arriving only recently, in the

University Press, 1996). Véase especialmente la introducción, pp. 1-15.

³³ Véase Kathleen Firth, "Ritmos de amor en la poesía caribeña", en *Amor e identidad* (Barcelona: PPU, 1996), pp. 191-198, y la introducción a la antología de literatura escrita por mujeres de origen africano *Daughters of Africa*, ed. Margaret Busby (Londres: Jonathan Cape, 1992), donde se pone de relieve el importante papel de las mujeres en la transmisión oral de historias en las culturas africanas.

³⁴ Véase Dionne Brand, *In another Place, Not here* (Toronto: Vintage Canada, 1997), y *Bread Out of*

sixties and seventies, with the majority of the new immigrants being identifiably different from the mainstream.³⁵

En la introducción a su antología de relatos afrocanadienses *Eyeing the North Star. Directions in African-Canadian Literature*,³⁶ George Elliot Clarke enumera una serie de autores que comparten esta opinión. Él, sin embargo, él se apresta a refutarla, arguyendo que tal creencia responde al hecho de que las obras de escritores negros se han mantenido invisibles debido a la hegemonía de las culturas europeas en Canadá (para remitirnos otra vez al tópico de “las dos culturas” en el contexto canadiense). De hecho, en los últimos años, el trabajo de historiadores de la literatura como Clarke y otros están sacando a la luz obras existentes, que dan prueba de la existencia de una tradición de escritura negra en Canadá, especialmente en la provincia de Nova Scotia, donde la presencia africana se remonta a la guerra de Independencia norteamericana.³⁷ Aunque sea muy lentamente, esta presencia se va documentando y, lo que es más importante, reconociendo públicamente:

With the work of George Elliot Clarke, Delvina Bernard, Maxine Tynes, and Sylvia Hamilton it appears that the collecting and evidence of a black presence in Nova Scotia is further underway in a manner that is not occurring in other provinces. The importance of the Nova Scotian achievement is that it gives us the ability to create a language of blackness in Canada, mindful of black migrant cultures but recognizing and acknowledging the longer genealogy of black existences in Canada.³⁸

Stone (Toronto: Vintage Canada, 1997).

³⁵ Cyril Davydeen (ed.), *A Shapely Fire. Changing the Literary Landscape* Oakville (Ontario: Mosaic Press, 1987), p. 9.

³⁶ Toronto: McClelland & Stewart, 1997.

³⁷ Para documentar este punto y, en general, la historia de los africanos en Canadá, véase el trabajo seminal de Robin W. Winks *The Blacks in Canada: A History* (McGill-Queens University Press y Yale University Press: Montreal y New Haven, 1971).

Queda mucho por hacer, y prueba de ello es que las mujeres negras que en la actualidad están escribiendo en Canadá se ven en la necesidad de crear su propia tradición. Su misión, que reconocen una y otra vez, es sentar las bases para la construcción de un espacio propio como escritoras negras. Se guían, en palabras de Claire Harris, por “a determination to be recognized”.³⁹ Es una tarea muy cercana, en muchos sentidos, a la de los historiadores, pues a menudo estas mujeres se dedican a recuperar figuras históricas, como sucede con la figura de Harriet Tubman. Veremos que *Harriet's Daughter*,⁴⁰ la novela de Marlene Nourbese Philip que analizaremos en su momento, recupera y exalta la memoria de esta mujer. Harriet Tubman, apodada “General Moses”, condujo cientos de esclavos fugitivos hasta la libertad guiándose por la estrella del Norte, y es presentada en la novela como símbolo de heroísmo para una adolescente afro-canadiense que necesita afirmar su identidad racial.

Otras figuras femeninas recuperadas son mitos y deidades caribeñas. Entre otras, una figura recurrente es Ochún, diosa del amor en el panteón de la religión Oricha, oriunda de África.⁴¹ Pero lo más destacable es que estas autoras llevan a cabo una vigorosa recuperación de la sabiduría de sus madres y de sus abuelas, quienes a menudo se convierte en protagonistas de sus cuentos y poemas.⁴² La sabiduría femenina que

³⁸ Rinaldo Wilcott, “‘A Tough Geography’: Towards a Poetics of Black Space(s) in Canada”, en *West Coast Line*, 22, 1997, p.39.

³⁹ “Mirror, Mirror on the Wall”, en Selwyn J. Cudjoe (ed.), *Caribbean Women Writers: Essays from the First International Conference* (Wellesley, MA: Calaloux, 1990), pp. 306-309. Véase también, e la misma autora, “Between a Rock and a Hard Place”, en Coomi S. Veevaina (ed.), *Negotiating Differences: Aspects of Contemporary Canadian Literature* (Mysore: Dhvanyaloka Publications, 1997), pp. 2-12.

⁴⁰ Marlene Nourbese Philip, *Harriet's Daughter* (Londres: Heinemann, 1988).

⁴¹ Para una introducción al mundo espiritual caribeño, véase el riguroso estudio de Daisy Fariñas Gutiérrez *Religión en las antillas* (La Habana: Editorial Academia, 1994).

⁴² Un buen ejemplo es el relato de Dionne Brand “Fotografía” (*Revista española de estudios canadienses*, Vol. III, 2, Noviembre 97, pp.143-146). En él, la autora rinde homenaje a la figura de su abuela, que

encuentra lugar en esta literatura ha sido menospreciada durante generaciones, y ha tenido sistemáticamente cerrado el acceso a todos los campos del conocimiento humano copados por los hombres, entre ellos la literatura.

Pero lo que singulariza la literatura de mujeres afrocanadienses es que excede tanto la tradición afrocaribeña como la europea, ya que es el resultado de un doble proceso de exilio. Primero, un brutal exilio de África (Marlene Nourbese Philip acuña el término “Afrosporic” para hacer referencia a la condición de los africanos en el nuevo mundo, arrebatados a su madre patria original),⁴³ y, tras éste, un segundo exilio, forzado por las circunstancias económicas, del Caribe a Canadá. El resultado último de todo este desplazamiento es lo que Philip denomina exilio psicológico, es decir, un exilio que excede la pura fisicalidad.

Junto a esta doble dis-localización,⁴⁴ la obra de Philip, Harris y Brand es también resultado de una doble re-ubicación: la que tuvo lugar en el Caribe, en las condiciones profundamente traumáticas de la esclavitud, primero y, después, la más reciente, fruto de la necesidad de encontrar la dimensión de un espacio propio en Canadá. Si ambas re-

cuidó de ella y de sus hermanas cuando su madre hubo de emigrar en busca de un trabajo que le permitiese mantener a su familia. El título de uno de los poemarios de Claire Harris, *Drawing Down a Daughter* (Fredericton, New Brunswick: Goose Lane, 1992), también ilustra la fuerte vinculación entre madres e hijas que estas escrituras manifiestan y celebran.

⁴³ “For I very long time I, myself, have resisted using the word ‘diaspora’ to describe the Black experience in the New World, believing it to be too specifically linked to a Europe and a particular experience of European jewry. (...) Surely, in the multitude of African languages (...) there exists a word—one word—that we, her Western sons and daughters, could use to describe what happened to us. ‘Afrospora’ seemed a fair choice, holding the roots of the words African and spore – the scattering of the spores of Africa. There is, perhaps, a fitting irony, however, in appropriating a European word with Greek roots to describe what happened to Africans outside of African, at the hands of Europeans”. En *Showing Grit: Showboating North of Parallel 42* (Toronto: Poui, 1993), p. 82.

⁴⁴ En *Key Concepts in Post-Colonial Studies* leemos lo siguiente sobre el término “dislocation”: “A term for both the occasion of displacement that occurs as a result of imperial occupation and the experiences associated with this event ... A consequence of willing or unwilling movement from a known to an unknown location. ... It affects all those who, as a result of colonialism, have been placed in a location that ... needs, in a sense, to be ‘reinvented’ in language, in narrative and in myth. A term often used to describe the experience of dislocation is Heidegger’s term *unheimlich*, or *unheimlichkeit* –literally ‘unhousedness’ or ‘not-at-home-ness’ (*Op. cit.* P. 73). Marlene Nourbese Philip alude a este concepto recordando que “Heidegger argued that language was the house of being”, en su ensayo “Making the House Our Own. Colonized Language and the Civil War of Words” (*Fuse*, Primavera 1985, Vol. VIII, n.

ubicaciones alimentan el múltiple exilio psicológico que sufren estas autoras, es la segunda la que singulariza su trabajo respecto de otras mujeres afrospóricas exiliadas del Caribe: la necesidad de encontrar la dimensión de su pertenencia un espacio propio en un país con las singularidades socio-culturales, políticas, y, cómo no, climáticas, que caracterizan a Canadá.⁴⁵

Puesto que las tres autoras mencionadas hasta ahora nacieron en el Caribe, es obvio que no sufrieron como individuos la primera re-ubicación que he mencionado, la que tuvo lugar en el entorno caribeño (así como la primera dis-locación desde África).⁴⁶ Habría de ser la memoria colectiva de su comunidad la que se encargaría de hacerlas partícipes de ambas. Tanto es así que, en tanto que miembros de la comunidad negra y recipientes de una memoria colectiva de grupo, forman parte de una contracultura de la modernidad que Paul Gilroy ha bautizado como “The Black Atlantic” y que tiene su origen en el Middle Passage, el traslado forzoso desde África a América bajo el yugo de la esclavitud.⁴⁷ El deseo de integrar esta memoria colectiva con su experiencia puramente personal está siempre presente en la voluntad de estas escritoras de erigirse, en mayor o menor medida y de manera más o menos explícita, en portavoces de su comunidad. O quizás sea más apropiado escribir comunidades, en plural, ya que, si las tres hablan como mujeres negras, desde/para la que podría considerarse una única

6, pp. 43-5).

⁴⁵ La alusión a las condiciones climáticas de Canadá no es banal, ya que suponen un importante cambio respecto de las del Caribe. La dureza del invierno canadiense suele emplearse metafóricamente para indicar la frialdad de sus habitantes en comparación con los hábitos sociales caribeños, y también para enfatizar la poco calurosa bienvenida que suelen dispensar a los inmigrantes. La desolación se refleja en estos versos de Dionne Brand: *Where is this. Your tongue, gone cold, gone / heavy in this winter light. / On a highway burrowing north don't waste your breath. / This winter road cannot hear it and will swallow it / whole. Don't move* (de la colección *Land to Light On*, Toronto: McClelland & Stewart, 1997, p. 14). Nótese también el título de otro de los poemarios de Claire Harris: *The Conception of Winter* (Stratford, Ontario: William-Wallace, 1989).

⁴⁶ El verbo sufrir se emplea aquí de manera deliberada por su carga de implicaciones semánticas.

⁴⁷ Véase Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Cambridge: Harvard

comunidad, como se ha dicho, cada una tiene sus propias particularidades. El académico canadiense de origen caribeño Victor J. Ramraj expresa así la tensión entre un sustrato común y la expresión que caracteriza la escritura de los escritores de origen caribeño que están ganando protagonismo en la escena cultural canadiense:

Their writing inevitable is at this time *immigrant writing*, absorbed with the immigrant experience of adjusting to life in a new land and coming to grips with their conscious or subconscious attachment to the homes they have left. In their works, however, this common ground is rendered not monolithically or homogeneously but with identifiable distinctness, reflecting the writer's different intellectual and emotional responses as well as the varied historical and cultural complexity of the West Indian Canadian communities.⁴⁸

Esta diversidad se muestra, de hecho, en tres autoras con tantos puntos en común como Harris, Philip y Brand. Claire Harris desarrolla su carrera en el oeste de Canadá, que vive una situación cultural diferente del entorno del este. Dionne Brand, por su parte, reside en Toronto igual que Marlene Nourbese Philip, lo que en cierto sentido la acerca a ésta. Pero distingue el tono y el alcance de las obras de ambas mujeres el hecho de que, mientras que ambas son portavoces de la comunidad afrocaribeña en general, Brand habla desde/para una comunidad de mujeres lesbianas.

UP, 1992).

⁴⁸ Victor J. Ramraj, "West Indian-Canadian Writing in English", en *International Journal of Canadian Studies / Revue Internationale d'Études Canadiennes* 13 Primavera 1996, pp. 163-8, p. 163; énfasis del autor. Nótese que, frente a lo apuntado más arriba sobre la ancestral presencia africana en Canadá, Ramraj incide en la calidad "inmigrante" de la literatura afrocaribeña canadiense. Al final de la cita, acertadamente, el crítico insiste en el carácter plural de la misma.

ii. “Some white-sugar folk don’t like brown-sugar folk”:⁴⁹ Problemática del racismo.

Los objetivos que las escritoras canadienses de origen caribeño persiguen tienen una triple orientación: hacia el pasado, hacia el presente y hacia el futuro.

Son objetivos orientados, en primer lugar, hacia el pasado, porque su escritura es un intento de recuperar su historia, una distinta de la historia oficial, que no se había contado antes: la historia de los pueblos afrospóricos y, en particular, de sus mujeres. Su finalidad es recuperar esa historia y, también, procurar su pervivencia en beneficio de la integridad de las mujeres negras del presente y del futuro. En este sentido, se puede hablar también de un objetivo encaminado al futuro, puesto que las memorias que ellas recuperan pasarán a sus hijas, y a las hijas de sus hijas después de ellas.

Pasado y futuro, por último, convergen en el momento presente, para vitalizar el que se convierte en uno de los objetivos cruciales de su trabajo: la lucha contra el racismo.

Canadá es un país con una historia compleja en cuanto refiere a las razas y culturas que la componen. Diferentes tribus indias o First Nations, como se les denomina en la actualidad, e Inuit o pueblos del norte fueron los primeros pobladores de los vastos territorios que se extienden en el área más septentrional del continente americano. Tras ellos, en el siglo XI, llegaron los escandinavos, esto es, pescadores noruegos que se establecieron en la costa oriental. Más tarde se instalarían en esa zona

⁴⁹ George Elliot Clarke cita esta frase en su prefacio a la mencionada antología *Eyeing the North Star. Directions in African-Canadian Literature*. Se trata de una explicación que su padre le dio siendo niño,

colonos franceses e ingleses, y continuarían llegando oleadas, menos numerosas, de alemanes, italianos y otros grupos de europeos. En el siglo dieciocho, cuando los vecinos Estados Unidos declararon su independencia, un gran número de “Loyalists”, es decir, estadounidenses que no deseaban independizarse de la corona inglesa, optaron por instalarse en Canadá, eligiendo sobre todo la zona geográfica que constituye la actual provincia de Nova Scotia.⁵⁰ Empezando el siglo XX y sin que a lo largo del siglo XIX hubiese cesado el flujo de colonos provenientes de países europeos, miles de chinos y japoneses arribarían a la costa oeste para trabajar en la Western Railroad Company. Por último, con las restricciones de inmigración que empezaron a tener lugar en Gran Bretaña y Estados Unidos desde finales de los años sesenta,⁵¹ Canadá se ha convertido en recipiente de la inmigración masiva de personas de origen asiático y caribeño.⁵²

En función de tal superposición de culturas y poblaciones en el territorio canadiense, parece evidente que la pluralidad y el multiculturalismo haya de ser la prédica de Canadá. Así lo afirma Linda Hutcheon en su prefacio a otra antología de literatura multicultural, titulada *Other Solitudes. Canadian Multicultural Fictions*: “The historical fact that we now call Canada has always been multicultural ... it has always negotiated the space between social tension and cultural richness”.⁵³

Sin embargo, durante años esta pluralidad fue acallada en beneficio de una perseguida homogeneización que, esa parecía ser la pretensión, redundaría de manera

cuando había sido víctima de burlas por parte de otros niños a causa del color de su piel. *Op. Cit.* p.xii.

⁵⁰ Véase R. W. Winks, *The Blacks in Canada: A History. Op. Cit.*

⁵¹ En Gran Bretaña, en 1962 se pasa el “Commonwealth Immigration Act”, que drásticamente limita la entrada de inmigrantes de la Commonwealth a 8.500 por año. Hasta entonces, las personas oriundas de India, Pakistán, el Caribe y África, podían instalarse en territorio británico con total libertad. Véase Roswitha Sieper, *The Student's Companion to Britain* (Barcelona: Idiomas, 1993, pp. 164-5).

⁵² Véase, por ejemplo, *A Social History of Canada*, de George Woodcock (Ontario: Penguin, 1985).

⁵³ Linda Hutcheon y Marion Richmond (eds.), *Other Solitudes. Canadian Multicultural Fictions* (Toronto: Oxford University Press, 1990), p.3.

beneficiosa en el hallazgo de unas características que pudiesen definir lo propiamente canadiense. Esto, por supuesto, era una trampa que escondía la voluntad de pervivencia de unas estructuras de poder que se veían trasplantadas a Canadá desde Gran Bretaña y Francia. Linda Hutcheon es tajante en cuanto a esto refiere: “Bilingualism and biculturalism carried the weight of defining what ‘Canadian’ meant (thanks to a silent ignoring of the First Nations)”.⁵⁴

Esta situación ha ido cambiando paulatinamente. A finales de los años sesenta, el presidente Pierre Elliot Trudeau comenzó a poner en práctica una política de tintes multiculturalistas que, como tardía consecuencia, acarrió la redacción en 1988 del Canadian Multiculturalism Act.⁵⁵ También conocida como Bill C-93, esta ley se proponía implementar de manera sólida la deseada política multicultural. Su firme voluntad pluralista se pone de manifiesto desde el propio encabezamiento, que lo define como “an Act for the preservation and enhancement of multiculturalism in Canada”. En apariencia, la sanción parlamentaria de este documento significaría el reconocimiento de la pluralidad que conforma el vasto territorio de Canadá, país que, salvo excepciones como la hecha por Hutcheon en el citado texto, difunde de cara al mundo exterior una imagen que no tiene cabida para el racismo. No obstante, como es de suponer, este documento no fue suficiente para abolir una problemática tan fuertemente arraigada como ese racismo, que tiene, en realidad, una larga trayectoria en el territorio canadiense.

Muchos escritores pertenecientes a minorías raciales o “coloured people”,⁵⁶

⁵⁴ *Íd.*, pp.12-33.

⁵⁵ “Canadian Multiculturalism Act” R.S.C. 1985, Chap. 24 (4th Supp); (1988, c. 31, assented to 21st July, 1988). Apéndice en *Other Solitudes. Canadian Multicultural Fictions, Op. Cit.*

⁵⁶ Es obvio que también las personas de raza blanca tienen color, lo que significa que esta definición no es muy acertada. De hecho, alimenta la consideración, por desgracia todavía bastante generalizada, de

consagran su vida y su escritura a denunciar la existencia de un racismo latente en una sociedad cuyos habitantes --o un buen número de ellos-- retienen una ideología profundamente reaccionaria, defensora de la hegemonía de la raza blanca. Una velada convicción de la supremacía racial que, traducida en términos culturales, se convierte en una supremacía más visible, quizás por menos vergonzosa: la de la cultura europea, ya sea anglófona o francófona en función del área geográfica.

Los escritores de estas minorías denuncian un racismo sólidamente asentado, pero que suele mostrarse sólo tras una apariencia sutil. Como remarca Marlene Nourbese Philip en su discusión de *White Dog*, una película que aborda la problemática de la raza, la línea que divide lo que es racista de lo que no lo es, es muy fina; más, si cabe, en un país que se pretende no racista.⁵⁷

Una manifestación de este racismo y de su sutilidad se muestra, sin ir más lejos, en la presuposición generalizada de que todas las personas de raza negra son recién llegadas en el país, creencia que motiva la tópica pregunta: “Where are you from?”⁵⁸ Esta pregunta contiene una fuerte carga de agresividad psicológica para los hombres y las mujeres negras --o de otras razas no caucásicas-- cuyas raíces en el país con frecuencia se remontan varios siglos. La pregunta, aunque se quiera inocente, evidencia la convicción de que Canadá es un país de blancos, y oblitera la existencia de miles de familias que durante generaciones han trabajado en y para Canadá.

que la piel blanca es la norma, mientras que otros tonos de piel son una excepción que escapan a esa norma, y son, por tanto, *anormales*. Similar es el caso de la etiqueta “non-white”. Para hablar las que suelen llamarse “coloured people” (expresión que no se refiere exclusivamente a una raza o un color), yo sugeriría la expresión “people(s) other than white”, de imposible traducción al castellano, porque aunque conserva el adjetivo “blanco” como referente, disminuye el impacto psicológico de la polaridad blanco vs. no-blanco, y al mismo tiempo abre una vía a la diferencia (término que se emplea aquí queriendo invocar precisamente la superación de dicotomías).

⁵⁷ Marlene Nourbese Philip, “Distortions and Liberal Intentions: Pandering the Unwitting Subtleties of Racism”, en Ormond McKague (ed.), *Racism in Canada* (Saskatoon: Fifth House Publishers, 1991), pp.158-162.

⁵⁸ Olivia Ward, “The Blacks. A Minority Report”, en *The Toronto Star*, p. 5.

Aunque la propaganda oficial y la existencia de un Ministerio de la Multiculturalidad canadiense podrían dar pie a la creencia que el racismo es un asunto resuelto en ese país, la realidad dista de ser tan halagüeña. La situación a principios del siglo XXI quizás sea mejor que en épocas anteriores, pero está lejos de estar solucionada. Sucede no sólo que el problema persiste, sino que además se ve agravado por la creencia de que está zanjado. Hay, además, una tendencia a la autocomplacencia por parte de quienes no lo sufren en su propia piel, complacencia cuya principal consecuencia es la de empeorar la situación para las personas a quienes va dirigido. En una conferencia leída en la Universidad de Ottawa en 1990, la académica negra Rosemary Brown, tras hacer el repaso de una escalofriante lista de ejemplos de racismo que tienen lugar diariamente en Canadá, afirmaba con pesar:

If I were to write a book about Canada and its people, the title would be: 'Let's Pretend, Let's Deny.' The first line would read, 'Canadians are a tolerant and compassionate people ... at least that is what they tell me.'⁵⁹

Los problemas continúan más de una década después de esa charla, y los escritores de raza no blanca continúan denunciándolos. En Febrero de 1998, una carta dirigida al editor de *Books in Canada* escrita por el mencionado africanista canadiense George Elliot Clarke denunciaba la falta de rigor de críticos y académicos al tratar el tema de la experiencia de los negros en Canadá. La carta pretendía invalidar las creencias de un gran contingente de canadienses en cuya opinión, como escribía Clarke, el racismo no tiene ni tuvo nunca razón de ser en Canadá. George Elliot Clarke recuerda a los lectores la existencia de

actual experiences of slavery, segregation, and anti-black violence, all of

⁵⁹ Rosemary Brown, "Overcoming Sexism and Racism-How?" en *Racism in Canada*, ed. Ormond McKague, *Op. Cit.* p. 168.

which occurred in Canada (though politely, of course), as they did in the United States and throughout the Americas.⁶⁰

Clarke se esmera en demostrar con éxito que la violencia racial tiene una larga historia en Canadá, y aprovecha la oportunidad para hacer un breve recorrido por la historia de los levantamientos de las comunidades negras en el país, terminando por deducir lo que es obvio:

In Canada, black activists (...) like Dudley Laws in Toronto, Burnley Jones in Halifax, and Juanita Westmoreland-Traoré in Montreal *respond to real griefts suffered by real people in real time.*⁶¹

Como nos recuerda Clarke al cabo de pocas líneas, los líderes activistas “do not arise *ex nihilo*”; los líderes negros que él ha enumerado son las versiones canadienses de figuras como Malcom X o Martin Luther King en los Estados Unidos, menos conocidos que éstos por la menor difusión de la cultura afrocaribeña canadiense, pero de pareja importancia para los habitantes de sus respectivas ciudades.

La búsqueda de una sociedad más justa, en fin, es el primer motor de la literatura que aquí se analiza: la lucha contra el racismo, y también contra cualquier tipo de discriminación en nombre de género o de sexualidad. Esta tarea está fuertemente anclada al presente, y no puede hacer más que perseguir su propia aniquilación de manera inmediata --a partir del mismo instante en que deje de tener sentido porque se hayan satisfecho sus objetivos.

⁶⁰ George Elliot Clarke, “Afrocentrism’s Sources”, en *Books in Canada*, feb. 1998, Vol. 27, p. 40. La cursiva es del autor.

iii. Focalización mediante los principios de fluidez y pluralidad.

La interacción entre un exilio doble y de una doble re-ubicación sólo puede originar un producto diferente, es decir, un elemento que va más allá de cualquier ubicación geográfica concreta. Ese dos-veces-doble proceso se puede leer en clave de dialéctica hegeliana, es decir, como una dinámica donde el resultado de la interacción entre dos elementos encuentra su conclusión en un producto que no es una nueva versión del primer término ni del segundo, sino que es algo nuevo y distinto de los dos. Es interesante hacer uso de la reelaboración que propone Jacques Derrida de la dialéctica de Hegel, pues la terminología del francés nos permite emplear una terminología sugerente. Empleando un vocabulario que él define en el ensayo titulado “Differance”,⁶² podemos decir que el tercer miembro, el producto resultante de esa dialéctica hegeliana (es decir, la literatura afrocaribeña escrita en Canadá), al mismo tiempo está diferida y es diferente.⁶³ Del mismo modo que hay un tránsito por recorrer en el espacio que hay entre el significado y el significante saussurianos, hay un tránsito por recorrer entre el texto y su interpretación, por un lado, y entre esta interpretación y la realidad de que es

⁶¹ *Íd.* La cursiva es mía.

⁶² Jacques Derrida, “Differance”. En *‘Speech and Phenomena’ and Other Essays on Husserl’s Theory of Signs*, trad. David B. Allison (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973), pp. 129-60.

⁶³ La lengua castellana no posee una palabra que pueda expresar al mismo tiempo los conceptos diferir --en sentido temporal-- y diferenciar --en sentido espacial--. En francés y en inglés sí que existe un único término (“*deférer*” y “*defer*”, respectivamente). Por ello emplearé ambos términos castellanos indistintamente, atribuyéndoles un significado común.

portador, por otro. La literatura de que se ocupa este estudio (y por extensión toda la literatura, en especial aquella que se elabora en una similar complejidad de circunstancias), está continuamente diferida; se diferencia de sí misma igual que lo hacen las subjetividades que la forman y que a su vez contribuye a formar. Este modo de ver las cosas es la única forma de ser fieles, en la medida de lo posible, a las realidades socio-culturales contemporáneas, que cambian de rostro a cada momento y en cada situación.

Pero lo más importante de cualquier recurso interpretativo que camine de la mano del diferimiento derrideano es que nos permitirá entender como transitoria cualquier imagen del mundo que recibimos. Es ése, a nuestro juicio, el camino que posibilita el alejamiento de versiones esencialistas o estereotipadas de otras subjetividades. Por ello, leeremos la literatura de las mujeres afrocaribeñas afincadas en Canadá como una literatura del diferimiento, de la *diferencia de sí*⁶⁴.

Defienden aproximaciones en esta línea reflexiones como *The Location of Culture*, de Homi Bhabha,⁶⁵ *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*, de Carol Joyce Oates,⁶⁶ *Woman Version: Theoretical Approaches to West Indian Fiction by Women*, de Evelyn O'Callaghan,⁶⁷ o *Chimera Lips*, de Suzette Mayr.⁶⁸ Como otros muchos, todos estos estudios entienden como inevitablemente fluidas las subjetividades que la literatura postcolonial refleja y contribuye a formar.

⁶⁴ Si esto puede redundar en el inconveniente de que las interpretaciones que ofrece llevan inscritas su pronta caducidad, la evidente ventaja de esta caducidad es una mayor fidelidad a las subjetividades que retratan.

⁶⁵ Homi Bhabha, *The Location of Culture* (Londres, Routledge, 1992).

⁶⁶ Carol Joyce Oates, *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject* (Londres y Nueva York: Routledge, 1994).

⁶⁷ Evelyn O'Callaghan, *Woman Version: Theoretical Approaches to West Indian Fiction by Women* (Londres: MacMillan, 1993).

⁶⁸ Suzette Mayr, *Chimera Lips*. MA Thesis. University of Alberta: Edmonton, Alberta, Sept. 1992. Mayr

Una idea similar se expone en el conocido ensayo de bell hooks “Postmodern Blackness”. En él, además, la teórica afroamericana reflexiona sobre la pertinencia de combinar etiquetas posmodernas con las cuestiones de identidad cultural de los sujetos de raza negra, lo que resulta especialmente pertinente en el marco de este estudio:

Postmodern critiques of essentialism which challenge notions of universality and static overdetermined identity within mass culture and mass consciousness can open up new possibilities for the construction of self and the assertion of agency.⁶⁹

El párrafo corrobora los argumentos anteriormente expuestos sobre la conveniencia de combinar nociones de posmodernidad, y todo lo que éstas acarrearán en cuanto a desesencialización de sujetos, combate de nociones universalistas, y movilidad y cuestionamiento de cualquier noción o conclusiones, con textos tan políticamente marcados como los que aquí abordamos. La consecuencia de esta interacción entre posmodernidad y literatura, así, será la de abrir nuevas posibilidades de acción favorecidas por la movilidad –la fluidez-- de las subjetividades en juego.

En *La isla que se repite*,⁷⁰ el cubano Antonio Benítez Rojo, afirma que el pensamiento posmoderno es eurocéntrico y logocéntrico, y que no resulta de utilidad para describir las dinámicas de los que él bautiza como “pueblos del mar”, dinámicas que viene a

es una joven escritora canadiense de ascendencia afrocaribeña y alemana.

⁶⁹ bell hooks, “Postmodern blackness”, en *Yearning. Race, Gender and Cultural Politics*. (Boston: South End Press, 1990), p. 28. Recordemos que en este influyente artículo, Hooks propone un “posmodernismo de resistencia”.

⁷⁰ Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite* (Barcelona: Casiopea, 1998. 1a. ed. Hanover, USA: Ediciones del Norte, 1989).

focalizar en los pueblos del Caribe.⁷¹ Nosotros defendemos, en cambio, que el paradigma de la posmodernidad es, al menos hasta el momento presente, el único que abre vías a conceptos tan elementales y tan necesarios como el de diferencia.

La diferencia ha de entenderse como sinónimo de disensión y de pluralidad. No debe identificarse esta diferencia con la que nace fruto de una oposición dialógica, sino que, por el contrario, hablar de diferencia ha de ser hablar de pluralidad, de superación de dicotomías. La diferencia implica la admisión, en nuestros básicos esquemas de racionalización dialógica, de miembros terceros, miembros cuya importancia radica, precisamente en que son terceros, en que no son ni primero ni segundo. Ese es su valor: que exceden las dicotomías. No se pueden oponer de manera puramente antagonista a los otros dos, los cuales, con este nuevo movimiento, pierden a su vez la capacidad antagónica para pasar a compartir la vocación ingenuamente agonística del neonato.

Las dicotomías son peligrosas en la medida que tienden con excesiva facilidad no sólo a la esencialización de sus dos miembros, sino también al maniqueísmo que resulta de la sobrevaloración de uno de sus elementos, que indefectiblemente se efectúa con cargo a la minusvaloración del segundo. Aun sin recurrir al juego de la diferencia que propone “Differance”, ya la deconstrucción derrideana es un paso adelante en este sentido, ya que proporciona herramientas para alternar la colocación de elementos en cualquier dicotomía elemental.⁷²

En síntesis, la diferencia entendida como pluralidad, esto es, la que propone las configuraciones del mundo partiendo de estructuras formadas por un mínimo de tres

⁷¹ Benítez Rojo identifica estos pueblos con sociedades premodernas: “[Los pueblos del mar] nos remiten a una sabiduría “otra” que yace olvidada en los cimientos del mundo postindustrial ... Todos los pueblos son o fueron alguna vez Pueblos del Mar ... Los pueblos del Caribe aún lo son parcialmente, y todo parece indicar que lo seguirán siendo durante un tiempo, incluso dentro del *interplay* de dinámicas que portan modelos de conocimiento propios de la modernidad y la posmodernidad”, p. 33.

⁷² En *Of Grammatology* (*Op. Cit.*), por ejemplo, Jacques Derrida deconstruye la oposición binaria

elementos, es un camino mucho menos espinoso que el simple juego dialógico.

Pues bien, la posmodernidad es el gran marco teórico de nuestro siglo capaz de dar cuenta de la pluralidad cultural y humana del mundo contemporáneo. Las teorías de la posmodernidad tienen potencia para aglutinar y potenciar todas las diferencias, ya sean de raza, género, credo, orientación sexual o cualesquiera otras. En la medida en que el pensamiento de la posmodernidad da cabida a la diferencia, ofrece la posibilidad de privilegiar los aspectos que el crítico quiera, incluso aquellos que bajo otros paradigmas quedarían relegados a los márgenes. Por ejemplo, en el caso que nos ocupa: pueblos del mar, mujeres escritoras, discursos políticos y culturales de las ex-colonias, literatura de minorías raciales, etc. En una palabra, lo que pertenece a mundos o grupos que se han definido como “subalternos”.⁷³ La posmodernidad ha sometido a discusión el concepto de margen, al que se entiende pertenecen estos grupos, y el resultado es la deconstrucción y superación de dicotomías. Y las dicotomías hombre/mujer y centro/margen no son sino dos entre los muchos ejemplos que se pueden citar.

La posmodernidad, en fin, no es dialógica, sino plural. Sus modos de conceptualizar y categorizar entrañan unas sorprendentes posibilidades de inclusión, tanto en términos espaciales (margen/centro; ex-colonia/metrópoli) como en términos de temporalidad. La posmodernidad no sólo se incluye a sí misma, sino que absorbe también lo estrictamente moderno y lo premoderno, conceptos en los que abundaremos en breve. Su magnitud le permite incluir incluso lo que viene después de sí misma, cualquiera que sea el nombre que se elija para definir esa época.⁷⁴

oralidad/escritura.

⁷³ Un término popularizado por Gayatri C. Spivak en el ensayo “Can the Subaltern Speak?”, en *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (Londres: Methuen, 1987).

⁷⁴ En este sentido, véase, por ejemplo, *Y después del postmodernismo, ¿qué?* eds. Rosa María Rodríguez Magda y María del Carmen África Vidal (Barcelona, Anthropos, 1998), donde se proponen una serie de términos que buscan definir la época de “la crisis de la crisis,” es decir, la crisis de la crisis de la

En las páginas que cierran *La isla que se repite*, Benítez Rojo afirma que el pensamiento de la posmodernidad

se propone como científico --vale decir, eurocéntrico, logocéntrico--, excluyendo así el saber derivado de la tradición popular --en realidad un *interplay* de fragmentos provenientes de África, Asia, Indoamérica e incluso de la supersticiosa Europa medieval.⁷⁵

Contra esto, aduciremos, por último, que el discurso de la posmodernidad no se abroga pretensiones científicas, como se ha demostrado en la discusión de los argumentos de Searle y las subsecuentes reflexiones sobre la imposibilidad de objetividad en el ámbito de las humanidades y los estudios culturales (objetividad que a priori es una de las condiciones *sine qua non* de la ciencia). Las teorías de la posmodernidad se relacionan estrechamente con el posestructuralismo, con el que tienen muchos aspectos en común.⁷⁶ Entre ellos, sobre todo, la pretensión de cuestionar la objetividad, ya no sólo del signo lingüístico (cuya convencionalidad, de hecho, ya había sido señalada por Saussure, aunque su estabilidad sólo sería cuestionada más tarde por pensadores postestructuralistas),⁷⁷ sino de la propia ciencia.⁷⁸

El párrafo de Benítez Rojo que se citaba más arriba continúa así: “Esta exclusión despoja de autoridad al “conocimiento narrativo”, del cual depende en mucho gran parte del mundo no europeo, en particular el Caribe”.⁷⁹ Como respuesta a esta afirmación,

modernidad que supone la posmodernidad.

⁷⁵ *Op. Cit.* p. 392.

⁷⁶ Como se desprende de mis frecuentes alusiones a los trabajos del filósofo francés Jacques Derrida. Se abundará en esta relación en el capítulo 2 de esta tesis.

⁷⁷ Para acompañar el recorrido en el paso de uno a otro cuestionamiento, véase Roland Barthes *Mythologies* (Londres: Cape, 1972).

⁷⁸ Véase por ejemplo Thomas Kuhn, “Scientists and Their Worldviews”, en *The Fontana Postmodernist Reader* (*Op. Cit.*), pp. 185-194.

hemos de recordar que es precisamente cuando la posmodernidad ha abolido la validez tautológica de algunas Verdades metafísicas que la modernidad legitimaba,⁸⁰ cuando se revaloriza el conocimiento narrativo a que hace alusión Benítez Rojo, desvalorizado por la modernidad. Este conocimiento, en realidad, siempre ha seguido siendo efectivo, aunque ilegítimo, y vuelve a legitimarse en la posmodernidad.

El estado de cosas es el siguiente: la gran amalgama de narrativas que se cuentan simultáneamente en el mundo contemporáneo es el material que conforma el intrincado, en tanto que pluralista, edificio de la postmodernidad.⁸¹ La literatura canadiense afrocaribeña, que tanto participa de las dinámicas de esos pueblos del mar caribeños a que alude Benítez Rojo, no es sino una más de esa multitud de narrativas.

⁷⁹ *Op. cit.* p. 392.

⁸⁰ El término “Verdad metafísica” se utiliza aquí “under erasure”, es decir, como un elemento que continúa siendo indispensable en la construcción discurso pese a que el propio discurso demuestra su ilegitimidad. Véase *Of Grammatology*, p. 31. Brian MacHale ofrece una explicación muy clara de este concepto en *Postmodernist Fiction* (Londres y Nueva York: Methuen, 1987), p. 100.

⁸¹ En irónica alusión al Hotel Bonaventura, descrito por Frederic Jameson en *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Londres: Verso, 1985), que Jameson propone como predicamento arquitectural de la posmodernidad.

2.1. La paradoja posmoderna.

i. Terminología.

A lo largo de la historia, el grueso de la humanidad ha perseguido rescatarse del absurdo mediante algún tipo de anclaje a alguna Verdad escrita con mayúscula. Dicho de otro modo: la humanidad ha perseguido el anclaje a Significantes con suficiente capacidad de seducción como para poder, a su vez, ser anclados al concepto de Verdad con solidez aceptable.¹ De estos significantes, Dios es el más recurrido, y el que mejor se mantiene en el candelero con el paso de los siglos, pero no se ha de olvidar el papel que el significante Ciencia ha cumplido en otros momentos históricos. Asimismo, también han cumplido y cumplen funciones parejas los significantes Nación, Feminismo, Dinero,

¹ Esta sugerencia da pie a aludir al pensamiento de Jean Baudrillard, filósofo francés que, si bien no menciona este término en sus obras, ha contribuido en mucho a perfilar el pensamiento de la posmodernidad con su teoría del simulacro y sus teorías sobre la seducción. Prueba de ello es su inclusión en las antologías sobre el pensamiento posmoderno citadas en este estudio, *A Postmodern Reader* (eds. Joseph Natoli y Linda Hutcheon, New York: SUNY Press, 1993) y *The Fontana Postmodernism Reader* (ed. Walter Truett Anderson, Londres: Fontana, 1996), que incluyen los ensayos, respectivamente “The Precession of Simulacra” y “The Map Precedes the Territory”. La referencia evoca el título *De la seducción* (Madrid: Cátedra, 1989, trad. Elena Benarroch), donde Baudrillard identifica lo femenino no con un paradigma esencial, sino con una noción de fluidez “que encarna la reversibilidad, la posibilidad de juego y de implicación simbólica” (p.26), identificable con el principio motor posmoderno.

Celebridad, etc.²

Pues bien, la posmodernidad que aquí se entiende es, en primer lugar y ante todo, la que pone en tela de juicio la gratuidad de cualquiera de esos significantes, es decir, la que cuestiona sistemáticamente y por principio el estatus de Verdad conferido a cualquiera de ellos. La escritora y académica Margarita Mateo, sagaz exploradora de la posmodernidad caribeña desde la isla de Cuba, ofrece una breve y efectiva definición. Para ella, sencillamente, la posmodernidad es “el arte del destronamiento y de la discusión”.³

Cuestionamiento, destronamiento, discusión: tres maneras de circunscribir la capacidad significativa de un término que destaca por su vaguedad. Pero también se ha de identificar posmodernidad con varios conceptos mencionados en el capítulo anterior: diferimiento, fluidez, diferencia, pluralidad. La posmodernidad no se quiere una ciencia, ni siquiera una disciplina. Es un estado de cosas, un término más de los muchos que pretenden definir el mundo. Su validez estriba --y quizás de ahí los ríos de tinta que ha hecho y sigue haciendo correr, como prueba esta disertación--, en su sorprendente capacidad de inclusión. Intentar elucidar en la medida de lo posible su significado más habitual es ya una tarea compleja, pues, para empezar, la terminología cambia de unos autores a otros.

El arquitecto Charles Jencks es autor de varios estudios sobre el tema. En su sucinto pero ilustrativo trabajo *What is Post-modernism?* Jencks distingue entre los términos “post-modern” y “postmodern”, es decir, separando el prefijo con un guión o

² Esta es una nota al pie en homenaje a Woody Allen, brillante escrutador de la posmodernidad desde el lenguaje cinematográfico, cuya película *Celebrity* se estrena en España mientras se escriben estas reflexiones.

³ Margarita Mateo Palmer, *Ella escribía poscrítica* (La Habana: Casa Editora Abril, 1995), p. 124. Mateo Palmer cita a Severo Sarduy, quien con esta expresión se está refiriendo al arte neobarroco americano.

añadiéndolo directamente al término al que acompaña.⁴ Mientras que reserva la segunda opción, sin guión, a ámbitos puramente artísticos, Jencks define la primera opción – postmodern-- como “the cultural movement, emergent morality and social conditions” que caracterizan nuestra época, una época que define como de “post-modernisation” y que está constituida por “the global, electronic civilisation, its new economy and spacetime implosion”.⁵

Una definición cercana a ésta es la ofrecida por Walter Truett Anderson, editor de la antología ya citada *The Fontana Postmodernism Reader*. También Anderson considera que por “postmodernity” debemos entender la época y la condición en que nos vemos envueltos, mientras que emplea el vocablo “postmodernisms” para referirse a las diversas escuelas y movimientos que dicha época ha producido.⁶

Son dos variaciones de la versión más generalizada de lo que se entiende por posmodernidad, que, en síntesis, relaciona el posmodernismo (o los posmodernismos, para hablar con más propiedad) con determinadas expresiones artísticas, entre las cuales, por cierto, se incluyen las literarias, pero, en cambio, no se incluyen escuelas filosóficas o de pensamiento. Por su parte, la posmodernidad, como sucede en la elemental taxonomía de Jencks y Andersen, se suele relacionar con la época en que se enmarcan esos posmodernismos. Puede ser pertinente incluir aquí un tercer elemento, esto es, la teoría de la posmodernidad o teoría posmoderna, que vendría a ser lo que Fredric Jameson explica, sencillamente, como “the effort to take the temperature of the age”, esto es, esa escuela de pensamiento que no encontraba cabida bajo los otros

⁴ Charles Jencks, *What is Post-modernism?* (Londres: Academy Editions, 1996), p.8.

⁵ *Íd.*, p. 5.

⁶ Walter Truett Anderson, *The Fontana Postmodern Reader. Op. Cit.*, pp. 6-7.

modismos.⁷

¿En qué consiste y cuándo empezó la posmodernidad? Según el *Dictionary of Cultural and Critical Theory* editado por Michael Payne, posmodernidad es la emergencia de unas nuevas formas de organización social y económica que se originan a partir del final de la Segunda Guerra Mundial.⁸ Si nos atenemos a una explicación marxista de la realidad, según la cual es la economía lo que rige la evolución de las formas sociales, y por ende culturales y artísticas, esas nuevas formas de organización económica serán las que desembocarán en el posmodernismo cultural, artístico y literario. Sin embargo, uno de los puntos cuestionados por los pensadores de la posmodernidad es precisamente el pensamiento lineal, y con él la relación causa-efecto. En este sentido, no sería descabellado afirmar que el proceso ha podido darse a la inversa, esto es, que las nuevas tecnologías son fruto de un cambio cultural, es decir, del cambio paulatino que ha ido teniendo lugar en las mentalidades en los últimos siglos de la historia.

En cualquier caso, muchos teóricos coinciden en buscar los orígenes de la posmodernidad en la propia modernidad, considerándola como una evolución de ésta, en la que, además, se inscribe. Para la mayoría, la posmodernidad es la manifestación del declive de la modernidad, o más crudamente, la manifestación de su estrepitoso fracaso. En cualquier caso, se impone comenzar a hablar de una abordando la otra, la modernidad, que por lo demás es también un concepto enormemente complejo.

Así, en la próxima sección, tomando como hilo conductor las reflexiones de tres de los autores más relevantes en la teoría posmoderna, efectuaremos un recorrido por la historia que, extremadamente simplificado, es inexcusable en cualquier disquisición

⁷ Fredric Jameson, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Capitalism* (Londres: Verso, 1991), p. xi.

⁸ Michael Payne (ed.), *A Dictionary of Cultural and Critical Theory* (Oxford: Blackwell, 1996), p. 428.

sobre la posmodernidad. Pero antes nos detendremos en dos puntos esenciales: la reflexión sobre lo que ha de entenderse como predicamento elemental de la época posmoderna, a saber, la sustitución del principio de jerarquía por el de diferencia, y el reconocimiento de la falacia inherente a lo posmoderno, siempre pronto a convertirse en lo que pretende anular.

ii. Del principio de jerarquía al de diferencia.

En *La isla que se repite*, el profesor Benítez Rojo aduce contra la teoría posmoderna que su origen se halla en la academia occidental.⁹ Esto es innegable; sin embargo, como venimos repitiendo, el ámbito, alcance y presencia de la posmodernidad no se puede constreñir ni a occidente ni a su academia.

El establecimiento académico contemporáneo es el heredero de los ideólogos de la modernidad y, simbólicamente, de las élites que protagonizaron la gesta de la colonización y exportaron la modernidad a los pueblos conquistados. Esas élites eran el centro, la referencia, el ejemplo a imitar. Los pueblos colonizados eran *el otro*: lo desconocido, lo temido, lo que la modernidad, para satisfacerse a sí misma, tenía la

⁹ Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite* (Barcelona: Casiopea, 1998), p. 414.

obligación de anular.¹⁰ Pues bien, en la posmodernidad esa estructura ha cambiado, o, más exactamente, en nuestra época culmina el complejo proceso de destrucción de esa estructura. Esto es así porque, paulatinamente, *el otro* ha ido haciendo oír su voz cada vez más, hasta reconquistar un espacio propio de existencia y expresión que le había sido arrebatado.

Como se detallará en la sección siguiente, el cambio que se había gestado durante siglos se precipita a partir de la Segunda Guerra Mundial. Las subsecuentes declaraciones de independencia en un gran número de colonias del imperio Británico sólo son una prueba de ese imparable proceso entrópico, que supone la abolición de la jerarquía radical entre los miembros de la dicotomía *uno/otro*. Junto a esos movimientos independentistas, la realidad que se pone de manifiesto en los movimientos de liberación negros o Civil Right Movements en el mundo occidental sugiere que dicha jerarquización debe dejar de ser fehaciente. Lo mismo sucede con los movimientos feministas que, fraguándose con fuerza a lo largo del siglo XIX (aunque comenzasen mucho antes, como evidencia el legado ideológico de Mary Wollstonecraft, entre otras), materializan importantes logros en la misma época.¹¹ En las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX, en fin, el segundo término de la dicotomía *uno/otro* demuestra tener una identidad tan vigorosa intelectual y socialmente como la del primero.¹²

¹⁰ Esta idea se desarrolla en el apartado 2.2.i, “Jurgen Habermas o la modernidad inconclusa”.

¹¹ No en vano, feminismo y posmodernismo se han asociado sistemáticamente. En “Contingent Foundations: Feminism and the Question of ‘Postmodernism’”, Judith Butler considera lo posmoderno como “a site of permanent political contest” (en Judith Butler y Joan W. Scott, eds., *Feminists Theorize the Political*, Londres y Nueva York: Routledge, pp. 3-21, p. 8). Véase también Margaret Ferguson y Jennifer Wicker (eds.), *Feminism and Postmodernism* (Durham y Londres: Duke University Press, 1994), Susan Hekman, *Gender and Knowledge: Elements of a Postmodern Feminism* (Oxford: Polity Press, 1990), Linda Nicholson (ed.), *Feminism/postmodernism* (Londres y Nueva York: Routledge, 1990) Y Patricia Waugh, *Feminine Fictions. Revisiting the Postmodern* (Londres: Routledge, 1989).

¹² Según Linda Hutcheon, “the basic postmodernist stance --of a questioning of authority-- obviously is a result of the ethos of the 1960s”. En *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (Nueva York

Para ese “otro” *que ya no lo es*, una manera efectiva de conquistar todos los recovecos de su identidad es la investigación histórica, investigación que desemboca en la narración de la Historia propia de cada grupo. Surgen así conjuntos de Historias que, una vez sacadas a la luz, se muestran distintas, a veces hasta diametralmente opuestas, de la Historia monolítica, homogénea y pretendidamente universal que se había contado en la modernidad. Tras las investigaciones llevadas a cabo por feministas y por grupos étnicos no blancos --y el surgimiento, así, de disciplinas tan variopintas como los “black studies”, “subaltern studies”, “gay and lesbian studies”, “queer studies”, historia de la mujer, historia de la mujer negra, etc.--, la distinción *uno/otro* tal y como se había entendido tradicionalmente deja de ser efectiva. Pierde todo su sentido en cuanto que el que era *otro* respecto al hombre blanco se muestra en tanto que *uno* a su vez. Una nueva subjetividad que se desgaja en multitud de comunidades, que a su vez se definen en función de una multitud de variables: género, raza, clase, sexualidad... A este conjunto de comunidades habrá de adherirse, como una más entre muchas, la del hombre blanco occidental.¹³ Así, en detrimento de los principios jerárquicos y, por ende, maniqueos que regían la modernidad, en la posmodernidad impera el concepto de diferencia.

Obviamente, el nuevo paradigma requiere modos y estrategias de política cultural distintos de los tradicionales. Como ha escrito Cornel West,

distinctive features of the new cultural politics of difference are to trash the monolithic and homogeneous in the name of diversity, multiplicity, and heterogeneity, to reject the abstract, general and universal in light of the concrete, specific, and particular; and to historicize, contextualize, and pluralize, by highlighting the contingent, provisional, variable, tentative, shifting, and changing.¹⁴

y Londres: Routledge, 1988), p. 202.

¹³ Aunque por el momento esto suene todavía a utopía, y esté muy lejos de una realidad desgraciadamente dominada por éste, como la escritura de Marlene Nourbese Philip pondrá de manifiesto.

Con su proverbial capacidad de expresión, Linda Hutcheon sintetiza todo este proceso admirablemente:

The concept of alienated otherness (based on binary oppositions that conceal hierarchies) gives way ... to that of differences, that is to the assertion, not of centralized sameness, but of decentralized community. ... The local and the regional are stressed in the face of mass culture. ... Culture (with a capital C and in the singular) has become cultures (uncapitalized and plural).¹⁵

iii. La paradoja posmoderna.

El pensamiento posmoderno predica ruptura y abolición, o, al menos, cuestionamiento de todo principio. Sin embargo tiene a su vez un principio inherente, que es, precisamente, el principio de contradicción.

En este sentido, hay una cita obligada en toda disquisición sobre la posmodernidad: se trata de disculpar su propio su carácter de Gran Significante o, para emplear una terminología de Jean François Lyotard que clarificaremos en breve, de metanarrativa. La gran contradicción de la posmodernidad reside en que, preconizando

¹⁴ Cornel West, "The New Cultural Politics of Difference", en *The Cultural Studies Reader*, ed. S. During (Londres: Routledge, 1993, pp. 203-217), pp.203-204.

¹⁵ *A Poetics of Postmodernism, Op. Cit.*, p. 12.

el fin de las grandes metanarrativas, se convierte ella misma en gran metanarrativa a su vez. Es precisamente este carácter contradictorio lo que según Linda Hutcheon caracteriza de manera inequívoca la posmodernidad y lo posmoderno:

Postmodernism has been both acclaimed and attacked by both ends of the political spectrum because its inherently paradoxical structure permits contradictory interpretations ... [Postmodern practices] are both critical and complicitous, outside and inside the dominant discourses of society. This kind of contradiction is ... what seems to me to be ... the basis for a poetics of postmodernism.¹⁶

La posmodernidad que nos interesa convocar a este texto sería esa gran narrativa que presta oídos a las narrativas “excéntricas”: los discursos minoritarios, los discursos de disensión. Ahora bien, las propias expresiones “excéntricas” y “presta oídos” presuponen la pervivencia de una entidad, un centro, que habría de “prestar oídos” a las micrologías. El carácter inherentemente contradictorio de la posmodernidad se pone de manifiesto una vez más con este ejemplo.

En cualquier caso, este centro se relacionaría con el discurso intelectual de la vieja Europa, léase, en nuestro contexto, las universidades de Occidente. En muchas universidades de Europa y América se están creando líneas e incluso centros de investigación sobre saberes determinados que no formaban parte del corpus de conocimiento tradicional, esto es, líneas de investigación sobre micrologías.¹⁷ Este, en cualquier caso, no es más que un paso inicial, porque, en realidad, la posmodernidad no está constituida por un centro rodeado de una serie de micrologías marginales, sino que la posmodernidad propiamente dicha *está constituida por* las propias micrologías. De

¹⁶ *Íd.*, p. 222.

¹⁷ La fundación en la década de los noventa del centro “Dona i literatura” en la Universitat de Barcelona es un ejemplo de esta tendencia.

tal modo que una universidad verdaderamente posmoderna no tendría que detentar ninguna línea de saber central, sino estar compuesta por una multitud de saberes diferentes. Esto, en la medida que viene sucediendo, y que se da cada vez en más universidades y de un modo más perentorio, es otra prueba de que estamos inmersos en la posmodernidad. Ahora bien, debemos ser cuidadosos si sentimos la tentación de forzar la trayectoria, porque en el momento en que le concedemos una intención y una finalidad al proceso de sustitución de “saber” por “saberes” en la universidad (o a cualquier otro proceso), volvemos a pensar en términos de modernidad. Atribuimos un sentido teleológico a una etiqueta que proclama el fin de las teleologías.

La consecuencia evidente es que hacemos incurrir a la posmodernidad en una nueva contradicción. Aunque esto no es necesariamente malo, antes al contrario, ya que las contradicciones no son forzosamente negativas; por el contrario, son casi siempre el motor de la acción. Por otra parte, uno de los objetivos de este estudio es, precisamente, acercar el discurso de la posmodernidad a una escritura motivada por una firme voluntad proactiva y emancipadora, es decir, teleológica.

En conclusión, ¿qué es la posmodernidad? La respuesta no es sencilla. Quizás se puede responder diciendo, precisamente, que es el tiempo, la época en que ya no hay respuestas sencillas.¹⁸ Si esa respuesta tiene aspecto, más que otra cosa, de juego lingüístico, posibilita a su vez otra respuesta: la posmodernidad es el tiempo, el momento de los juegos lingüísticos. Ciertamente, ninguna de esas dos respuestas parece muy ortodoxa. Intentémoslo con una tercera: la posmodernidad es el momento, el modo de hacer heterodoxo por excelencia.

Quizás sea la tercera la respuesta más fehaciente. No por su contenido, sino por

¹⁸ En *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Cambridge: Basil Blackwell, 1989), p. 27, David Harvey define la posmodernidad como el colapso del proyecto

su número de orden: Sucede que la posmodernidad es ese modo de hacer en que tres es el número que inicia la cuenta. Es a partir de tres cuando comienza a darse la diferencia. A partir del tercer miembro, ese *exceso* que supera la binariedad, la cuenta no puede sino seguir aumentando, enriqueciéndose. Lo mismo sucede con las respuestas. Cuanto más numerosas son las respuestas a una pregunta, menos simplificadas y más complejas se tornan las versiones que proporcionan de la realidad; más fieles, por tanto, a la variedad, pluralidad, diversidad de las realidades humanas. A la diferencia.

Posmodernidad es el modo de hacer y la época en que ya no se pueden definir las cosas con pretensión perentoria, no en vano se la ha identificado una y otra vez con el principio de contingencia.¹⁹ Y, sin embargo, define las cosas; es un significante que pone al descubierto significados que, de otro modo, no se pueden nombrar; que cubre una pluralidad de significados de signo inestable, ambiguo, plural.

Pese a su carácter inconcluso e inconclusivo, la posmodernidad no ha de ser motivo de nostalgia. En palabras de Jean-François Lyotard, “El saber postmoderno ... hace más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias, y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable”.²⁰ Así, dicho pensamiento es positivo en la medida que puede liberarnos del horror del sinsentido, pues ejerce de *Gran Significante en funciones*. Y más importante todavía es que puede evitar una multitud de crímenes y sistemas de opresión que se escudan en filosofías jerarquizadoras, basadas en la dicotomía *uno/otro* o en uno de sus múltiples disfraces: europeo/nativo, blanco/negro, hombre/mujer.

racionalista de la Iluminación, al tiempo que afirma que “the thinkers of Enlightenment took it as axiomatic that there was only one possible answer to any question”. Cita en *Fontana*, p. 4.

¹⁹ Principio al que aquí hemos aludido como “fluidez”.

²⁰ Jean François Lyotard, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Trad. Mariano Antolín Rato (Madrid: Cátedra, 1994), p. 11.

2.2. Tres pensadores de la posmodernidad.

i. Jurgen Habermas o la modernidad inconclusa.

Según relata el filósofo alemán Jurgen Habermas en su conocido ensayo “Modernity versus Postmodernity”, el concepto de lo moderno sufrió un cambio en el Siglo XVIII.²¹ Tradicionalmente, este concepto había estado orientado hacia el pasado, y se empleaba para expresar “the consciousness of an epoch that relates itself to the past of antiquity, in order to view itself as the result of a transition from the old to the new”.²² En el siglo XVIII, sin embargo, la modernidad dejó de tener su referente en el pasado y comenzó a orientarse, en cambio, hacia el progreso. La sustitución de la creencia en Dios por la creencia en el Hombre (que es, nótese, la simple sustitución de un “gran Significante” por otro distinto), un proceso que había comenzado en el Renacimiento, alcanzó su culminación en el siglo de la Ilustración. Para Habermas, la clave de la modernidad tal y como se entiende todavía en nuestros días es la orientación hacia el progreso que dicho

²¹ En *A Postmodern Reader*, eds. Joseph Natoli y Linda Hutcheon (*Op. cit.*), pp. 91-104. Publicado por primera vez en *New German Critique* 22, 1981, pp. 3-14. Perry Anderson señala que Habermas escribió este artículo (del que se publicó una versión en alemán más larga y de tono más subido poco antes de que se publicase la versión en inglés) en respuesta a la versión de la posmodernidad que ofrecía Charles Jencks, y no a la de Jean-François Lyotard, como se ha venido creyendo (en *Los orígenes de la posmodernidad, op.cit.*, p.54).

cambio implica y, al tiempo, potencia. Durante la Ilustración se instauró la creencia de que el progreso humano y la evolución de la moral han de conducir necesariamente a un momento de perfección y justicia, momento que ha de alcanzarse --y ésta es la novedad aportada por el siglo-- mediante la ciencia y la razón. De este modo, afirma Habermas, la modernidad vuelve el rostro hacia el futuro.

Por consiguiente, importantes cambios tuvieron lugar en la mente de los hombres del siglo XVIII: mientras que el Significante Dios fue reemplazado en el plano metafísico y filosófico por el Significante Hombre, en el paradigma epistemológico el Significante Dios fue sustituido por el Significante Ciencia. Pero lo cierto es que éstos se limitaron a ser simples procesos de sustitución; dicho de otro modo, se trató de un simple trueque: una Verdad --con mayúscula-- sustituía a otra que había quedado obsoleta para algunas élites. Reparemos en el término “élites”, pues oportunamente nos recuerda que las generalizaciones que tenemos entre manos están basadas en la experiencia y el legado de una élite intelectual, y no del total de la población humana, ni siquiera de la de Occidente. Ha sido una minoría la encargada de erigir, a lo largo de los siglos, el edificio de la historia del pensamiento occidental.

Nuestra definición de modernidad ha de hacer alusión por fuerza a este edificio en concreto. Esto es así por dos razones principales: la primera, que la cultura occidental es nuestro referente más próximo; la segunda, que esta modernidad es la única que en los últimos siglos ha pretendido --y, en buena medida, conseguido-- exportarse al resto del mundo. Pero esto no implica en modo alguno la negación de la existencia de otros momentos o procesos de modernidad en ámbitos geográficos y/o temporales distintos.

Regresemos al siglo de las Luces y a esa modernidad que Habermas, como

²² “Modernity”, p. 92.

vamos a ver, defiende encarnizadamente. En realidad, con las mencionadas sustituciones, las mentalidades no habían cambiado, puesto que el principio de Significante único y Verdad preeminente seguía vigente. El optimismo guiaba a los racionalistas del siglo XVIII, que no eran conscientes de la parcialidad de su visión/versión del mundo. Zygmunt Bauman, que ha reflexionado extensivamente sobre la sociología de la posmodernidad,²³ explica que aquellos *hombres blancos*:

informed of *contingency* while believing themselves to narrate *necessity*, of particular *locality* while believing themselves to narrate *universality*, of tradition-bound interpretation while believing themselves to narrate the extraterritorial and extratemporal truth, of undecidability while believing themselves to narrate transparency, of the provisionality of the human condition while believing themselves to narrate the certainty of the world, of the *ambivalence* of man-made design while believing themselves to narrate the *order* of nature.²⁴

Si la visión del mundo que tenían aquellos hombres ha dejado de ser válida en la posmodernidad, no es porque fuese una visión sesgada (obviamente, todas lo son), sino sobre todo porque a lo largo del último siglo se ha puesto de manifiesto la falacia de su pretendida universalidad.

Ahora bien, ¿Qué otros rasgos caracterizan la modernidad? Una de las pretensiones de los hombres que inauguraron la modernidad era, en palabras de David Harvey, “getting all the world’s diverse people to see things the same way”.²⁵ Es decir, además de limitarse a mirar el mundo con una mirada única y homogénea, se pretendía

²³ Véase Zygmunt Bauman, *Intimations of Postmodernity* (Londres: Routledge, 1992). Se trata de uno de los clásicos del pensamiento posmoderno. (Nótese que la cita proviene de otra fuente.)

²⁴ Zygmunt Bauman, “Postmodernity, or Living with Ambivalence”, en *A Postmodern Reader*, eds. Joseph Natoli and Linda Hutcheon, p. 9. La cursiva es del autor.

²⁵ David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge: Blackwell, 1989. Cita en *Fontana*, p. 4.

que esa manera fuese la única que contemplasen los ojos de toda la humanidad. En la modernidad, la identidad primaba sobre la diferencia, pues ésta no se aceptaba por principio. Si esta regla permitía alguna excepción, esto sucedía siempre que la diferencia se disfrazase de discurso *semejante* al discurso hegemónico imperante. El filósofo francés Alain Touraine sintetiza este proceso del siguiente modo:

La apelación a unos valores universalistas, ya sean la razón o el progreso, sirve cada vez más para defender unos intereses particulares en nombre de un universalismo de cuyos intereses se consideran únicos depositarios. De este modo, en nombre de los derechos del hombre se negaron a reconocer los derechos de las mujeres, se justificó el colonialismo en nombre de la república, o se rehusó reconocer las diferencias culturales para no debilitar la ciudadanía.²⁶

En este sentido, un ejemplo relacionado con los intereses de este texto es el hecho de que había mujeres que escribían, pero si querían ver su obra publicada habían de hacerlo desde un punto de vista masculino.²⁷ Basta pensar en el hábito femenino, generalizado en la época, de escribir bajo seudónimo, haciendo así creer a los lectores que quienes escribían eran hombres.²⁸

Un caso distinto de tratamiento de la otredad es el de las poblaciones nativas que fueron víctimas de la conquista y el colonialismo. En este caso, la asimilación convivió con trágica frecuencia con la aniquilación. En algunos lugares del globo se trató de una aniquilación cultural y política, como sucedió en la India.²⁹ En suelo americano, sin

²⁶ Alain Touraine, *¿Podremos vivir juntos? Iguales y diferentes* (Madrid: PPC, 1997), p. 189.

²⁷ Piénsese, por ejemplo, en la figura de Elizabeth Gaskell, cuya escritura sanciona las estructuras de la sociedad patriarcal en que se inscribe.

²⁸ Como fue el caso, en contextos próximos a Gaskell, de las hermanas Brontë (que firmaron su primer libro de poemas con los ambiguos seudónimos Acton, Currer, y Ellis Bell), George Sand, George Elliot, etc.

embargo, la aniquilación de un gran número de pueblos había sido literal. Entre los muchos pueblos que desaparecieron, se puede mencionar a los indios Caribes, que poblaban las islas del mar que lleva su nombre, y que fueron aniquilados hasta su extinción casi completa.³⁰ En el contexto canadiense, en nombre del colonialismo y de una misión aparentemente civilizadora que encubría una voluntad subyacente de conquista y dominación, miles de indios fueron exterminados por los colonizadores blancos en Canadá.³¹ La experiencia se repitió con millones de personas de distintas culturas a lo largo y ancho del globo.³²

El intento de homogeneización que perpetraba la modernidad, como muestran estos ejemplos, se llevó a cabo mediante distintas tácticas. Como en tantos otros países, en Canadá, a la aniquilación física se añade la cultural. El sentimiento de superioridad cultural europea, de hecho, se halla en los propios cimientos de la identidad nacional canadiense, como recientemente se ha puesto de manifiesto:

Scholars have realized that the majority's approach to Aboriginal peoples is largely based on Eurocentric characterizations derived from our colonial heritage. Such suppositions, which portray Aboriginal peoples as "brutes," "savages," having no organized political society or legally recognizable relationship to the land, constitute the contemporary foundations for

²⁹ Sin prejuicio de que los muertos se contasen a cientos en escaramuzas y revueltas como el motín de 1857. Véase Francis Watson, *India. A Concise History* (Londres: Thames and Hudson, 1993), pp. 57 y 140-143.

³⁰ Véase Eric Williams, *From Columbus to Castro. The History of the Caribbean 1492-1969* (Nueva York: Vintage, 1984).

³¹ No hay que desdeñar los modos indirectos de exterminio, como son la venta de armas de fuego y la importación de virus europeos que desembocó en cruentas epidemias. Véase Brian J. Given "The Iroquois Wars and Native Firearms" y Susan Johnston "Epidemics: The Forgotten Factor in Seventeenth Century Native Warfare in the St. Lawrence Region" En *Native People, Native Lands. Canadian Indians, Inuit and Métis* (ed. Bruce Alden Cox, Ottawa: Carleton University Press, 1991), pp. 3-13 y 14-31. Véase también Gordon Stewart, *History of Canada Before 1867* (Washington, ACSUS, 1989), p. 8 *et passim*.

³² "Unfortunately, discussions of text and image often mask this reality of empire: the numbers who died in colonial wars and in labour gangs, or as a result of disease, starvation, and transportation", señala Elleke Boehmer en *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors* (Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1995), p. 20, al tiempo que proporciona algunas cifras escalofriantes.

Canada's sovereignty over Aboriginal peoples and underlying title to their lands. In other words, the historical fact of these Eurocentric suppositions provide the continuing basis for justifying Canada's complete sovereignty over Aboriginal peoples, made manifest in s. 91(24) of the *Constitution Act*, 1867.³³

Cualesquiera que fuesen los medios, en fin, el resultado era la opresión o el exterminio de todo ser humano, cultura o filosofía que fuese en algún sentido *distinto*, o, en fin, que viese las cosas de *otra* manera. Huelga decir que este sector de la población mundial era una vasta mayoría; ni más ni menos que la que no conformaba la mencionada élite europea.³⁴

Para Jurgen Habermas, en todo caso, hablar de posmodernidad no tiene sentido, porque mientras reconoce que “the twentieth century has shattered... optimism”,³⁵ su argumento principal es que el proyecto de la modernidad no se ha completado. Por esa razón, propone lo siguiente: “Instead of giving up modernity and its project as a lost cause, we should learn from the mistakes of those extravagant programs which have tried to negate modernity”.³⁶ Esos proyectos extravagantes o experimentos absurdos,

³³ David Schneiderman, “Theorists of Difference and the Interpretation of Aboriginal and Treaty Rights”, en *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, 14, otoño 1996, p. 35. Schneideman define el eurocentrismo como “Western history while patronizing and even demonizing the non-West; ... [thinking] of itself in terms of its noblest achievements --science, progress, humanism-- but of the non-West in terms of its deficiencies, real or imagined”. (Cita de Ella Shohat y Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Londres: Routledge, 1994, p.3.)

³⁴ En este recuento de los procesos de homogenización que caracterizaron la modernidad, los procesos de colonización son lo primero que nos viene a la mente. Pero también debemos tener presentes otros ámbitos de actuación de esta filosofía. Piénsese, por ejemplo, en las exclusiones que tuvieron lugar en el ámbito de la medicina europea, terreno explorado por Michel Foucault en *Historia de la locura* (México DF: Fondo de cultura económica, 1979). Más próxima al contexto de esta disertación, cabe recordar la marginación en forma de reclusión de las mujeres consideradas locas o histéricas que Sandra Gilbert y Susan Gubar denuncian en *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven: Yale UP, 1979). En el ámbito de la ficción, explora también este tema la novela de Margaret Atwood *Alias Grace* (Toronto: McClelland & Stewart, 1996).

³⁵ “Modernity”, p. 101.

como también los define, no son otra cosa que las vanguardias estéticas de la Europa de la primera mitad del siglo XX, vanguardias variopintas y heterogéneas que si tienen un poso común es que nacieron con la voluntad de fusionar el arte y la vida. Por el contrario, en el Modernismo que las había precedido como movimiento literario, vida y arte se habían distanciado hasta verse, al menos en la teoría, prácticamente disociados. Pues bien, lo que refiere al modernismo literario puede hacerse extensible a la modernidad, y a su clásica diferenciación entre campos disciplinarios, o entre teoría y praxis. Por el contrario, y rebatiendo la teoría de Habermas de que la modernidad no ha concluido, constatamos que en nuestros días la abolición de esa distinción entre arte y cotidianeidad, abolición preconizada por las vanguardias, ha tomado forma e impera en el universo cultural. La abolición de distinciones cruciales de este tipo es, precisamente, de una de las características del arte posmoderno y de la posmodernidad.

La negación de la posmodernidad que plantea este autor es, pues, matizable. Respecto a la diferenciación de ámbitos, en su artículo Habermas se opone a la distinción weberiana, característica de la modernidad, entre ciencia, ética y arte. Como contrapunto a esta separación, el pensador alemán propone una praxis cotidiana que suponga una “unconstrained interaction of the cognitive with the moral-practical and the aesthetic-expressive elements”.³⁷ Ahora bien, sucede que el término “interacción” es ya un término propio de la posmodernidad, caracterizada, como decimos, por la interdisciplinariedad, la abolición de las fronteras entre territorios hasta ahora herméticamente aislados entre sí, el cuestionamiento y la transgresión de los límites establecidos, y la investigación de nuevos tipos de combinatoria. Realidades, éstas, que se repiten en nuestra época bajo muchos aspectos.

³⁶ *Íd.*, p. 101.

³⁷ *Íd.* p. 101.

Además de la mencionada fusión entre vida y arte, un ejemplo clave de esta vocación renovadora es la invalidación posmoderna de la línea divisoria entre alta cultura y cultura popular. También, en un ámbito artístico concreto, el afán aglutinante de la arquitectura posmoderna, caracterizada por combinar estilos de distintas épocas o, en palabras de Frederic Jameson, por “un complaciente eclecticismo.”³⁸ La pintura posmoderna también mezcla estilos y técnicas de distintas épocas, a la vez que evidencia una tendencia a retomar motivos y temas de obras anteriores y a reescribirlas, en el sentido de volver a pintar/contar historias pintadas/contadas con anterioridad, a menudo con una dosis añadida de ironía. Y, por supuesto, la literatura también participa de este cuestionamiento de los límites y las jerarquías.

De lo anterior puede seguirse sin dificultad que, en realidad, la propia reflexión de Habermas apunta a la posmodernidad. Es más; es innegable que Habermas, al propugnar la interacción de elementos cognitivos con otros de signo moral-práctico y estético-artístico, despierta ecos de los argumentos expuestos en las páginas que abren esta disertación sobre la imposibilidad de objetividad. O, para expresarlo en términos más en consonancia con el texto de Habermas: dicha interacción recuerda la imposibilidad de todo conocimiento sin que a ese proceso se adhieran implicaciones de carácter inequívocamente moral. Volvemos a cominar por veredas estrechamente relacionadas con el pensamiento de la posmodernidad.

El cuestionamiento planteado por Habermas de que exista algo llamado posmodernidad amparándose en la tesis de que no podemos pensar en algo que sobrepase la modernidad si estamos todavía inmersos en ésta, es, para concluir, un tópico de referencia obligada en las disquisiciones sobre el tema. Frente a esto, se puede aducir, simplemente, que una época puede terminar cuando se pone de manifiesto que

las premisas que la regían dejan de ser vigentes. Es innegable que, a principios del siglo XXI, un ideario de progreso entendido “à la moderne” está en crisis, pues la historia viene dando repetidas pruebas de que todo progreso global resulta imposible, ya que el progreso de un grupo de la humanidad invariablemente se realiza a costa o en detrimento del progreso de otros grupos.

Teniendo presentes los argumentos que esgrimíamos en el capítulo anterior sobre la múltiple capacidad de significación del lenguaje, podemos permitirnos una reinterpretación de la definición de modernidad que el propio Habermas ofrece en su artículo: “Modernity –afirma-- revolts against the normalizing functions of tradition; modernity lives on the experience of rebelling against all that is normative”.³⁹ Podemos entender esta modernidad como algo distinto de ese movimiento de corte histórico-racionalista que hasta ahora hemos definido e identificarla, en cambio, como algo cercano a nuestra propia definición de posmodernidad. Dicho de otro modo: esta versión de modernidad como principio de disensión, como motor de avance y separación de la tradición y la normativa, es, en efecto, lo que se viene definiendo a lo largo de este texto como posmodernidad.

Dos cosas se demuestran con esta irregularidad semántica: por un lado, que modernidad y posmodernidad no son opuestas, sino que bien puede una inscribirse en la otra y viceversa, en un sinfín de movimientos *fluidos*. Por otra parte, esta coincidencia terminológica evidencia también que, a fin de cuentas, lo que importa no son las etiquetas, sino los contenidos.⁴⁰

³⁸ Frederic Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism.*, (Op. cit.), p.18.

³⁹ “Modernity”, p. 94.

⁴⁰ También Alice Jardine se resiste a emplear el prefijo “post” en su brillante estudio *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity* (Nueva York: Cornell University Press, 1985), que explora el pensamiento de varios autores que han contribuido a configurar el pensamiento de la posmodernidad, en especial Lacan, Baudrillard y Deleuze, en relación con una feminidad que otras autoras definen como

ii. Frederic Jameson: Esquizofrenia, nostalgia y pastiche.

Frederic Jameson tiene una opinión distinta respecto al posmodernismo.⁴¹ Para él, éste no se enmarca en la modernidad, sino que existe una aguda escisión entre uno y otra. Ahora bien, ha de tenerse en cuenta que Jameson es un crítico marxista, o, por lo menos, su formación y sus primeros trabajos críticos lo son. En consecuencia, no es de extrañar que tanto la crisis de la idea de progreso que caracteriza esta época como la subsecuente suspensión del sentido de finalidad de la historia sean motivo de melancolía para él.

Para Jameson, nuestra época está marcada por la esquizofrenia, un concepto que refiere a las elaboraciones del psicoanálisis llevadas a cabo por Jacques Lacan. Jameson expone que, según Lacan, la esquizofrenia consiste en “a breakdown in the signifying chain, that is, the interlocking syntagmatic series of signifiers which constitutes an utterance or a meaning”.⁴² En otra sección me refería a un tipo de discontinuidad, descrita por Jacques Derrida y otros pensadores posestructuralistas, en que se produce

posmoderna (por ejemplo Barbara Creed, quien realiza una crítica de Jardine en “From Here to Modernity: Feminism and Postmodernism” en *A Postmodern Reader*, eds. Joseph Natoli y Linda Hutcheon, pp. 398-418.)

⁴¹ En este caso, empleamos el término “posmodernismo” como traducción directa del título del libro seminal de este autor *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Capitalism*.

⁴² *Postmodernism*, p. 26.

un décalage --un diferimiento-- entre el significante y el significado. Pues bien, según Jameson, una discontinuidad similar sucede en la cadena significadora, pero esta vez a escala sintagmática, es decir, puramente a nivel de significantes.

Se da en nuestra época un aparente caos de significantes, que se nos ofrecen ya aislados o descontextualizados ya aglutinados sin aparente concierto. La sensación de desorden que produce el mundo contemporáneo se concreta en la idea de la fragmentación, otro de los tropos constitutivos de la posmodernidad: una descomunal profusión de significantes que no están necesariamente interrelacionados, y que, así, quiebran la continuidad del entorno. Por tanto, el mundo deja de entenderse según Significantes únicos, y en consecuencia de ofrecer significados únicos, para pasar a mostrarse como un baile de significantes que van y vienen sin concierto aparente, al azar. Estos significantes, en ocasiones, se detienen en una configuración que puede sugerir un significado unitario. Pero esto sólo sucede puntualmente, de manera transitoria, pues otra prédica de la posmodernidad, además de la fragmentación, es la inestabilidad, identificable con la fluidez a que ya nos venimos refiriendo.

No en vano, pues, Jameson afirma que nuestra época está regida por los principios artísticos del collage y el pastiche. Éste último se define como algo similar a la parodia: “the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language”,⁴³ pero carece de la motivación ulterior de aquélla, de su impulso satírico o su vocación transgresora. Según el pesaroso Jameson, el pastiche posmoderno está limitado por dos características básicas que circunscriben toda posibilidad de trascendencia: la superficialidad y la frivolidad.

No nos detendremos en rebatir esta última afirmación, ya que la propia tesis en su conjunto se encargará de hacerlo. Pero lo que pone de manifiesto es que para

Jameson la posmodernidad no es motivo de alegría. Y es que, para muchos, la fragmentación y la inestabilidad que caracterizan la posmodernidad pueden resultar muy alienantes.⁴⁴

Jameson subraya un hecho que se ha apuntado antes: en la posmodernidad, la linealidad temporal se desvaloriza. En el mundo contemporáneo, significantes de todas las épocas flotan a su albedrío en díscola interacción, y como consecuencia las obras de arte posmodernas se convierten en testigos de una desordenada acumulación de pasado, presente y futuro.⁴⁵ Éste es el resultado:

We are ... unable to unify the past, present and future of our own biographical experience or psychic life. With the breakdown of the signifying chain, therefore, the schizophrenic is reduced to an experience of pure material signifiers, or, in other words, a series of pure and unrelated presents in time.⁴⁶

En la posmodernidad, por tanto, se pierde el sentido del tiempo y, así, el pasado deja de ser una carga. Esto desemboca en un predominio del sentido espacial sobre el temporal, y tiene como consecuencia una falta de profundidad del sujeto, que Jameson asocia con “lo sublime histórico” elaborado por Kant. En su aproximación al trabajo de Jameson, Perry Anderson sintetiza muy bien lo que este principio representa para el sujeto

⁴³ *Íd.*, p. 35.

⁴⁴ Este modo de ver la posmodernidad como algo más digno de lamento que de celebración es compartido por otros pensadores, como el norteamericano Christopher Norris, o como el propio Terry Eagleton, uno de los más reconocidos miembros del pensamiento marxista británico. Véase Christopher Norris, *What's Wrong with Postmodernism: Critical Theory and the Ends of Philosophy* (Londres y Nueva York: Harvester Whitesheaf, 1990) y Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernity* (Oxford: Blackwell, 1996).

⁴⁵ Esta idea ratifica nuestro convencimiento, expuesto en la introducción, de que puesto que la posmodernidad da cabida a todos los momentos históricos, las excolonias son los países donde resulta más evidente. Como comentábamos allí, en estos puntos del globo las estructuras premodernas conviven con estructuras de una gran modernidad y, a su vez, todo ello resulta en una posmodernidad que es a la vez fruto de esa convivencia y fruto del capitalismo avanzado, que les afecta en la misma medida que a todos los países del mundo.

posmoderno:

la vida psíquica se vuelve desconcertantemente accidentada y espasmódica, marcada por repentinos descensos de nivel y cambios bruscos de humor que recuerdan algunos aspectos de la fragmentación esquizofrénica ... las polaridades típicas del sujeto varían entre el júbilo del “asalto a la mercancía,” los ratos de embriaguez eufórica del espectador o consumidor, y el abatimiento al fondo “del vacío nihilista más profundo de nuestro ser” como prisioneros de un orden que se resiste a cualquier otro sentido o control.⁴⁷

Es difícil no ver reflejada en este aterrador retrato a una sección de la población del mundo contemporáneo (e incluso es difícil no vernos reflejados a nosotros mismos), pero no dejaría de ser una gran injusticia para con la raza humana limitar a esta representación la subjetividad de principios del siglo XXI. ¿Acaso el ciudadano mozambiqueño cuya antena parabólica se vio arrasada por las lluvias torrenciales del año 2000 no es un sujeto posmoderno? Y a buen seguro su realidad es bien distinta de la que refleja el pasaje citado. Esto viene a demostrar, una vez más, que la posmodernidad es experimentada de formas distintas en los innumerables ámbitos geográficos, sociales y culturales de nuestro planeta.

Nuestra postura difiere de la de Jameson: lejos de haber perdido el sentido de la historia, como él afirma, opinamos que la posmodernidad engloba la historia, y de ninguna manera puede volverle la espalda. De hecho la tiene sobre su cabeza, como una espada de Damocles que le recuerda que no se deben repetir una y otra vez los mismos errores.

⁴⁶ *Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism*, p. 27.

⁴⁷ Perry Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, p. 81.

iii. Jean-François Lyotard: el fin de las metanarrativas de la modernidad.

La posmodernidad ha acarreado importantes cambios cualitativos en torno a los conceptos de conocimiento e información. El pensamiento posmoderno pone al descubierto que el poder y la información están estrechamente relacionados. La pregunta clave para Jean-François Lyotard, considerado casi unánimemente el vate de la posmodernidad, es dónde se acumula el conocimiento en nuestra época. La información, responde, ya no está en nuestras manos, sino que se encuentra en las máquinas.⁴⁸ Por tanto, si son los ordenadores quienes acumulan la información, sucede, sencillamente, que son los ordenadores quienes tienen el poder. Bajo esta perspectiva, las visiones de Kafka se hacen realidad en nuestros días: los individuos no pueden controlar sus propias vidas, y para acceder al conocimiento han de perderse en el maremágnum de la tecnología. La posmodernidad está estrechamente relacionada con una nueva velocidad y ritmo en las innovaciones tecnológicas, innovaciones que originaron nuevas formas de producción (el post-fordismo) y de organización social.⁴⁹

⁴⁸ Jean François Lyotard, *La condición posmoderna* (*Op. cit.*), p. 18.

⁴⁹ En este sentido, Charles Jencks habla de la emergencia de una nueva clase social, el cognitariado, un producto genuino de nuestra época y que se caracteriza --no podía ser de otro modo--, por la movilidad laboral. Los miembros del cognitariado se caracterizan porque suelen tener ocupaciones estrechamente relacionadas o bien con la cultura o bien con la informática, o con ambas, y por moverse en el ámbito de servicios (Véase *What is Post-modernism?*, pp. 50-54). Respecto a las innovaciones sociales aportadas por la posmodernidad y su incidencia en el mundo laboral, véase Jordi Goula (ed.), *La sociedad del conocimiento* (Barcelona: Beta Editorial, 1998).

Para Lyotard, la posmodernidad comienza cuando ya no es posible creer en las “grandes narrativas”, que son principalmente las narrativas de emancipación y liberación para toda la humanidad.⁵⁰ Parece interesante citar un largo párrafo en que Lyotard las define con toda claridad:

The “metanarratives“ I was concerned with in *The postmodern condition* are those which have marked modernity: the progressive emancipation of reason and freedom, the progressive or catastrophic emancipation of reason and freedom, the progressive or catastrophic emancipation of labour (source of alienated value in capitalism), the enrichment of all humanity through the progress of capitalist technoscience, and even -- if we include Christianity itself in modernity (in opposition to the classicism of antiquity) -- the salvation of creatures through the conversion of souls to the Christian narrative of martyred love. ... These narratives have the goal of legitimating social and political institutions and practices, laws, ethics, ways of thinking. ... They look for legitimacy not in an original founding act but in a future to be accomplished, that is, in an Idea to be realised. This Idea (of freedom, “enlightenment”, socialism, etc.) has legitimating value because it is universal.⁵¹

A diferencia de Habermas, Lyotard critica enérgicamente la modernidad. Lo hace primero en términos filosóficos, pues confronta la llamada hegeliana hacia la unidad de la experiencia, donde los aspectos homogeneizadores de la modernidad encuentran

⁵⁰ Véanse los capítulos 8 y 9 de *La condición posmoderna*, titulados respectivamente “La función narrativa y la legitimación del saber” (pp. 57-62) y “Los relatos de la legitimación del saber” (pp. 63-72).

⁵¹ Jean François Lyotard, “Apostil on Narratives” en *The Postmodern Explained to Children* (London: Turnaround, 1992), pp. 29-31, pp. 29-30.

terreno abonado, con las reflexiones de Kant sobre la heterogeneidad de las facultades humanas (en particular, con la versión que Kant elabora del sentimiento sublime, de su requerimiento de la diferenciación de estas facultades). En un movimiento que resulta esencial para su posterior elaboración sobre la posmodernidad, Lyotard traslada esta devaluación del pensamiento de Hegel a términos socio-políticos. Ya Kant había puesto sobre aviso de que la dialéctica de lo particular y lo universal propugnada por Hegel sólo puede acabar en terror. Y el terror se ha convertido, en nuestro siglo, en una realidad. Si según Habermas la modernidad no se puede abandonar antes de ser completada, Lyotard argumenta, en cambio, que la modernidad ha sido categóricamente liquidada.⁵² La confianza en el progreso humano no puede continuar después de Auschwitz, “el crimen que inaugura la posmodernidad”.⁵³

Es más, la modernidad no puede continuar existiendo en un mundo donde una brecha creciente separa a los seres humanos debido a la dinámica del capitalismo. Las diferencias entre el norte, extremadamente rico, y un sur cada vez más empobrecido así como varios tipos de desigualdades sociales a niveles más localizados (el fenómeno de los “sin techo”, por ejemplo), convierten en obsoleta toda pretensión de justicia homogénea. Así, las grandes narrativas de la modernidad han perdido toda su credibilidad, tanto en un sentido filosófico como político y social. En consecuencia, “one is then tempted to give credence to a grand narrative of the decline of the grand narratives”.⁵⁴ Ésta es la base que él propone para cualquier pensamiento de la posmodernidad.

⁵² Jean François Lyotard, “Answering the Question: What is Postmodernism?”, en *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Manchester: Manchester University Press, 1984), p. 72; “Memorandum on Legitimacy”, en *The Postmodern Explained to Children*, pp. 51-69, p. 62.

⁵³ “Apostil on Narratives”, p. 31.

⁵⁴ Jean François Lyotard, “Missive on Universal History”, en *The Postmodern Explained to Children*, pp.

El propio Lyotard parece contradecirse cuando afirma que existe una gran narrativa contemporánea: el capitalismo. Se trata de una narrativa que llega a ser totalitaria, ya que en nuestros días se da una completa hegemonía de un discurso social de género económico. Pero se trata de un tipo de gran narrativa distinta a las anteriores, ya que “it is present everywhere, but as a necessity rather than a finality”.⁵⁵ Esta crisis del sentido de finalidad nos fuerza a sustituir el concepto de progreso por el de desarrollo, un desarrollo paralelo al desarrollo imparable de las nuevas tecnologías y que se ve acelerado por éstas, y que encuentra su motor en la política de performatividad que exige el principio capitalista: máxima producción en el mínimo tiempo. Por supuesto, esto implica un cambio de mentalidades, con nuevas formas de conocimiento, y de almacenaje y transmisión del mismo, y, en consecuencia, nuevas concepciones de los ámbitos de la política y el arte.

La posmodernidad lyotardiana ha de relacionarse con este cambio, con la aparición de una multiplicidad de meta-argumentos distintos de las grandes narrativas y metanarrativas autolegitimizadores, meta-argumentos cuya existencia es imperioso reconocer. Si las grandes narrativas se querían universales y trascendentes, estos meta-argumentos son, por el contrario, finitos y locales, y ponen de manifiesto la naturaleza heteromorfa del lenguaje: el lenguaje no es unívoco, sino que está elaborado mediante intersecciones e interferencias. El mundo posmoderno no se ve dirigido por verdades legitimadoras del discurso, sino por juegos del lenguaje.⁵⁶

En esta línea, Lyotard identifica posmodernidad con disensión, con ruptura del consenso. Por eso recurre al concepto de paralogía, que opone al de analogía. Si la modernidad se regía por el principio de analogía, la posmodernidad lo hace por el de

35-47, p. 40.

⁵⁵ Jean François Lyotard, “Memorandum on Legitimacy”, en *id.* pp. 68-9.

paralogía: “El pensamiento posmoderno ... no encuentra su razón en la homología de los expertos, sino en la paralogía de los inventores”.⁵⁷ Cualquier filosofía que se alimente de la filosofía del consenso terminará en terror de una manera u otra; hay que desconfiar de todo metarrelato que, basándose en el consenso o la analogía, se autolegitima y se instaure como Verdad.⁵⁸ Entre estos metarrelatos, de hecho, está el nacionalsocialismo y también el socialismo y el feminismo en su fase avanzada, es decir, cuando dejan de ser momentos de disensión y se transforman en discursos plenamente consensuados. Los fascismos no son más que el principio de consenso llevado a sus últimas consecuencias. Por fortuna están abocados al fracaso, desde el momento en que, en la búsqueda de realización de su propio proyecto, se ven obligados a excluir todo aquello que les es externo o los contradice, como hemos visto que sucede con la modernidad.

Instancias extremas de la exclusión son la anulación y el asesinato; en eso culminan el colonialismo y el fascismo, que claramente participan del principio de analogía. Hace algunas páginas recordábamos cómo el colonialismo europeo anulaba las visiones otras del mundo al imponer la propia. También señalábamos que Jean François Lyotard sitúa el momento de inflexión entre modernidad y posmodernidad en la barbarie cometida en los campos de concentración alemanes durante la Segunda Guerra Mundial.⁵⁹ Complementando esta propuesta, y enlazando con lo anterior, el académico inglés Robert Young sugiere, limpiamente, que la posmodernidad comienza cuando Occidente advierte por fin que ya no es el centro del mundo: “Postmodernism

⁵⁶ *La condición posmoderna*, pp. 25-28.

⁵⁷ *Íd.*, p. 11.

⁵⁸ *Íd.* pp. 17-18.

⁵⁹ Barbarie a la que se añaden las de Hiroshima y Nagashaki, que ponen de manifiesto que el progreso tecnológico no es la panacea de la humanidad, ya que puede tener también consecuencias terribles, particularmente, vuelve a suceder, en relación a los excluidos del orden de la modernidad, que siguen siendo lo que no es occidente, en este caso los países no alineados.

can best be defined as European culture's awareness that it is no longer the unquestioned and dominant centre of the world".⁶⁰

Baremar los crímenes cometidos en nombre del colonialismo o del nazismo es una tarea sublime, nos supera como seres humanos. Comparar unos crímenes y otros no tendría sentido, pero ambos episodios históricos son parangonables. Robert Young recuerda oportunamente que "it took a Césarie or a Fanon to point out that Fascism was simply brought home to Europe".⁶¹ Como europeos, lo que nos resulta pavoroso del nazismo no es que sea más terrible que el del colonialismo, sino que el crimen sucediese en Europa, en nuestro rincón del mundo, ante nuestros propios ojos.

Una reflexión del insigne crítico cubano Roberto Fernández Retamar enlaza estas consideraciones con la denuncia de los crímenes cometidos por la modernidad europea que abría este apartado:

La población blanca de los Estados Unidos (diversa, pero de común origen europeo) exterminó a la población aborígen y echó a un lado a la población negra, para darse por encima de divergencias esa homogeneidad, ofreciendo así el modelo coherente que sus discípulos los nait pretendieron aplicar incluso a otros conglomerados europeos, pecado imperdonable que llevó a algunos burgueses a estigmatizar en Hitler lo que aplaudían como sana diversión dominical en *westerns* y películas de Tarzán.⁶²

⁶⁰ Robert Young, *White Mythologies. Writing History and the West* (Londres y Nueva York: Routledge, 1990), p. 19.

⁶¹ *Íd.*, p. 125.

⁶² Roberto Fernández Retamar, *Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América* (Buenos Aires: La pléiade, 1984), pp. 10-11.

2.3. Posmodernismo y literatura posmoderna.

i. Periodización.

En esta sección, la discusión gira principalmente en torno a la manifestación artística propia de la posmodernidad: el posmodernismo. No obstante, ha de tenerse presente la proximidad de los campos semánticos cubiertos por ambos términos, que en ocasiones pueden llegar a solaparse.

En *The Idea of the Postmodern*, el investigador holandés Hans Bertens realiza un exhaustivo recorrido por los posmodernismos de este siglo. Bajo la etiqueta “posmodernismos”, Bertens se refiere a “a complex of anti-modernistic artistic strategies which emerged in the 1950s and developed momentum in the course of the 1960s”.⁶³ Como cabría esperar, la periodización de dichos posmodernismos es altamente problemática.

Según documenta Bertens, en la crítica literaria el posmodernismo comenzó con Ihab Hassan.⁶⁴ Pese a que después esta figura no pareció jugar un papel destacado en el debate sobre lo posmoderno, fue el primero en emplear el término en 1963, en el ensayo “The Dismemberment of Orpheus”, que al ser publicado en un libro casi una década después sería subtítulo *Towards a Postmodern Literature*.⁶⁵ Antes de esto, ya Susan

⁶³ Hans Bertens, *The Idea of the Postmodern* (Londres: Routledge, 1995), p. 3.

⁶⁴ Bertens destaca también la gran contribución en este momento inicial del grupo de William Spanos *boundary 2*, en especial gracias a la revista del mismo nombre que publicaban (*Idea*, p. 37).

Sontag, y el mismo Hassan, habían aludido a una literatura que tenía unas características muy determinadas, pero todavía no habían comenzado a denominarla abiertamente literatura posmoderna. Literatura “camp” fue el término que Sontag acuñó para definir una literatura que se alejaba de los parámetros modernistas; que se acercaba a la vida y que era, sobre todo, transgresora formalmente.⁶⁶ La propia crítica literaria y el desarrollo de una teoría posmoderna en germen, impondrían en breve una terminología que se aplicaría no sólo a un tipo determinado de literatura, sino también a trabajos altamente innovadores en otras disciplinas artísticas, como la escultura, la pintura o la fotografía.

Puesto que se trataba de un término que se aplicaba a numerosas disciplinas, empezó rápidamente a adquirir significados diferentes, y hasta opuestos.⁶⁷ En sus inicios, argumenta Bertens, los posmodernismos se mostraron en su mayoría como una evolución del esteticismo modernista y como una involución de su autorreflexividad, resultando en unas obras de arte altamente esteticistas pero huera de contenido o alcance político. Dicho de otro modo: al distanciamiento modernista del referente se añadían nuevos bucles de reflexividad, con lo que la relación de la obra con el referente llegaba en ocasiones a desaparecer, lo que finalmente solía concluir en una huera estética transgresora.⁶⁸ Tal es lo que sucedió con algunas vanguardias artísticas, *aunque* no todas (ya se mencionó, por ejemplo, la vocación de cercanía a la vida del

⁶⁵ Ihab Hassan, “The Dismemberment of Orpheus”, en *American Scholar*, 32, pp. 463-484; *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature* (Nueva York: Oxford University Press, 1971).

⁶⁶ Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays* (Nueva York: Dell, 1967).

⁶⁷ De hecho, Bertens insiste en que desde sus orígenes el término se aplicó a prácticas “diametralmente opuestas” en las distintas disciplinas (*Idea*, p. 3).

⁶⁸ Al hablar de modernismo en español, es obligado puntualizar que se trata de una traducción del término en inglés. Aunque el modernismo anglosajón y el hispano no deben confundirse, el modernismo anglosajón comparte algunas características con el brillante momento de la literatura hispanoamericana que le precede y que recibe el mismo nombre, entre ellas el elevado esteticismo.

surrealismo).⁶⁹

En el posmodernismo se ha mantenido como una constante el problema de la relación entre el referente y su representación, o, más directamente, la problemática o “crisis de la representación”, ya que la existencia del referente no sólo se torna más compleja, sino que en ocasiones se problematiza hasta el extremo de darlo por abolido.⁷⁰ En los albores de los posmodernismos, según Bertens, en función de la disciplina artística que se discute, o bien se da un alejamiento de la narrativa y la representación, o bien un retorno explícito a éstas. Ahora bien, el denominador común de todos los posmodernismos es que tratan, explícita o implícitamente, el problema de la representación. Porque todos los posmodernismos,

in they own way, seek to transcend what they see as the self-imposed limitations of modernism, which in its search for autonomy and purity or for timeless, representational, truth, has subjected experience to unacceptable intellectualizations and reductions.⁷¹

A partir de esta cita observamos que, según Bertens, los posmodernismos sí que se revuelven abiertamente contra el modernismo artístico o literario, del mismo modo que, como hemos visto, la posmodernidad surge como invalidación de la modernidad.

A nivel textual, otra explicación para esta puesta en relieve de los procesos de representación y narrativización puede ser la problematización, iniciada por el postestructuralismo francés, de la propia relación entre el significante y el significado (y

⁶⁹ Vanguardias y posmodernismo van estrechamente unidas, aunque obviamente no son lo mismo. Además de los puntos de vista de Jean François Lyotard sobre este tema que se ofrecen en el siguiente apartado, ha examinado esta relación Andreas Huyssen en “Mapping the posmodern” (publicado por primera vez en *New German Critique* 33, pp. 3-52. Rep. en *Feminism/Postmodernism*, ed. Linda J. Nicholson, pp. 234-27). También Linda Hutcheon señala que las Vanguardias son el eslabón que une el modernismo y posmodernismo (*A Poetics of Postmodernism*, p. 218).

⁷⁰ Es lo que Jean Baudrillard parece sugerir con su “teoría del simulacro” (*Vid. Supra*).

⁷¹ *Idea*, p. 5.

regresamos así al mencionado “diferimiento” derrideano). Testimonio de esta relación es que Bertens llega a definir la primera época del posmodernismo como “posmodernismo postestructuralista”. El aspecto más relevante que el posmodernismo absorbe de la mencionada corriente europea está relacionado con esta problemática de la representación y de la existencia del referente, y también con la consideración del discurso lingüístico como modelador de la realidad:

Posmodernism gives up on language’s representational function and follows poststructuralism in the idea that language constitutes, rather than reflects, the world, and that knowledge is therefore always distorted by language, that is, by the historical circumstances and the specific environment in which it arises.⁷²

En la fase del posmodernismo postestructuralista, Bertens, a su vez, distingue dos períodos. Hay uno inicial, que denomina “posmodernismo deconstruccionista” y que se da entre la década de los setenta y principios de los ochenta. Este periodo está influido por el pensamiento de Jacques Derrida y de Roland Barthes. De Derrida, en particular, se toma la noción de “freeplay”, que fácilmente se relacionará con lo expuesto anteriormente en esta disertación puesto que consiste en “the extension *ad infinitum* of the ‘interplay of signification’ in the absence of transcendent signifiers, of metaphysical meaning”.⁷³ Este posmodernismo se limitaría a ser textual e intertextual, en la línea esteticista mencionada más arriba, e ignora todavía las implicaciones políticas que acompañan el deceso del significado trascendental.

Pero la conciencia de dichas implicaciones no tardará en llegar, pues la relevancia de la posición del sujeto emisor y receptor, que parecía ignorarse en la

⁷² *Íd.* p. 6.

⁷³ Derrida desarrolla esta noción en el artículo seminal “Structure, Sign, and Play in the Discourse of the

primera fase de los posmodernismos, convierte por fuerza al discurso en algo fuertemente politizado: “In the absence of transcendent truth it matters, more than ever, who is speaking (or writing), and why, and to whom.”⁷⁴

El que puede denominarse “posmodernismo político”, que es de hecho el que nos concierne aquí, no comienza a dominar hasta mediados de los años ochenta, y se ve influido por el pensamiento de Michel Foucault y, en menor medida, de Jacques Lacan.⁷⁵ Es ésta una vertiente que muchos se obstinan en ignorar; un posmodernismo de signo abiertamente político que, en realidad, ya había sido iniciado en los años sesenta por Leslie Fiedler y por el propio Ihab Hassan, pero que había perdido vigencia en favor de una tendencia más teórica y conservadora.⁷⁶

El posmodernismo político se configurará en torno a dos núcleos de interés. De un lado, influenciado por los estudios foucaultianos, a las reflexiones sobre el poder. Según esta perspectiva, poder, conocimiento y lenguaje se hacen inseparables.⁷⁷ Por otro lado, a la configuración de este posmodernismo politizado contribuye la nueva constitución de las subjetividades que acarrea la revisión del psicoanálisis freudiano llevada a cabo por Lacan.⁷⁸

Tanto Foucault como Lacan forman parte del movimiento postestructuralista. No obstante, mientras Bertens reconoce que el posmodernismo bebe de las fuentes del

Human Sciences”, *Op. Cit.*, que el propio Bertens cita como texto fundacional de esta etapa.

⁷⁴ *Idea*, p. 6.

⁷⁵ Obsérvese que a partir de ahora el término posmodernismo puede sustituirse por los de posmodernidad y teoría posmoderna, ya que Bertens parece referirse indistintamente a aspectos teóricos y artísticos.

⁷⁶ *Idea*, pp. 5 y 37. Del postmodernismo de Fiedler, dice Bertens: “In his ‘The New Mutants’ of 1965 Fiedler offers an analysis of the new flower power generation that brilliantly anticipates the postmodernism of the later 80s, with its redefined humanism and its inclusion of feminism and ethnic minorities” (p. 30). El texto de Fiedler se publicó en *Partisan Review* 32, pp. 505-525.

⁷⁷ Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language* (Nueva York: Pantheon, 1972).

postestructuralismo,⁷⁹ considera distintas una y otra escuela de pensamiento.⁸⁰ Esto sin prejuicio de que tanto los deconstruccionistas franceses como sus homólogos americanos (entre los que destacan Paul de Man y Stanley Fish),⁸¹ trabajasen sobre la modernidad, y más concretamente sobre el modernismo. Bertens muestra su acuerdo con otro esclarecedor de la geografía del posmodernismo, el alemán Andreas Huyssen, cuando éste afirma que la teoría postestructuralista francesa “provides us primarily with an archeology of modernity, a theory of modernism at the stage of its exhaustion”.⁸² Pero, en síntesis, pese a que reconoce su gran influencia en el pensamiento posmoderno, Bertens no admite que Derrida, Foucault, Deleuze, Guattari o Lacan sean en realidad teóricos de lo posmoderno. Sin embargo conviene en que hay un pensador postestructuralista que ha reflexionado con gran lucidez sobre lo posmoderno en el arte: Jean-François Lyotard.⁸³

2.3.ii. Modernismo y Postmodernismo según Jean-François Lyotard.

⁷⁸ Jacques Lacan, *Écrits* (Londres: Tavistock, 1977).

⁷⁹ Bertens se muestra de acuerdo con la discutible afirmación que Mark Poster hace en *Critical Theory and Poststructuralism: In Search of a Context* (Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1989) de que el postestructuralismo es un constructo norteamericano (*Idea*, p. 19).

⁸⁰ Esto no siempre es así, ya que otros intelectuales consideran que ambas líneas teóricas entroncan en una sola, como comentaremos en breve.

⁸¹ Nótese que Bertens identifica Postestructuralismo con Deconstrucción.

⁸² Andreas Huyssen, “Mapping the Postmodern”, *Op. Cit.*, p. 260; *Idea*, p.16.

Lyotard define la posmodernidad como “a shattering of belief”, expresión que sintetiza perfectamente el modo en que la creencia unívoca en Dios, en el hombre y en el progreso, sucesivamente, ha terminado por desgajarse en ese sinfín de filiaciones de diverso cariz que caracterizan los credos ambiguos y múltiples de nuestra época.⁸⁴ Pero Lyotard también ha reflexionado sobre lo posmoderno no en tanto que época, sino como un modo de pensamiento, un tipo de discurso y de sensibilidad y, más en concreto, un modo de hacer en el arte. El filósofo realiza esta tarea principalmente en el ensayo “Answering the Question: What is Post-modernism?” aunque también refiere a este tema en otras obras.⁸⁵

Lyotard considera importante distinguir, como ya hiciéramos aquí, entre dos tipos de modernidad. En primer lugar, restringiendo ese concepto a designar la *epistème* que ha marcado en los últimos siglos la vida cultural y socio-política en el mundo occidental. Por otro lado, en términos más generales, como un concepto abstracto que puede suceder en cualquier momento histórico de cualquier época y en cualquier cultura.⁸⁶

La segunda versión de la modernidad tiene varias virtudes dignas de señalar. Por un lado, en tanto que descontextualiza el concepto, rebaja sus proporciones eurocéntricas, y ayuda a combatir toda consideración con visos hegemónicos de nuestra cultura. El hecho de sugerir la existencia de modernidades diferentes de la que tuvo y/o

⁸³ *Idea*, p. 17.

⁸⁴ Jean François Lyotard, “Missive on Universal History”, en *The Postmodern Explained to Children Op. cit.*, pp. 35-47.

⁸⁵ Apéndice en Jean François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Manchester: Manchester University Press, 1984), pp. 71-82.

⁸⁶ Jean François Lyotard, “PostScript to Terror and the Sublime”, en *The Postmodern Explained to Children, Op. Cit.*, p. 86.

tiene lugar en Occidente, modernidades que sin duda están teniendo lugar o lo han tenido en otras culturas y en otros momentos históricos, nos ayuda, como europeos u occidentales, a relativizar nuestra posición en el mundo. Con ello, por tanto, se promociona el estatus de esas micrologías de la posmodernidad que todavía tienen que luchar para hacer visible su posición en nuestro panorama epistémico.⁸⁷

Por otra parte, el hecho de decontextualizar el término, nos permite recontextualizarlo en el ámbito al que pretendemos aproximarnos en esta sección, esto es, el ámbito artístico.

Hablando en términos artísticos, modernidad y posmodernidad van estrechamente relacionadas para Lyotard. Tanto es así que la primera “is constitutionally and ceaselessly pregnant with its postmodernity”.⁸⁸ A diferencia de lo que opina de la posmodernidad como época, que surge precisamente con el agotamiento y la autoaniquilación de la modernidad, en el ámbito artístico la posmodernidad es una pequeña transformación que tiene lugar dentro del amplio contexto de la modernidad. Por ejemplo, cuando el filósofo se refiere a la arquitectura posmoderna, afirma que está “condemned to undertake a series of *minor* modifications in a space inherited from modernity”.⁸⁹

Para hablar de la relación entre una y otra, se impone, para empezar, definir el

⁸⁷ Ese “nuestro” tiene sin duda resonancias de la acusación a la teoría posmoderna de circunscribirse a la academia occidental. Sin embargo, no han de olvidarse las prevenciones sobre la posición de sujeto emisor y el contexto particular de cada texto (ahora, en concreto, de esta tesis). Pese a que la globalización avanza a gran velocidad, uniformando peligrosamente los panoramas culturales de tantos países del mundo, estamos por fortuna muy lejos de que cada rincón del globo haya perdido su especificidad cultural. Así, pecaría de reductor pretender que el panorama epistémico en que nos desenvolvemos es algo más que “nuestro” propio panorama, al cual, huelga decir, no podemos sustraernos.

⁸⁸ Jean François Lyotard, “Rewriting Modernity”, en *The Inhuman* (Cambridge: Polity Press, 1991), p. 25.

⁸⁹ Jean François Lyotard, “Note on the Meaning of ‘Post-’”, en *The Postmodern Explained to Children*, *Op. Cit.*, p. 89. El énfasis es mío.

arte moderno de nuestra época. Lyotard lo define como un despegue del arte realista o clasicismo, que define como un arte fuertemente relacionado con el modelo, y que en ningún caso persigue la experimentación. Antes al contrario, es un arte que busca la total identificación con el patrón que reproduce; busca el orden, la unidad, la seguridad. El realista es un arte ortodoxo, intrínsecamente reaccionario. Se comprenderá entonces que a menudo se vea favorecido por los regímenes totalitarios, que por principio tienen la pretensión de asegurarse la continuidad.

Por fortuna, el arte realista no puede tener cabida en nuestro mundo, en el que sólo puede ser un arte pasado de moda:

Capitalism inherently possesses the power to derealize familiar objects, social roles, and institutions to such a degree that the so-called realistic representations can no longer evoke reality except as nostalgia or mockery Classicism seems to be ruled out in a world in which reality is so destabilised that it offers no occasion for experience but one for ratings and experimentation.⁹⁰

En el mundo capitalista, el realismo deja paso al arte moderno, que ha de ser forzosamente heterodoxo y contestatario. La modernidad artística, afirma Lyotard, nace a partir del derrumbamiento de las creencias, y el descubrimiento de cualquier falacia sólo puede ser origen de un nuevo cuestionamiento.

Por otra parte, si el arte moderno no es nunca conformista, se enfrenta al régimen de pseudoracionalidad y performatividad que impera en la época capitalista. El arte moderno cuestiona la propia constitución social que lo posibilita; rompe cualquier tendencia moderna al consenso. Está siempre cargado con un momento de disensión, ya esté más o menos desarrollado, sea más o menos evidente. El modernismo ya acarrea en sí mismo un deseo de mirarse a sí mismo y, sobre todo, de mirar más allá de sí mismo.

Su vocación es transgresora: “Modern writers and artists continually break ... rules, precisely because they set a greater value on questioning the event than on worrying about imitation or conformity”.⁹¹

Pero entonces, ¿Dónde está la línea de separación entre el arte moderno y el arte posmoderno? La clave que nos permitirá establecer las difusas fronteras que separan uno de otro ha de buscarse de nuevo en la reelaboración lyotardiana del pensamiento de Kant, concretamente en el tratamiento kantiano del tema de lo sublime.

Lyotard argumenta que tanto el modernismo como el posmodernismo son resultado de un intento de (re)presentar lo impresentable. Ninguno de ellos hace recurso a una estética de la belleza, sino que ambos recurren a lo que se conoce como una estética de lo sublime. Lo sublime consiste en el sentimiento que tiene su origen “in the conflict between the faculties of a subject, the faculty to conceive of something and the faculty to present something”.⁹² El sentimiento sublime se origina en el desencuentro entre la concepción de una idea y su representación, o, en otros términos: se origina cuando la imaginación no consigue (re)presentar un objeto que corresponda a una idea concebible, una idea que se puede concebir. Lo sublime, por tanto, tiene que ver con ideas cuya (re)presentación no es posible (sólo lo es mediante una suerte de “presentación negativa” que Lyotard califica de “shapeless”, esto es, sin forma) y que, en consecuencia, no proporcionan conocimiento sobre la realidad o la experiencia.⁹³

Tanto el modernismo como el posmodernismo tienen por objeto situarse en el

⁹⁰ Jean François Lyotard, “Answering the Question”, en *The Postmodern Explained to Children*, p. 74.

⁹¹ Jean François Lyotard, “Memorandum on Legitimacy”, en *The Postmodern Explained to Children*, p. 54.

⁹² “Answering the Question”, *Children*, p. 76.

⁹³ Jean François Lyotard, “The Sublime and the Avant-Garde”, en *The Lyotard Reader*, ed. Andrew Benjamin (Londres: Blackwell, 1989) pp. 196-211, p. 204.

breve espacio/lapso que hay entre lo presentable y lo concebible, pero se puede hacer una sutil distinción entre uno y otro. La incapacidad de presentar lo impresentable puede ser experimentada como una pérdida, una carencia o una derrota. En este caso, la presentación negativa que resulta del intento de presentación será triste, melancólica (se podrá decir también “nostálgica”, término que, incidentalmente, nos recuerda a Jameson). En cambio, la misma incapacidad de presentación puede experimentarse como motivo de alegría, con un sentimiento de júbilo que tiene su base en las nuevas posibilidades que abre este desencuentro entre la idea y su presentación, y en la necesidad de sobreponerse a la ausencia de forma mediante la innovación. Esta búsqueda y esta innovación formal conllevan un crecimiento, un desarrollo del arte y del ser; lo que se convierte, a su vez, en nuevo motivo de entusiasmo.⁹⁴

Siempre según Lyotard, la segunda actitud es la que está más cerca del escurridizo arte posmoderno. Y el filósofo va aún más allá, pues llega a afirmar que, en realidad, sólo esta actitud --la actitud positiva, investigadora-- es causa del verdadero sentimiento sublime. La razón es que el sentimiento sublime ha de ser necesariamente una combinación de dolor y placer, a saber, un placer que se obtiene precisamente mediante el dolor de que produce la conciencia de lo impresentable.

La primera de las actitudes mencionadas, la actitud melancólica, es propia del arte moderno, que sólo provoca el primero de estos sentimientos, dolor. Por otra parte, la segunda actitud, más alegre, es propia del arte posmoderno, y es capaz de provocar, felizmente, los dos sentimientos: dolor y placer.

Si nos atenemos a este argumento de Lyotard, el arte moderno participa de una estética de lo sublime desde el momento en que se propone presentar lo impresentable, sin embargo no termina su misión, no provoca el sentimiento sublime. Podemos deducir

de los textos de Lyotard dos vías distintas para esta conclusión: o bien que el arte moderno produce dolor sin placer debido a su carácter melancólico, o bien que produce placer, pero en tal caso se trata de un placer que no va acompañado por el dolor: un placer negligente, descuidado, flojo, “slackening”.

El dolor, en este caso, habría de ser consecuencia de la falta de investigación de formas nuevas, desestabilizadoras, realmente subversoras. Pero este dolor no se da, porque, en el arte moderno definido por Lyotard, la falta de forma (“formlessness”) que implica dicho intento de presentar lo impresentable sucede tan sólo a nivel de contenido. Sí que se produce en cambio el mencionado placer de escasa calidad (“slackening”), un placer laxo que se produce en el receptor de la obra de arte debido al reconocimiento de formas familiares. La obra de arte moderna, aunque intenta presentar conceptos impresentables, “because of its recognisable consistency, continues to offer to the reader or viewer matter for solace and pleasure”.⁹⁵

En cualquier caso, la distinción entre modernismo y postmodernismo, sin olvidar que están íntimamente unidos y que con frecuencia son difícilmente distinguibles, ha de indagarse siempre en la distinción “between regret and assay”(80), es decir, entre lamento e intento de innovación, éste último en términos estrictamente formales:

The postmodern would be that which, in the modern, puts forward the unpresentable *in presentation itself*; that which denies itself the solace of good forms, the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unattainable; that which searches for new presentations, not in order to enjoy them, but in order to impart a stronger sense of the unpresentable.⁹⁶

⁹⁴ “Answering the Question”, *Children*, p. 80.

⁹⁵ *Íd.*, p. 80.

⁹⁶ *Íd.* p. 81. El énfasis es mío.

En conclusión, según el posmodernismo íntimamente ligado al postestructuralismo que delinea Lyotard, la posmodernidad de un texto se da en relación directa con sus características formales. A la voluntad de innovación formal que se le exige, debemos añadir que el texto debe respirar un sentimiento distinto de la nostalgia, crear una atmósfera positiva en relación con la alegría que produce la innovación y la investigación formal.

Ahora bien, bajo nuestro punto de vista, el espíritu lúdico de la obra literaria posmoderna, su vocación de juego, no se limita a alcances estéticos. Llegados a este punto, resulta interesante introducir las teorizaciones de Linda Hutcheon. Éstas, como se adelantaba más arriba, proclaman un posmodernismo de signo político, que trasciende lo puramente formal aunque sin negarlo ni dejar de conferirle una importancia primordial (como por lo demás ha de suceder en toda aproximación a la literatura). Como se ha señalado, es en esta inflexión de la teoría posmoderna, que Hutcheon focaliza en el fenómeno literario, donde nos interesa situarnos: en la que trasciende lo estético y, arrastrándolo a su paso, lo reubica en una vía de carácter pragmatista.

2.3.iii. Linda Hutcheon y la poética del posmodernismo.

Linda Hutcheon desarrolla su poética del posmodernismo, como es de rigor, en torno al problema de la representación.

Según ella, el rasgo más sobresaliente de la literatura posmoderna es que, sistemáticamente, vuelve a narrar lo ya narrado. “Retelling” es la expresión que Hutcheon emplea para definir esa característica, que aquí se traducirá por el término *revisitar*.

Al comienzo de su trayectoria como crítica literaria, Linda Hutcheon aplicó la calificación de “literatura narcisista” a un tipo de literatura que posteriormente pasaría a denominar literatura posmoderna.⁹⁷ Con aquel calificativo, Hutcheon venía a referirse a una narrativa que se hacía consciente de sí misma. En ella, el problema de la representación se interpretaba siguiendo el esquema del mito de Narciso: como un reflejo del texto sobre sí mismo, incapaz de distanciarse de sí. En la literatura narcisista, tanto el referente como su representación están constituidos en el propio texto.

Vista desde esta perspectiva, la literatura posmoderna puede efectivamente ser acusada de autarquía, y de desatender las cuestiones del mundo real, como ha venido sucediendo. Pero éste es sólo el inicio del recorrido teórico de Hutcheon. Después de fijar su atención en ese bucle narcisista, que denominó “la paradoja metaficcional”, Hutcheon pasó a fijar su atención en la parodia.

Para Hutcheon, la parodia es el modo irónico de intertextualidad propio del arte posmoderno. Así, en el libro *A Theory of Parody* se interesó por “a signalling ironic difference at the heart of similarity and as an authorized transgression of convention”.⁹⁸ El problema del original y su copia que tratara Barthes en *S/Z* sigue estando en la base de un posmodernismo que Hutcheon considera un fenómeno exclusivamente europeo y

⁹⁷ En *A Poetics of Postmodernism, Op. Cit.* p.x. Hutcheon refiere a su estudio *Narcissitic Narrative: The Metafictional Paradox* (Waterloo, Ontario: Wailfrid Laurier University Press, 1980).

⁹⁸ Se refiere ahora a *A Theory of Parody; The Teachings of Twentieth Century Art Forms* (Londres y Nueva York: Methuen, 1985). Cita en *A Poetics*, p x.

americano.⁹⁹ Si nos referimos a la periodización de Hans Bertens esbozada hace algunas páginas, habremos de definir este momento como postestructuralista, ya que sigue siendo una aproximación marcadamente textual. Es de señalar, de todos modos, el uso del término “transgresión”, que adelanta la concepción del posmodernismo más transgresora de órdenes ideológicos que explorará en su siguiente trabajo.

En *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Hutcheon reflexiona por fin ampliamente sobre la literatura posmoderna abordada desde una perspectiva más politizada. En el prefacio a este estudio, leemos su versión del proceso de cambio:

I realized that the formalist and pragmatic approaches I had used in the other two studies would need expanding to include historical and ideological considerations demanded by ... unresolved postmodern contradictions that worked to challenge of both historical and literary knowledge, as well as our awareness of our political implication in our dominant culture.¹⁰⁰

Como dicta el canon de toda obra que aborde lo posmoderno, el estudio comienza por definir el posmodernismo que a ella le interesa. Para empezar, lo entiende de un modo no lejano al que he venido describiendo, en particular a partir de la filosofía de Lyotard. A saber: como “a problematizing force in our culture today”,¹⁰¹ esto es, como una fuerza cuestionadora, desequilibradora, disensora. El arte posmoderno plantea preguntas sobre lo que se suele aceptar como natural, sobre lo que dicta el sentido común: sobre lo que se da por sentado.

Ahora bien, y esta es la segunda característica del posmodernismo descrito por Hutcheon: las respuestas que el posmodernismo puede ofrecer pueden ser las más

⁹⁹ *A Poetics*, p. 4. Roland Barthes, *S/Z* (Oxford: Blackwell, 1996).

¹⁰⁰ *Íd.*, p.x.

¹⁰¹ *Íd.*, p. xi.

variadas, pero están inescapablemente determinadas por el contexto en que se emiten, y siempre serán, en consecuencia, provisionales. Volvemos a encontrarnos con una idea que atraviesa esta tesis de principio a fin, la de inestabilidad, de proceso: “The concept of *process* ... is at the heart of postmodernism”.¹⁰²

A Poetics of Postmodernism propone un posmodernismo cuya previsión se puede sintetizar en dos términos: “install and subvert”. Su fin último es minar una ideología que, quizás un poco simplísticamente, como ella misma sugiere, se sintetiza en la etiqueta “humanismo liberal” y en el modernismo artístico que éste ha producido.

El posmodernismo estudiado en este volumen atenta contra la división entre lo estético y lo político preconizada por ese modernismo, pero no lo hace desde una posición antagónica.¹⁰³ Lo que hacen las novelas que Hutcheon analiza (escrupulosamente aunque de manera ocasional, pues su intención última no es analizar un corpus literario, sino escribir una poética), es desafiar la cultura desde dentro de la cultura, o dicho de otro modo, atentar contra la ideología desde el seno mismo de la propia ideología. El posmodernismo es una fuerza que actúa desde el interior de lo que pretende problematizar, de ahí que el estudio esté preñado de expresiones sinónimas a la síntesis mencionada: instalar primero (corroborar, apropiarse), subvertir después. A esa inscripción inicial del posmodernismo en la ideología que pretende subvertir obedece, por cierto, que el resbaladizo concepto de posmodernismo se haya tildado con frecuencia de conservador.

En todo caso, Linda Hutcheon pone el dedo sobre la llaga, ya que la posmodernidad, tanto como filosofía como en tanto que corriente crítica y artística, tienen su origen en el propio seno de lo que subvertirá o problematizará (recordemos

¹⁰² *Íd.*, p. xi. El énfasis es mío.

tanto el recorrido histórico que se ha realizado como la teoría de Lyotard). En consecuencia, la poética de la teórica canadiense resulta en “an attempt to see what happens when culture is challenged from within: challenged or questioned or contested, but not imploded”.¹⁰⁴

Es importante señalar dos detalles. El primero es que sus nuevas propuestas teóricas no significan una anulación de las anteriores. Por ejemplo, refiriéndose a la parodia, su anterior foco de interés, Hutcheon afirma algo que de hecho ya había apuntado antes: “Parody is a perfect postmodern form, in some senses, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies”.¹⁰⁵ El segundo es que Hutcheon expresa sus reservas sobre algunos términos que emplea repetidamente a lo largo de su estudio, como la expresión “problematizar”, que en inglés resulta poco idiomática, u otras como teorizar, contextualizar, totalizar, particularizar, etc. Sin embargo, conviene en que todos ellos son términos que han pasado a formar parte de la jerga posmodernista: “Just as new objects require new names, so new theoretical concepts require new designations.”¹⁰⁶ Obviamente, estas reflexiones y justificaciones de Hutcheon se incluyen aquí con la intención de hacerla extensiva a mi propio uso de esos y otros términos.

En todo caso, la problematización de toda entidad previamente establecida va acompañada de una investigación, discusión y, en última instancia, subversión de los límites de la misma. Aplicado a la literatura, este proceso puede devenir una transgresión de géneros literarios, lo que en última instancia es para Hutcheon la marca

¹⁰³ *Íd.*, p. xii.

¹⁰⁴ *Íd.*, p. xiii.

¹⁰⁵ *Íd.*, p. 11.

¹⁰⁶ *Íd.*, p. xi.

más definitoria de la posmodernidad literaria en términos textuales.¹⁰⁷

Varios son, pues, los puntos que Linda Hutcheon señala como delimitadores de la literatura posmoderna en sus respectivas obras críticas: autorreflexión de la obra literaria, primero; repetición irónica --parodia--, después; y, por último, subversión política. A estos ingredientes hay que añadir, por último, la historia, para defender que el posmodernismo literario está irremediablemente colonizado por la historia, una historia que se consagra a investigar, y, por supuesto, a problematizar. Todo esto confluye en un género literario híbrido característicamente posmoderno que ella bautiza como “historiographic metafiction”, que, como anuncia el título de su poética, incorpora elementos de teoría (autorreflexión), de ficción (parodia), y, subyaciendo a ambas y desde una voluntad de problematización, de historia.¹⁰⁸ Acorde con los intereses de esta tesis, la virtud de este género está en que “historiographic metafiction espouses a postmodern ideology of *plurality and recognition of difference* ... [where] there is no sense of cultural universality”.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Para un exhaustivo análisis de las características textuales de la literatura posmoderna, Véase Douwe Fokkema, “The Semiotics of Literary Postmodernism”, en *International Postmodernism*, Hans Bertens y Douwe Fokkema, eds. (Amsterdam: Philadelphia, Johns Benjamins Publishing, 1997).

¹⁰⁸ Para ella, una novela paradigmática de este género sería *Midnight Children*, de Salman Rushdie (Londres: Picador, 1981).

¹⁰⁹ *A Poetics*, p. 114. La cursiva es mía.

1. Introducción y nota biográfica.

You see, when other women get up to speak, they get to represent themselves and their own point of view, but when I get up to speak or do anything I am expected to represent my entire race. ... Uniformity ... glides over the intrinsically significant differences that exist within any group and conjures up no immediate connection to social class, age, geography, experience, maturity, consciousness, and the individualistic stance of the writer. On the other hand, these concepts too easily ignore the common human denominator that locks all of us in a common sisterhood, a common destiny.¹

Estas palabras de la poeta canadiense afrocaribeña Lillian Allen sintetizan la tensión que subyace a la obra de Marlene Nourbese Philip, la tensión entre una voz marcadamente personal e individualizada, por un lado, y, por el otro, el deseo de ser voz representativa de todo un colectivo.

Mediante la escritura, Philip quiere erigirse en portavoz de un grupo, que, aparentemente minoritario, ocupa en realidad un amplio segmento social: la población

¹ Lillian Allen, "A Writing of Resistance: Black Women's Writing in Canada" *In the Feminine. Women and Words. Les Femmes et les Mots*. (Edmonton, Alberta: Longspoon Press, 1985), p. 64.

afrocanadiense. Pero al mismo tiempo Marlene Nourbese Philip es una persona, un sujeto singular, y se expresa como tal. Ser un individuo con una visión del mundo determinada y poseer, por tanto, lo que Allen, en términos literarios, define como “the individualistic stance of the writer,” viene demarcado por las coordenadas concretas que el susodicho autor o autora ocupan en la sociedad: su “subject position”. En el caso de Marlene Nourbese Philip, dichas coordenadas son las siguientes: mujer de clase media y profesión liberal, mediana edad, afrospórica, caribeña de nacimiento y canadiense de adopción, con un alto nivel de formación y, como consecuencia indirecta, con un notable nivel de autoconciencia y una gran capacidad de elaboración conceptual. Éstas últimas son, precisamente, las características que la autorizan a convertirse en portavoz del colectivo que quiere representar.

En consecuencia, leeremos la obra de Philip como una obra que, englobándolo, supera lo puramente personal para alcanzar una dimensión colectiva con vocación trascendente. De hecho, esta realidad se pondrá cada vez más de relieve a medida que la propia obra de la autora progresa; como lectores, seremos testigos de cómo la vocación de trascendencia, presente ya desde las primeras obras poéticas y, sobre todo, teóricas (presente, en alguna medida, en toda literatura), se afianza y reafirma cada vez más hasta alcanzar una palpable culminación en su última obra publicada, la última que analizaremos aquí. En nuestra tarea hermenéutica, sin embargo, no podemos perder de vista que el punto de partida de esta escritura con dimensión colectiva es el sujeto que la emite, creado y condicionado por su historia personal y la de su entorno inmediato, su realidad cotidiana y su propio cuerpo.

La escritura de Marlene Nourbese Philip, junto con la de las ya mencionadas Claire Harris y Dionne Brand --y por extensión, como recuerda Lillian Allen, la de

todas las escritoras afrocaribeñas afincadas en Canadá--, ha sido repetidamente definida como una escritura “de resistencia”, y también como una escritura que emplea “una gramática de disensión”.² Ambas afirmaciones son ciertas. Sin excepción, la obra de estas escritoras es explícitamente política. La postura de Philip en este sentido es muy clara; de hecho, su obra supone una profusión de estrategias dirigidas a llevar a cabo esa distorsión del Status Quo que ella considera su objetivo primordial.³ Tal profusión de estrategias, como vamos a ver, confluye en un cabal cuestionamiento de toda noción preconcebida de raza, género o cultura.

Este sistemático cuestionamiento, sin embargo, no es más que una de las vertientes de su escritura. Se trata de la vertiente que podríamos denominar deconstructiva, y que consiste en vulnerar las imágenes negativas que estigmatizan a algunos grupos sociales, imágenes que no tienen más fundamento que la generalización y el estereotipo. Pero otras vertientes pueden también observarse en su trabajo, y definir su literatura sólo en términos de resistencia o disensión no es suficiente, como ella misma se encarga de subrayar unay otra vez.⁴

Así, junto a la mencionada vertiente deconstructiva de su trabajo, podemos hablar de una vertiente divulgadora, que consistiría en la sistemática denuncia a pleno pulmón de la opresión de unos seres humanos sobre otros en cualquiera de sus muchos sentidos.

² Nótese sin ir más lejos el título del artículo citado en la nota anterior, o el título de la antología de la obra de estas tres autoras *A Grammar of Dissent*, ed. Carol Morrell (Fredericton: Goose Lane Editions, 1994).

³ “Writing a Memory of Losing that Place”, entrevista con Janice Williamson, en *Sounding Differences. Conversations with Seventeen Canadian Women Writers* (Toronto: U. of Toronto Press, 1993), pp. 226-244), p. 244.

⁴ Véase por ejemplo “Journal Entries Against Reaction: Damned If we Do and Damned If We Don’t”, *Frontiers. Essays and Writings on Racism and Culture* (Stratford: Mercury Press, 1993), pp. 59-71.

Pero además de deconstructiva y divulgadora, la escritura de Marlene Nourbese Philip tiene una voluntad, vertiente o función claramente constructiva. ¿Qué significa esto? Como hemos señalado, Philip asume la responsabilidad, en tanto que mujer negra, de hablar en nombre de otras personas de su condición, sacando a la luz la realidad en que se desenvuelven y voceando sus problemas; en una palabra: haciéndolas visibles, y en consecuencia, por así decirlo, permitiéndoles existir --pues lo que no se percibe no existe--. Aunque entendemos, y así lo defenderemos, que el dominante de toda su obra es el rechazo a la marginación y el racismo, esta función constructiva, que convive con las anteriores y que bajo ningún concepto se ha de minusvalorar, es la que da pie a bautizar la escritura que vamos a analizar como una escritura de R/existencia. R/existencia: un híbrido lingüístico que pretende aunar los campos semánticos de las palabras resistencia y existencia.

La organización de nuestro análisis sigue un criterio esencialmente cronológico. Se ha introducido, sin embargo, una pequeña alteración: nuestro recorrido por la escritura de Philip se abre con el comentario de dos compilaciones de ensayos que, de hecho, se publicaron en forma de libro después de las obras de creación de Philip.⁵

El criterio de esta ordenación obedece a varias cosas: por un lado, al deseo de enfatizar la importancia de la vertiente ensayística y teórica de esta autora; por otro, y sobre todo, al deseo de incidir en la importancia de la lucha contra el racismo como substrato principal o dominante de toda su obra, tanto teórica como poética y de

⁵ *Frontiers* y *Showing Grit* se publican en 1993, mientras que *Looking for Livingstone*, su última obra de creación (si exceptuamos la obra dramática de Philip, cuyo estudio no contemplamos aquí), se publicó en 1991.

ficción.⁶ En cualquier caso, esta ordenación encuentra su justificación en el hecho de que todos los artículos incluidos en *Frontiers* habían visto la luz antes en revistas, antologías, etc. Algunas de estas publicaciones se remontan prácticamente a la misma época en que vio la luz el primer poemario de Philip, *Thorns*: el comienzo de la década de los 80.

Showing Grit, por su parte, además de publicarse el mismo año que *Frontiers*, se circunscribe temáticamente a la lucha contra el racismo, por lo que parece lógico comentarlo a continuación. El resto de las obras están presentadas de acuerdo con su orden de aparición en el mercado.

⁶ La noción literaria de dominante en literatura fue acuñada por Roman Jakobson, y se define como “el componente central de una obra de arte que rige, determina y transforma todos los demás”. Raman Selden, *La teoría literaria contemporánea* (Barcelona: Ariel, 1985), p. 23.

Nota biográfica

Marlene Nourbese Philip nació en Moriah, Tobago, en 1947. En 1968 obtuvo una licenciatura en Ciencias Económicas por la Universidad de West Indies. El mismo año emigró a Canadá.

En 1970 completó un Master en Ciencias Políticas en la Universidad de Western Ontario, donde también se doctoró, en Derecho, tres años más tarde. Entre 1975 y 1982, ejerció como abogado, especializándose en temas relacionados con la inmigración y el derecho familiar. Tras este periodo, pasó a dedicarse exclusivamente a la escritura. Es madre de tres hijos.⁷

Ella misma recuerda que comenzó a escribir como una vía de escape del mundo real, y de una manera totalmente íntima:

I started writing when my first marriage broke up ... I began to keep a journal. I was really a closet writer. And through writing I think I actually kept my sanity during that difficult time. Then over the years I continued,

⁷ Este bosquejo biográfico se ciñe al ofrecido por Carol Morrell en *A Grammar of Dissent*, pp. 97-8. Véase también la página web de la autora: <http://www.nourbese.com>.

but it never occurred to me that writing would become a career or a vocation in any sense of the word.⁸

Sin embargo, su primer volumen de poesía, *Thorns*, se publicó en 1980. Tras éste aparecerían *Salmon Courage*, en 1983 y el celebrado *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*, galardonado con el prestigioso premio Casa de las Américas en 1988. En la actualidad, su obra en prosa la componen una novela para adolescentes, *Harriet's Daughter*, y una novela breve: *Looking for Livingstone: An Odyssey of Silence*, de 1988 y 1991 respectivamente. A estas dos obras de ficción ha de añadirse el texto dramático *The Redemption of All Bumen*, que aparece como anexo al texto de corte periodístico-teórico *Showing Grit. Showboating North of the 44th Parallel*, publicado en 1993, algunas narraciones breves aparecidas en distintas publicaciones, y las obras dramáticas *Coups and Calypsos* (1996) y *Harriet's Daughter* (2000). Por último, dos volúmenes, *Frontiers. Essays and Writings on Racism and Culture* y *A Genealogy of Resistance and Other Essays*, recogen virtualmente todos los ensayos que Marlene Nourbese Philip publicó en numerosas revistas, diarios y antologías entre los años 1984 y 1997.

Entre los puntos relevantes de su actividad en el ámbito de la cultura y la literatura destaca la dirección de la revista *Fuse Magazine*, a la que contribuyó con numerosas colaboraciones. En 1989 fue miembro del jurado del Canada Council para obra ensayística, y el mismo año empezó a impartir cursos de escritura creativa y literatura femenina en distintas universidades canadienses y norteamericanas. De manera sistemática ha realizado lecturas de su obra, dado conferencias e impartido talleres de escritura tanto en universidades como en otras instituciones. Ha participado en numerosos congresos, mesas redondas, programas de radio y televisión, y se muestra

⁸ "Writing a Memory of Losing That Place", p. 241.

siempre abierta a responder entrevistas. También realizó una grabación en audio: *Blood is for Bleeding: The Positive Values of the Menstrual Experience*. Numerosas antologías incluyen trabajos suyos.⁹

En cuanto a sus influencias literarias, en términos poéticos reconoce su deuda con los poetas martiniqueses Aimé Césaire y St. John Perse, cuya obra *Anabasis* le llegó por vía de la traducción al inglés de T.S.Eliot. Encuentra asimismo estimulantes la ficción de Toni Morrison y el ensayo de Alice Walker y la obra breve de las autoras inglesas Sarah Maitland y Angela Carter.¹⁰

⁹ Véase el listado completo de publicaciones en la bibliografía que figura al final del estudio.

¹⁰ “Writing a Memory of Losing That Place”, p. 241.

2. La lucha contra el racismo como sustrato ideológico.

i. Frontiers. Essays and Writings on Racism and Culture.

Frontiers. Essays and Writings on Racism and Culture es, como su título indica, una compilación de escritos con un tema común: el racismo.¹ Publicados entre los años 1984 y 1992, los artículos abordan una serie de cuestiones sobre la realidad social y cultural canadiense que afectan directamente a la población negra de ese país. En “Echoes in a StrangerLand”,² el ensayo introductorio, Marlene Nourbese Philip señala el eje principal en torno al que giran los escritos compilados:

If there is one central point around which the essays and articles in this collection focus, it is the need on the part of what has traditionally been seen as Canadian culture, as represented by arts councils and organizations, to *respect* those cultures --African, Asian, and Native-- that had long established circuits of culture, which Europeans interrupted, bringing with them their own cultures with its central economic practice of capitalism (16;

¹ Stratford: Mercury Press: 1993.

² *Frontiers*, pp. 9-25.

la cursiva es mía).³

La palabra clave es respeto, una actitud que, según ella denuncia, no se prodiga en Canadá. En la misma introducción, Marlene Nourbese Philip hace referencia a los disturbios que tuvieron lugar en Toronto en mayo de 1992. Se trata de la respuesta coral de los Africano-canadienses a los disturbios que tuvieron lugar en Los Angeles como consecuencia del asesinato injustificado de un Africano-americano en aquella ciudad el mismo año. Según Philip, dichos disturbios fueron la respuesta de un grupo social a una situación de discriminación e injusticia que se remonta a la época de la esclavitud. Como tales muestras de violencia ponen en evidencia, ha llegado el momento de que la sociedad canadiense cobre conciencia del grave problema que sufren algunos de sus ciudadanos, concretamente todos aquellos que no pertenecen a los grupos sociales, raciales y culturales mayoritarios. Un grave problema que es consecuencia de la falta de respeto: el racismo.

La existencia de racismo en la sociedad canadiense que no se limita al momento presente, sino que ha existido a lo largo de toda su historia. Se trata de un racismo distinto del que impera en los Estados Unidos, donde el problema es reconocido por los ciudadanos y por las instituciones. En Canadá, por el contrario, se da una marcada resistencia a reconocer la existencia del problema, lo cual empeora las cosas notablemente para aquellos que lo sufren: “The currents of racism in Canadian society run deep, they run smooth, lolling white Canadians into a complacency that will see racism anywhere else but in Canada” (12).

Canadá quiere ofrecer al mundo una imagen de convivencia intercultural, pero

³ En cada apartado de este capítulo se analiza un libro de Philip; en consecuencia, cuando las citas pertenezcan al libro en cuestión, los números de página se indicarán entre paréntesis al final de ésta. En este apartado y en el último (el comentario de *A Genealogy of Resistance and Other Essays*), el número de página se indica en nota al pie cuando la cita se extrae de un ensayo distinto del que se está

las voces de las minorías étnicas que la habitan apuntan en otra dirección. El racismo no sólo disminuye, sino que, al decir de Philip, va en aumento. Lo que puede llevar a engaño es el hecho de que crece la sutileza de sus manifestaciones: “the system is merely fine-tuning its racism and becoming more sophisticated in how it continues to remain the same” (169). Como consecuencia, es más difícil identificar el racismo, enfrentarse a él y, en definitiva, erradicarlo.

“How do you Explain?”⁴ es una carta que la propia Philip remitió al diario *The Toronto Star* y que fue publicada en enero de 1989. En ella se pregunta cómo hallar explicaciones para que su hija, de ocho años, entienda muchas de las dramáticas situaciones que se ve obligada a vivir cada día por el hecho de tener la piel negra. La carta concluye afirmando la necesidad de que las explicaciones existan, pese a todas las dificultades a que la madre ha de enfrentarse para hallarlas:

But explain I shall and explain I must --to myself and to my children small as they are, that racism is a scourge on any society and that *everyone* is scourged by it; explain I shall and explain I must, that we as African Canadians must and shall overcome.

Yours truly,

Marlene Nourbese Philip. (92)

La cita del párrafo es interesante por varias razones. En primer lugar, pone de manifiesto la voluntad pedagógica de la autora, estrechamente vinculada, como vemos, a su condición de madre. Esta voluntad tomará cuerpo en la escritura de la novela para adolescentes *Harriet's Daughter*, que tiene una clara vocación educadora. En segundo lugar, introduce la interesante idea de que el racismo es una plaga que afecta a la totalidad del tejido social. No sólo afecta de manera negativa a quienes lo sufren como

comentando, proporcionando también el nombre del ensayo en cuestión.

objetos impotentes, sino también a quienes lo ponen en marcha como sujetos activos.⁵ A continuación, es interesante remarcar en este párrafo el tipo de redacción y el estilo de la escritura: el cuidado ritmo, la repetición, la alteración del orden habitual de determinados miembros en la sintaxis (“explain I must”) son una buena muestra del quehacer prosístico de Philip. La autora suele hacer gala de un estilo altamente cuidadoso, que contiene reverberaciones poéticas incluso cuando escribe prosa, en este caso epistolar, en otros ensayística o periodística. Por último, el hecho de que la carta esté firmada por ella misma, pone de relieve el componente autobiográfico que poseen la totalidad de los ensayos compilados en *Frontiers*, característica que virtualmente --es decir, con reservas-- puede extenderse a la totalidad de su obra literaria.

En este sentido, ya en la introducción a *Frontiers* afirma Philip que escribe desde una posición determinada, una posición que se apresura a señalar como fluida pese a que el término “posición” implique necesariamente cierta fijación: “The position from which I write ... is a hazardous and difficult one, if only because fluidity does a disservice to the fixedness implicit in the word ‘position.’”⁶ Philip empieza haciendo alusión a su propia posición de sujeto (que es, como hemos visto, uno de los conceptos básicos de la posmodernidad) para conseguir precisamente, si ello es posible, una medida de objetividad. En otro de los textos compilados lanza la consigna a este respecto: “Objectivity is often an illusive goal, and only possible, I believe, if one’s biases are identified at the beginning of any examination or analysis”.⁷ Es patente, por

⁴ *Frontiers*, pp. 90-92.

⁵ La idea de que todo el entramado social sufre la victimización de algunos de sus miembros ha sido desarrollada por Michel Foucault en *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (Harmonsworth: Pelican, 1997).

⁶ “Echoes in a Stranger Land”, p. 9.

⁷ “The “Multicultural” Whitewash. Racism in Ontario’s Arts Funding System”, *Frontiers*, pp. 110-133, p. 111.

tanto, la imbricación entre lo personal y lo teórico en el corpus prosístico de esta autora. La objetividad, al cabo, no existe; existe la propia realidad del autor engarzada en el texto, erigiéndose en su columna vertebral.

El racismo se da de manera sistemática en Canadá, y el cometido de Marlene Nourbese Philip, como escritora, es denunciarlo mediante su testimonio (“witnessing”, como ella la define). “The Disappearing Debate: Or, how the discussion of racism has been taken over by the censorship issue” gira en torno a este tema.⁸ Aquí Philip afirma que mediante su testimonio consigue sobreponerse a un doble silenciamiento: por un lado, el silenciamiento del problema del racismo, por otro, el silenciamiento de toda una cultura, la de los individuos afrospóricos asentados en Canadá:⁹ “For Africans, exile from their ethnicity has not yet been repaired” (10-11).

En cuanto al primer silenciamiento, como hemos visto, Philip está firmemente convencida de que la sociedad canadiense vive en un estado de autocomplacencia del que se resiste a salir para reconocer que el sistema tiene fallas. El silenciamiento del racismo, denuncia, no hace sino perpetuar el propio racismo y hasta magnificarlo.

El segundo silenciamiento a que nos hemos de referir es un importante tópico en la totalidad de la obra de Philip. Se trata del sistemático silenciamiento a que son y han sido sometidas las personas de su raza. Su escritura nos recuerda una y otra vez que

⁸ *Frontiers*, pp. 269-286.

⁹ Ya se ha comentado que Philip acuña este término para referirse a los individuos de raza negra, que tienen orígenes africanos y cuyos antepasados fueron trasladados traumáticamente al nuevo mundo bajo el yugo de la esclavitud.

asesinar una cultura es el peor de los crímenes, pues privar a un colectivo humano de sus bienes espirituales --lenguaje, costumbres, modos de organización social y económica, etc.-- es infinitamente más grave que la propia mutilación física o incluso la muerte. A este respecto, la autora introduce la idea de que la violencia perpetrada en el Otro tiene un efecto de rebote para regresar a quien la causa: “To strip a people of the gift of their culture is a double act of inhumanity -- for both the victim and the perpetrator, who is also a victim”.¹⁰ Esta reflexión vuelve a remitirnos a las reflexiones de Foucault sobre los sistemas sociales de represión y marginalización de los que es víctima, en realidad, la sociedad al completo.¹¹

En Canadá y en el mundo, por efecto de la supremacía de la raza blanca, no sólo se ha silenciado a determinados sectores de la población, sino que, además, aquellos que han llevado a cabo esa tarea han impostado esas voces acalladas para potenciar al máximo sus prácticas opresoras. Las prácticas conjuntas del capitalismo, el sexismo y el racismo --los tres frentes de lucha para Philip, aunque privilegiando el último-- se han arrogado poder para hablar por los sin voz, tomar su puesto y emitir una voz en falsete que crea una realidad distinta de la suya, desvirtuándola y re-creándola al servicio de unos intereses muy concretos, los de perpetuar la opresión y el silenciamiento. Un claro ejemplo de esta usurpación se da en la literatura:

While many of the classified “great works of literature” have been novelistic studies of women by men --*Anna Karenina*, *Madame Bovary*, and *Tess of d’Urbervilles*, to name but three, and while there have always been significant literary sorties into “exotic” cultures by writers --Kipling, Conrad and Forster come to mind-- a quick survey of English literature reveals that works written from the point of view of the Other, Black,

¹⁰“Echoes in a Stranger Land”, p. 14.

¹¹ Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (Op. cit.).

female or even working class, have not comprised a major part of that literature (272).

Pero ha llegado el momento de que las cosas cambien. Para ilustrar la contradicción que existe en el seno de la sociedad canadiense, la autora inventa dos ingeniosos juegos de palabras por lo demás intraducibles al castellano. Si Canadá, tradicionalmente, ha “othered” a las minorías que la habitan, es decir, las ha rechazado y marginado, el resultado es que, en la actualidad, se ve obligada a que esas minorías, esas culturas silenciadas, se vean “m/othered” por ella: “Canada *needs* to m/other us. Her very salvation depends on m/othering all her peoples.”¹² Ha llegado el momento de que las minorías pasen a formar parte definitivamente de ese país. El párrafo continúa especificando quiénes son esos pueblos minoritarios: “those who be/long(ed) here when the first Europeans arrived-- the Native peoples; as well as those, like the African, who unwittingly encountered History and became seminal in its development.” La gran ironía, que se mencionaba en la primera parte de esta disertación, y aquí viene el segundo juego de palabras, es que esos grupos cuya pertenencia --belonging-- a Canadá todavía se cuestiona explícita o implícitamente, llevan siglos --be/long-- en el país. Algunos incluso más que el propio hombre blanco.

El contexto en que se escribe *Frontiers* es el Canadá de finales de la década de los ochenta y principios de los noventa, momento en que las teorías de la posmodernidad estaban en su zenit. En estos años se produce un rápido proceso de concienciación de las minorías del que Marlene Nourbese Philip, como portavoz de su comunidad étnica y

sexual, es responsable en buena medida. Habida cuenta del fracaso de la modernidad -- que ha acarreado silenciamiento y opresión--, la posmodernidad representada por Philip toma la palabra: es hora de que las minorías hablen por sí mismas y de que hagan escuchar sus reivindicaciones. Este principio de lucha activa contra el racismo no se contradice con el posmodernismo, si entendemos éste del modo en que se ha venido exponiendo: como un marco referencial en el que se inscribe cualquier acción política -- y ha de entenderse la escritura como un modo determinado de acción.

Ahora bien, más arriba decíamos que Philip privilegia un tipo de reivindicación en detrimento de otros; ¿Es lícito, en un contexto posmoderno, privilegiar el concepto de raza frente a otras variables susceptibles de opresión como el género, la orientación sexual, la educación o la falta de ella, o la clase social? La respuesta es sí, precisamente para potenciar resultados concretos. Como afirma Linda Hutcheon, “isolating a single major determining factor like gender [or race] would be a questionable act --though likely a necessary one for political action”.¹³

Aunque el principal campo de batalla de Philip está en la escritura, ello no significa que se desmarque de la acción política entendida en su sentido más genuino, esto es, el de acción. Prueba de ello es su presencia, el 24 de setiembre de 1989, a las puertas del Roy Thompson Hall, en Toronto, acompañada de un grupo de escritores y artistas pertenecientes a minorías étnicas y de algunos anglo-canadienses pertenecientes a distintos grupos de acción social. La mayoría eran miembros de *Vision 21: Canadian culture in the 21st century*, un grupo de entonces reciente formación que aglutinaba miembros interesados en cuestiones de representación multicultural y racismo en el ámbito de las artes. El propósito de los manifestantes era repartir unas octavillas entre

¹² “Echoes in a Stranger Land”, p. 23.

los asistentes al quincuagésimo cuarto congreso del PEN Club Canada para expresar su desacuerdo con la escasez de representantes de culturas o etnias minoritarias en el mencionado congreso, así como denunciar el racismo imperante en el sistema cultural canadiense. Igual que el racismo, este silenciamiento cultural no sólo afecta a escritores y artistas de raza negra, sino también a asiáticos y First Nations (es decir, pertenecientes a las tribus que poblaban Canadá antes de la llegada del hombre blanco) e Inuit (es decir, esquimales). En “Disturbing the Peace” Philip narra el episodio con todo lujo de detalles,¹⁴ exponiendo las razones que movieron al grupo a la acción y las iniciativas llevadas a cabo. Sus reclamaciones parecían oportunas, dados los principios igualitarios en que se asienta el PEN Club, cuya misión es velar por la libertad de expresión de todos los escritores del mundo. En las octavillas que los manifestantes pretendían repartir se reconocía con toda honestidad que este silenciamiento no es tan grave o, al menos, tan urgente como el encarcelamiento que los escritores sufren en otros países, pero la mera mención de esta desigualdad es interesante, pues da cuenta, al poner ambas situaciones en un paralelo, del hondo alcance de la discriminación:

We argued in our leaflet [...] that such silencing of writers, while in no way equivalent to the imprisonment of a writer, was serious enough to warrant the attention of an organization such as PEN and the delegates to the Congress (136).

Sin embargo, por parte de los asistentes al congreso (una clara mayoría de hombres de raza blanca, seguida a distancia por una notable representación de mujeres también blancas), la acción fue recibida en muchos casos con desinterés o hasta con desprecio: “Some people were pissed off with us, some people supported us, and some people challenged us to prove our allegations” (138). La reacción culminante fue la de la recién

¹³ En su introducción al citado *A Postmodern Reader*, p. 309.

nominada presidenta del Club, June Callwood, quien al recibir la octavilla de manos de Philip directamente le espetó: “Fuck off!”

Hasta el momento de la publicación de *Frontiers*, y pese a haberla solicitado en distintas cartas a varios diarios, Philip no había recibido una disculpa por tan visceral reacción, que muestra hasta que punto el racismo está inmerso en la psicología de los privilegiados anglo-canadienses.

Decíamos que el principal modo de actividad política de la autora es la escritura. Pero sus reflexiones abarcan la totalidad del ámbito cultural del entorno en que vive. Por cultura, Philip entiende “all its expressions, including language, religion and education.. The many ways in which a people organizes its life and living that distinguish it from any other.”¹⁵ Pues bien, esta autora se propone emplear la cultura como zona emisora de discursos de resistencia, pese a que es consciente de que “traditionally ... culture has not been a significant arena of racial contestation.”¹⁶

Sus reflexiones en torno a la cultura vienen arropadas por un profundo conocimiento de los mecanismos de producción artística, y no hemos de olvidar que el arte es uno de los principales motores de la cultura. *Frontiers* aborda un amplio espectro de temas políticos relacionados con la producción artística y literaria. Si el mencionado ensayo “Disturbing the Peace” pone el acento en denunciar el evidente racismo que gobierna las políticas de publicación de las casas editoras de Canadá,¹⁷ en “The

¹⁴ *Frontiers*, pp. 134-151.

¹⁵ “Echoes in a Stranger Land”, p. 13.

¹⁶ *Íd*, p. 12.

“Multicultural” Whitewash” asistimos a un análisis exhaustivo del racismo imperante en las instituciones que conceden subvenciones y ayudas a la creación artística.¹⁸ “Gut Issues in Babylon. Racism & Anti-Racism in the Arts” efectúa un recorrido similar, y a su vez concluye con una llamada a la acción por la parte de instituciones y artistas.¹⁹

Podemos aprovechar la mención del multiculturalismo en uno de los títulos que acabamos de citar para abrir un paréntesis e introducir un aspecto de interés: la profunda crítica que Philip hace de esta política. El irónico entrecomillado del término “multicultural” en dicho título permite entrever algo que se hace patente en el propio texto: que la autora desconfía profundamente de esta etiqueta. Sus críticas hacia ella son recurrentes. En el último ensayo citado, como en otras ocasiones, Philip sugiere que “as a concept, multiculturalism may have some validity beyond the entertainment value of Caravan, but my belief has always been that its original intent was to diffuse potential racial and ethnic problems” (116). No son menos drásticos otros juicios sobre esta política, iniciada en 1971 y ratificada en 1988 con la aprobación del “Act for the Preservation and Enhancement of Multiculturalism in Canada”.²⁰ El ensayo “Why Multiculturalism Can’t End Racism” expone la cruda realidad de que no se trata más que de una máscara política que, en el fondo, sirve para perpetuar la estructura de poder --y, por ende, el racismo-- existente en Canadá.²¹

At its most basic, Multiculturalism describes a configuration of power at the centre of which are the two cultures re4cognized by the constitution of

¹⁷ Es importante señalar que el episodio que tuvo lugar a las puertas del Roy Thompson Hall pretendía recordar el problema ocurrido algún tiempo antes relacionado con The Women’s Press, casa editora que pretendía favorecer la publicación de obras escritas por mujeres pero que se vio puesta en entredicho por su política racista.

¹⁸ *Frontiers*, pp. 211-248.

¹⁹ *Frontiers*, pp. 110-133.

²⁰ Véase Capítulo 1, sección 1.2.ii.

²¹ *Frontiers*, pp. 181-186.

Canada -- the French and the English-- and around which circumnavigate the lesser satellite cultures. Native culture, to date, remains unrecognized by the Constitution (181).²²

Esta realidad cultural, ha de tenerse presente, tiene su origen histórico en las prácticas de explotación y expolio por parte de los pueblos blancos, sempiternamente colocados en lo alto de la escala social (el texto ofrece un listado de episodios historia de Canadá que subrayan esta realidad, entre ellos el trato dispensado a los Loyalists negros o las políticas de captación de inmigrantes preferiblemente blancos). Por último, se advierte también de la inconveniencia de identificar multiculturalismo con anti-racismo, pues, como vemos, no son la misma cosa en absoluto, e incluso pueden llegar a ser discrepantes. Marlene Nourbese Philip, en síntesis, no despacha el multiculturalismo de manera definitiva, pero advierte del peligro de guetoización cultural que supone,²³ y sugiere que su aplicación ha de ir acompañada de una firme política anti-racista con una serie de estrategias bien definidas.²⁴

Siguiendo con el entorno artístico sometido a observación en *Frontiers*, en “Who’s

²²Linda Hutcheon ofrece algunos datos interesantes sobre este tema: “The term [multiculturalism] has always been accepted as a description of the demographic realities of Canada, but the policy and law have been seen in different ways. Some view it still as a federal government ploy to divert attention from Québec separatist energies; others accuse it of assimilationist aims. ... The law has been called custodial, paternalistic, anachronistic, reductive, retentive; it has been said to create an enforced inclusiveness and a kind of ethnicity industry. But its defenders argue that, as an ideal of civic tolerance, it has liberal and liberating possibilities. It makes room for diversity and specificity as the defining characteristics of a nation that seems to feel it is in need of self-definition”. En “The Post Always Rings Twice: the Postmodern and the Postcolonial”. *Textual Practice* 8 (Summer 1994, pp. 205-238), p. 230.

²³ “Gut Issues In Babylon”, p. 244

²⁴ Véase, por ejemplo, *id.*, p. 227.

Listening? Artists, Audiences & Language” se aborda el problema de la audiencia, planteando preguntas tan clave como para quién escribe el escritor de minorías.²⁵ ¿Escribe sólo para los miembros de su propia comunidad o también para personas ajenas a esa comunidad, pertenecientes a la cultura mayoritaria o a otras culturas minoritarias, que pueden enriquecerse con la lectura de esas obras? Esta temática enlaza con la de la censura, que discute en profundidad en los dos últimos artículos: “Conversations Across Borders” y “The Disappearing Debate: Or, How the Discussion of Racism has been taken over by the censorship issue”.²⁶ La pregunta en este caso es si es lícito que los escritores pertenecientes a la cultura dominante (léase hombres blancos de clase media) escriban sobre culturas distintas de la suya, en vista del agotamiento de temas o, sencillamente, aburrimiento, que parece haber hecho presa de las producciones de este último grupo. La respuesta no es sencilla, pues como la autora se pregunta en otro momento,

if you tell White writers or any writer not to write about this particular group or culture and they do stop writing about it, how does that guarantee that writers from the other culture are going to get heard unless you also make inroads into publishing and distribution organizations?²⁷

Lo que ella propone como alternativa a una censura que siempre es preferible evitar, es que se planteen y se lleven a cabo estrategias para que los propios miembros de las culturas minoritarias tengan un acceso a la escritura que, por ahora, tienen difícil, cuando no imposible.

²⁵ *Frontiers*, pp. 26-46.

²⁶ *Frontiers*, pp. 258-268 y 269-287, respectivamente.

²⁷ “Writing a Memory of Losing that Place”, p. 233.

En cuanto a la relación personal del artista con el mundo, Marlene Nourbese Philip insiste en la necesidad absoluta de que éste posea una conciencia, un ideario y unos objetivos políticos. Queda lejos su punto de vista, pues, de cualquier teoría del arte por el arte, del arte como un fin en sí mismo.

Así, propone utilizar la imaginación como arma, y llega a afirmar que es más importante el contexto social en que se desarrolla la obra de un artista que la propia habilidad artística.²⁸ La conciencia de las obligaciones políticas del escritor se sintetizan en la contundente afirmación que citábamos más arriba: “My job as a *writer* is to disturb the status quo”. Ahora bien, Philip advierte del peligro que corren los artistas negros --o pertenecientes a otras minorías-- al ser aceptados y por la cultura mayoritaria, que puede engullirlos o emplearlos como “token artists”. ¿Qué significa esto? Astutamente señala Philip que la cultura dominante siempre deja margen para uno o, como mucho, dos autores negros, como un modo de salvar las apariencias. Es el caso, por ejemplo, de Alice Walker, de cuya obra *El color púrpura* y de la recepción social que ésta recibió ofrece una exhaustiva crítica en “3086: *The Colour Purple: A Site Report*”.²⁹ Sus conclusiones son taxativas: pese a que la novela y sus consecuencias (película y “bibelots”) difieren en algunos aspectos, se trata, en conjunto, de una obra conformista, que no subvierte ninguno de los estereotipos sobre hombres o mujeres negros en América, que adolece de amnesia histórica, y cuyo marketing ha sido cuidadosamente planificado y para convertirse en lo que conocemos: una obra sobre negros al servicio de la ideología de los blancos.

²⁸ “The Disappearing Debate”, p. 278.

Existen casos más flagrantes de creadores negros que se dejan engullir por el sistema. El autor caribeño afincado en Canadá Neil Bissoondath es, según Philip, un deplorable ejemplo de este grupo. El artículo titulado “Immoral Fiction” efectúa un cuidadoso análisis de la novela de Bissoondath *A Brutal Casualty*,³⁰ y la acusa sin ambages de “mutilación de la historia y atrofia de la memoria” (197). En su discusión de esta obra, Philip evoca el concepto de “amnesia social”, fenómeno que consiste en “el proceso por el cual la habilidad para recordar y el deseo de hacerlo se atrofian” (196). En otras palabras: Philip denuncia que el autor realiza un proceso de “comodificación” de sus recuerdos y de las marcas de su identidad caribeña con el fin de congraciarse con los gustos canadienses, y de amoldarse a las expectativas “exóticas” que se tienen de un escritor como él. En conclusión, por tanto, su obra es, simplemente, inmoral:

It is the immorality that manifests itself in a writer shitting on his country of birth, yet using the image of that country or place as Other in the psyches of Western and Northern countries, to fuel their writing and enrich themselves. ... It is, to my mind, a form of matricide (138).

Es difícil, en fin, zafarse de las tentaciones que el sistema ofrece a los creadores de cierto éxito, tentaciones comparables, afirma no sin sorna, a las tentaciones que hubo de soportar Jesús en el desierto.³¹ Pero el artista --o el escritor-- puede y debe mantenerse incorrupto. Si consigue adquirir cierto peso en la sociedad, ya sea mediante el éxito literario o artístico o mediante el trabajo en una organización o entidad cultural canadiense, puede y debe aprovechar su situación de contacto con los márgenes, trabajar con ellos. Ha de ser capaz de pasar de un lado al otro de la frontera, del margen

²⁹ *Frontiers*, pp. 201-210.

³⁰ *Frontiers*, pp. 191-200.

al centro y viceversa, con el fin de deconstruir esta dicotomía, de alterar los sistemas y los focos tradicionales de poder. Ha de convertirse en la figura que Gayatri C. Spivak denomina “native informant”,³² pero uno que, sin ser capaz de cambiar dichas organizaciones de manera fundamental, consiga, al menos “to put hairline fractures in these organizations”.³³

Individuals who understand the nature of systemic racism and how organizations, by using strategies of co-optation and collaboration, adjust to survive, *can* help to make the work of those on the frontiers of the margins easier. One well-placed, well-intentioned, and critically-thinking Black individual in an organization is worth several who have been co-opted.³⁴

Abandonando el territorio de la cultura y refiriéndose de modo más general a todos los miembros de la sociedad, Marlene Nourbese Philip también señala dos opciones ante la cruda realidad del racismo. Una es la callada aceptación de la situación de inferioridad acarreada por el racismo y de la orfandad cultural que es consecuencia del silenciamiento. La otra es luchar. Luchar contra el racismo, pero también, y es de capital importancia, por la recuperación y la reconstrucción de las identidades.

Detengámonos un momento en ese “silenciamiento” sobre el que se insiste una y otra vez. Marlene Nourbese Philip se demora en investigar algunos aspectos del expolio cultural que ha tenido lugar por parte del hombre blanco; lo hace, concretamente, en “Social Barbarism and the Spoils of Modernism,”³⁵ artículo cuya tesis es el hecho

³¹ “Conversations Across Borders”, *Frontiers*, pp. 258-268, p. 267.

³² G.C. Spivak, *A Critique of the Post-Colonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present* (Cambridge, Massachusetts y Londres: Harvard University Press, 1999).

³³ “The New Jerusalem – In Two and a Half Minutes”, *Frontiers*, pp. 168-180, p. 176.

³⁴ *Íd.*, p. 176. El énfasis es de la autora.

³⁵ *Frontiers*, pp. 93-102.

irrefutable de que el arte moderno occidental estuvo altamente influenciado por el arte africano. Veremos aquí que, una vez más, el universo del arte sirve para ilustrar una situación histórica, pues, este fenómeno, como cualquier otro de interalimentación del arte, podría ser recibido como algo positivo, si no fuese porque se engloba en un proceso más amplio de expolio cultural y económico: “Turning to the ideas of primitivism and the exotic would not have been possible for artists were it not for aggressive, expansionist, colonial policies of European powers” (94). La injusticia y el dolor aumentan cuando, además, se da la negación por parte de los artistas europeos de la influencia africana en su obra, cosa que hicieron Picasso y Brancusi entre otros. Philip utiliza el término *erasure* para referirse a esta negación de lo africano, un término que remite a la teoría derrideana, donde se identifica como el proceso mediante el cual algo es aparentemente suprimido pero, en realidad, pasa a estar presente mediante su propia ausencia.³⁶

“Museum Could have Avoided Culture Clash” puede considerarse una ilustración de esta teoría,³⁷ donde Philip pone sobre la mesa otro episodio que hizo correr ríos de tinta en Canadá, al menos en algunos ámbitos: la exposición organizada por el ROM (Royal Ontario Museum) entre los años 1989 y 1990. El título de la exposición era significativo: *Into the Heart of Africa*, y pretendía ofrecer una muestra de la participación de Canadá en la empresa colonial, entendida ésta como un encuentro intercultural.³⁸ Esta pretensión enmascaraba, una vez más, las presuposiciones de

³⁶ La africanidad sería, por tanto, lo que Derrida definiría como *trace*: “the part played by the radically other within the structure of difference that is the sign.” Hemos de tener en cuenta que Derrida se refiere a un universo lingüístico, por lo que hemos de ampliar el significante “sign” al contexto socio-cultural que estamos discutiendo. Véase *Of Grammatology (Op. Cit.)*, esp. pp. xvi-xvii.

³⁷ *Frontiers*, pp. 103-108.

³⁸ Véase la discusión de este evento cultural que Linda Hutcheon realiza en el citado “The Post Always Rings Twice: The Postmodern and the Postcolonial”.

superioridad blanca frente a los pueblos africanos colonizados; una de las fotografías de la exposición, por ejemplo, mostraba a una mujer blanca enseñando a lavar a varias mujeres negras. En consecuencia, la exposición fue recibida con protestas y manifestaciones de desacuerdo por parte de la población africano-canadiense. El artículo firmado por Philip consiste en el refinado análisis de una afirmación de Jeanne Cannizzo, la comisaria de la exposición, que Philip re-escribe en base a la idea de que el museo es “the cultural arm of the same powers that had exploited and continue to exploit African peoples” (106). Como siempre, sus críticas tienen el valor añadido de proponer alternativas, casi siempre pragmáticas, pero sin excepción ideológicas. También ahora es éste el caso:

The challenges to *Into the Heart of Africa* were intended to have the ROM look at these objects in another way-- a way that would both reveal to white Canadians what their history has been, as well as support and validate the struggle of African Canadians for *equality and respect*, and celebrate their dynamic and astonishing survival in the New World (107; mi énfasis).

Volvemos a ver que la palabra clave es respeto. Igualdad y respeto. Términos que se oponen a los de racismo, robo o aniquilación. En esta línea, por último, y para corroborar la pluralidad de frentes que defiende la autora, ha de mencionarse el artículo “Women and Theft”,³⁹ donde el signo “under erasure” que se examina es el signo mujer, aunque lo hace extensivo a otro sector oprimido de la población: los pobres. Invitada a formar parte en una discusión sobre mujeres y pobreza, Philip recurre a un diccionario etimológico para investigar el origen del término pobreza. Es éste un modo de hacer característico en ella: el proceso de investigar en las palabras para descubrir sus significados evidentes y ocultos, presentes e históricos. Preguntarle al propio

³⁹ *Frontiers*, pp. 72-77.

lenguaje, en fin, por su relación con el mundo: “I was, as I often do, playing with words in a very serious way in the hope of their releasing some hidden or forgotten meaning” (74). Vemos, y es relevante, que establece un juego con las palabras que nos recuerda las nociones de juego que se han identificado con posmodernidad.⁴⁰

El mencionado ensayo “Women and Theft” evoca la distinción entre los términos “labour” and “work” establecida por Hannah Arendt. Las mujeres se han visto condenadas a efectuar lo que se llama “labour,” que permite una suculenta traducción al castellano: “sus labores”. Se trata de un tipo de trabajo cuyo resultado se consume de manera inmediata a su producción. Es distinto de “work”, trabajo propiamente dicho en términos tradicionales, es decir, trabajo que tiene como fruto nuevos objetos, objetos susceptibles de perdurar y de sobrevivir a su creador. Si las palabras “pobreza” y “mujer” se han visto condenadas a caminar de la mano, su exclusión del mundo de ese trabajo es una razón, pues *sus labores* nunca se han visto remuneradas. Sucede, además, que la producción que han tenido oportunidad de realizar ha sido esquilada: “poor people have not only produced much, or laboured much, but they have had much taken away from them, and were then described as producing little” (75). Aparece de nuevo el motivo del robo por parte del hombre blanco en la aventura colonial: “In the universally tragic contact of the West with other cultures, the leitmotif of theft and impoverishment will always be found” (76).

Respecto a las actitudes que el ciudadano no blanco puede tomar respecto al estado de

⁴⁰ Véase, por ejemplo, Fredric Jameson, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (*Op. Cit.*), pp. 147-149.

cosas en Canadá, la vía de la sumisión al imperialismo cultural franco-anglosajón es un camino tomado por numerosas personas. Se trata de personas de raza negra que hacen lo posible para integrarse en una sociedad que difícilmente les acepta a causa del color de su piel, pero que, si lo hace, es a condición de la total obliteración de las marcas definitorias de su identidad.⁴¹ Las consecuencias directas de esta actitud son la uniformación y el aburguesamiento.

La política contraria es la reconstrucción cultural. Mediante un ejercicio de la memoria, Philip propone la recuperación de las marcas identitarias eliminadas o profundamente deterioradas por el proceso colonial. “A Long-Memored Woman” propugna la necesidad de recordar la historia de los pueblos negros trasladados a América,⁴² la imperiosa necesidad de tener presente que nada menos que quince millones de personas murieron en el “middle passage” o lo que Paul Gilroy ha bautizado como “The Black Atlantic”, y de que muchísimos más murieron y sufrieron el lamentable fenómeno de la esclavitud.⁴³ Las marcas identitarias que sobrevivieron a tamaña brutalidad tienen, a entender de Philip, un valor inestimable. Philip aborrece la amnesia histórica, la considera una forma de asesinato, o de suicidio. Y ofrece a cambio una lista exhaustiva de sus razones para escribir:

In the course of writing a poem recently, I listed some of the reasons why I consciously try to remember what did not happen to me personally, but which accounts for my being here today: to defy a culture that wishes to forget; to rewrite a history that at best forgot and omitted, at worst lied; to

⁴¹ Un representante de esta política es el padre de la protagonista de *Harriet's Daughter*, como veremos. Otro ejemplo lo encontramos en la novela de Dionne Brand *In Another Place, Not Here* (Toronto: Vintage, 1997), donde los tíos de la protagonista “must have decided to cut themselves out in this way to avoid the trouble of their skin,” p. 149.

⁴² *Frontiers*, pp. 55-58.

⁴³ *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Cambridge: Harvard University Press, 1992).

seek psychic reparations; to honour those who went before; to grieve for that which was irrevocably lost (language, religion, culture), and those for whom no one grieved; to avoid having to start over again (as so many oppressed groups have had to do); to “save ourselves” (56).

Como se irá viendo, a recordar lo olvidado y a recuperar lo perdido está dedicada la totalidad de la obra de Philip. Para sobrevivir.⁴⁴ Por otra parte, una interesante dicotomía se establece en esta cita: la distinción entre lo personal y lo social. Philip habla de algo que *no* le sucedió personalmente, pero que condiciona su vida hasta el punto de que, de alguna manera, *sí que le sucedió*. Lo personal y lo social se imbrican, así en la escritura de Marlene Nourbese Philip. Una escritura con un contenido social y político tan elevado no podría en modo alguno limitarse a lo personal.

“Journal Entries Against Reaction: Damned If We Do and Damned If We Don’t” va un paso más lejos, pues afirma que dicha recuperación cultural, dicha reivindicación de la memoria, no debe ser una mera reacción ante una situación de desventaja, sino que ha de hacerse partiendo de una situación de pleno derecho.⁴⁵ En otras palabras, no puede propugnarse una afirmación de la identidad mediante una mera escritura de oposición:

My chief concern has been to create a place where I can write from a position of statement --first statement-- and not reaction, because reaction implies that I am being determined by what I oppose (64).

El mapa que diseña la obra de Philip y de las otras autoras afrocaribeñas de Canadá, es,

⁴⁴ Es interesante contrastar este comentario con el título de uno de los estudios más relevantes de la literatura canadiense, el de Margaret Atwood, *Survival. A Thematic Guide to Canadian Literature* (Toronto: Anansi, 1972). En él, Atwood defiende precisamente que el tema de la supervivencia es uno de los topos constituyentes de la literatura canadiense.

⁴⁵ *Frontiers*, pp. 59-71.

por tanto, extremadamente sutil, pues si por una parte se proponen luchar contra el racismo, la discriminación y el silenciamiento --para emplear terminología de la propia Philip, el fenómeno de “being other/ed”--, por otro lado pretenden escapar a la condición de “escribir *contra*”. En ocasiones se ha señalado que el enfrentamiento a los binarismos corre el riesgo de perpetuar las propias categorías que los componen; pues bien, el gran reto de las autoras afrocanadienses es, ni más ni menos, deconstruir esas categorías binarias hasta el punto de hacer que pierdan su sentido. Como veremos, el camino que va de la escritura como oposición a la escritura como afirmación es recorrido por la totalidad de la obra de Marlene Nourbese Philip en un proceso de apuntalamiento de la identidad femenina canadiense afrocaribeña.

Un último tema que ha de destacarse en esta sucinta glosa de las primeras formulaciones teóricas de Marlene Nourbese Philip, y que aparece en el último artículo mencionado, (“Journal Entries Against Reaction: Damned If We Do and Damned If We Don’t”), es la permanente crítica que realiza del movimiento feminista de signo blanco-burgués. El artículo se refiere en concreto al feminismo canadiense, pero éste puede hacerse extensivo a todo el feminismo occidental. Philip apunta que se trata de un feminismo cuyas militantes ignoran realidades ajenas a la suya --son de raza blanca-- y que, pese a ello, tienen pretensiones de universalidad. Esto es, denuncian una situación de opresión femenina sin ahondar en otros aspectos de la realidad, y se dejan así en el tintero otros tipos de injusticias, como las cometida en nombre de la raza o la religión. El resultado ha sido, por un lado, la perpetuación de este tipo de situaciones. Por otro lado, además,

the white feminist has, in certain situations, also been the beneficiary, at the expense of Black women and women of colour, of the spoils of patriarchy. She has been oppressed and exploited because of her gender, but she has also benefitted because of her skin, and continues to do so up to the present

time (62).

Esto sitúa a Marlene Nourbese Philip en un feminismo que contesta el llamado feminismo de tercera generación o de la diferencia (eminentemente blanco y de clase media) para posicionarse en un feminismo que se atiene a cuestiones de poder: quién lo ostenta y quién no, cómo se diseñan los roles sociales de la mujer y el hombre y qué otras variables intervienen en la definición de esos roles (raza, sexualidad, etc.). Este feminismo se ha dado en llamar posfeminismo o cuarta ola feminista, y en él han de incluirse los postulados de todas las mujeres que no son blancas y que desde los años ochenta han contribuido a desgajar el monolito teórico que se instituyó en los años sesenta y setenta desde la academias norteamericana y francesa.⁴⁶

Como se ha adelantado, el estilo de Marlene Nourbese Philip al escribir prosa es altamente poético. Lo más remarcable de su técnica es la deconstrucción del lenguaje, en el que indaga para buscar significados ocultos u olvidados. Éste modo de hacer tiene una justificación:

As a writer nurtured on the bile of a colonial language, whose only intent was imperialistic, I see no way around the language, only through it, challenging the mystification and half truths at its core.⁴⁷

⁴⁶ Para una definición y un recorrido esencial por el feminismo de segunda generación, ver, por ejemplo, Maggie Humm, *The Dictionary of Feminist Theory* (Nueva York: Prentice Hall, 1989), pp. 251-2. En *La Eva Futura* (Barcelona: Destino, 2000), Lucía Etxebarria define con gran claridad el feminismo de tercera generación y adelanta nociones de una siguiente ola de feminismo; aunque ignora la variable de raza como sí que hace alusión, en cambio, a la de orientación sexual. Ver también Chandra Talpade Mohanty, “Under Western Eyes. Feminist Scholarship and Colonial Discourses”, en *Third World Women and the Politics of Feminism*, eds. Chandra Talpade Mohanty y Lourdes Torres (Bloomington: Indiana University Press, 1992).

⁴⁷ “Women and Theft”, p. 77.

Como se verá, esta técnica es llevada a sus últimas consecuencias en sus obras de creación, sobre todo en *She Tries her Tongue, Her Silence Softly Breaks*. Por otra parte, en su prosa también se irá depurando, hasta alcanzar sus ensayos insospechados niveles de poesía.

De todos modos, en la escritura de Marlene Nourbese Philip la distinción entre prosa y poesía no es algo tajante y definitivo, pues su singular quehacer periodístico, ya en este estadio de su producción, incluye una pluralidad de formas: ensayo, cartas, anexos, diarios, etc. que evocan la que podría definirse como la característica principal de la literatura posmoderna: la disrupción de las fronteras tradicionales entre géneros literarios. Como veremos, también esta característica irá potenciándose a medida que su obra alcanza madurez.

ii. *Showing Grit. Showboating North of the 44th Parallel.*

El volumen *Showing Grit. North of the 44th Parallel*,⁴⁸ vio la luz en 1993, apenas un año después que *Frontiers*. A diferencia de éste, *Showing Grit* no es una colección de ensayos, sino que consiste en una larga reflexión en torno a un eje único: la reciente puesta en escena en la ciudad de Toronto del musical *Show Boat*.⁴⁹ Así, en la introducción Philip explica las razones que le llevaron a la redacción de este ensayo, a saber, la voluntad de entender ella misma y hacer entender a sus lectores una serie de cuestiones en relación con dicho evento cultural, que en su opinión es una nueva muestra del flagrante aunque enmascarado racismo que impera en Canadá. Philip sintetiza el sentido de esta obra de manera concluyente:

In its very underpinning the work remains (...) a work *by* white people who have used Black creativity to enrich themselves; a work *about* white people whose very lives as characters depend on their Black characters whose function is to sing and dance and disappear so that whites can prosper (116; énfasis de la autora).

⁴⁸ Toronto: Poui, 1993.

⁴⁹ Véase una síntesis de la trama de *Show Boat* en *Showing Grit*, pp. 23-24.

Showing Grit se estructura en tres partes. En la primera, Philip elabora un sucinto y denso recorrido por la historia del racismo en Estados Unidos, y centra el tema de su argumento mediante un detallado análisis de la novela en la que se basan todas las versiones de *Show Boat*, tanto las teatrales como las cinematográficas. En la segunda parte la discusión se traslada al Canadá contemporáneo, situando su crítica de *Show Boat* en este contexto sociocultural concreto. Por último, la tercera parte explora diversos aspectos relacionados con la historia de los africanos en el Nuevo Mundo, y con algunas actitudes al respecto de esta historia que el mundo occidental se obstina en mantener para su propia --falaz-- salvaguarda moral. Analiza también la relación entre las comunidades africana y judía, que tienen en común una memoria de sufrimiento pero cuya situación en el mundo actual es bien distinta, debido, principalmente, a las distintas situaciones económicas de que gozan uno y otro grupo.⁵⁰

Por último, reflexiona sobre las relaciones entre el lenguaje, el poder y el conocimiento, temática que en realidad gobierna todo el texto, cuyo objetivo principal es cuestionar de los sistemas de representación (en este caso la representación artística) como algo al margen de los sistemas de poder. De hecho, las preguntas básicas a que el ensayo intenta responder están estrechamente relacionadas con esta voluntad de desenmascaramiento: ¿En manos de quién está la producción de la mayoría de los bienes culturales producidos en Canadá? ¿Qué ideología impera en este sector? ¿Qué objetivos, más o menos explícitos, más o menos vergonzantes, se pretenden satisfacer con la puesta en escena en el Canadá contemporáneo de una nueva versión de *Show Boat*, un trabajo manifiestamente racista según la lectura, sobradamente argumentada,

⁵⁰ Prueba de ello es que, como explica Philip, pese a las repetidas críticas y las reticencias de la población africana a que el musical siguiese en cartel, *Show Boat* no se retiraría, mientras que las representaciones de *Jesus Was His Name*, un musical que se estrenó en Nueva York en el que la población judía de esta ciudad encontró un motivo de agravio, se suspendieron a los pocos días del estreno (62).

que de él nos ofrece Philip?

El ensayo desarrolla, en fin, una temática manifiestamente posmoderna, y Philip es consciente de ello. Tenemos la prueba en que ella misma alude en la introducción a una hipotética posmodernidad de sus reflexiones, aunque se niegue, por razones de orden práctico y como muestra de respeto hacia su audiencia, a emplear terminología muy especializada.⁵¹

Bearing in mind the audience I wanted *Showing Grit* to reach -- the grass roots as well as the university educated -- I tried to avoid the use of language that marks many of these cultural (post-modern?) debates today. I hope I have succeeded. The issues that are playing themselves out around the production of *Show Boat* graphically illustrate many of the theories generated by post-modernism -- *issues of representation and power*, for instance (5; mi énfasis).

⁵¹ Una divertida ironía sobre la oscuridad de la jerga posmoderna se puede leer en Stephen Katz, "How to Speak and Write Postmodern", en *The Fontana Postmodern Reader*, pp. 88-91.

La llamada “crisis de la representación” es, recordémoslo, el sustrato común que subyace a las teorías filosóficas de la posmodernidad. Una crisis que está estrechamente ligada a la conciencia de que inevitablemente el poder mediatiza la representación. La interacción entre representación y poder que enfatiza este texto de Philip, así, se hace muestra tangible de una relación que Michel Foucault formulaba con precisión algunos años antes, en 1988:

Philosophers, or even, more generally, intellectuals, justify and mark out their identity by trying to establish an almost uncrossable line between the domain of knowledge, seen as that of truth and freedom, and the domain of the exercise of power. What struck me, in observing the human sciences, was that the development of all these branches of knowledge can in no way be dissociated from the exercise of power.⁵²

Haciendo eco de estas palabras, en su introducción Philip se refiere también a esas disciplinas del conocimiento que se pretenden “apolíticas”, como el humanismo liberal. Es interesante señalar que cuando en esta ocasión se refiere a las teorías posmodernas, las disocia, en principio, de la praxis política. Pero si alguna virtud tiene el debate sobre *Show Boat* que está teniendo lugar en Canadá en 1993, mientras ella escribe *Showing Grit* y en concreto este prefacio, es que, a su entender, supone un modo de acercar las endiosadas teorías posmodernas al gran público, y de dotarlas de un verdadero sentido, que no es otro que el de la lucha política:

To my mind, the present debate has taken the theories of post-modernism out of the class-room and onto the streets. Shows such as (...) *Show Boat* are nicely positioned at the intersection of the liberal discourse on censorship and the theoretical discourse of post-modernism. It will be interesting to see if the latter remains the ivory-towered doctrine many perceive it to be, or

⁵² Michel Foucault, “Strategies of Power”, p. 40, en *The Fontana Postmodern Reader (Op. cit.)*, pp. 36-41.

whether the supporters of post-modernism will allow themselves to be contaminated by a more practical politic (6).

El ensayo se propone como artefacto posmoderno también en otro sentido: el de la fluidez, la indeterminación, la inconclusividad:

Showing Grit can be seen as a book in motion -- complete yet incomplete, foreshadowing and awaiting events that will write themselves over the present text -- to further complete and 'incomplete' it (5).

Debe mencionarse también la propuesta de que sea leído como una suerte de texto-jazz, donde el propio lector elige el punto de partida y la trayectoria de lectura (6). Por último, no sólo la jerga posmoderna, sino también, más interesante, el interés típicamente posmoderno por preguntar, cuestionar, incomodar, y, en una palabra, avanzar, se trasluce en convicción de que

[all] these links and connections have to do with how ideas are legitimised or delegitimised, and while I have more questions than I do answers, it is all the more important to ask these questions (109).

Showing Grit, de hecho, podría considerarse parte de *Frontiers*, en el sentido de que explora temáticas muy próximas a los artículos compilados en éste. Dicho de otro modo: igual que en *Frontiers*, el dominante en este libro es la lucha contra el racismo. Esto es así porque, como decimos, ofrece un detallado análisis de una obra de arte, que, a los ojos de Philip se limita a ofrecer una visión de los africanos como “happy singing darkies” (16). Y no es casual que sea así; por el contrario, la representación de los

africanos en este musical está en línea con y sirve los intereses de la ideología de la supremacía blanca que prevalece en Estados Unidos y Canadá; es una representación que favorece a los blancos, porque perpetúa los estereotipos que tanto han contribuido a la obstrucción del avance de los pueblos africanos, originalmente desposeídos de sus propias culturas porque, como Philip recuerda una y otra vez, un pueblo desposeído de su cultura es más fácil de dominar: “If you control a people’s or a nation’s culture you control the people. This is the centrality of culture to human societies” (66).⁵³

La mayoría de las nociones que se barajan en *Showing Grit* aparecen también en las obras de creación de Marlene Nourbese Philip, y serán comentadas cuando resulte oportuno. Sin embargo, repasaremos ahora algunas de las ideas que se perfilan en este ensayo, ya sea porque no volverán a ser mencionadas, porque en otras ocasiones se aludirá a ellas sólo de manera indirecta o porque constituyen, junto con las que hemos condensado en nuestro comentario a *Frontiers*, el fundamento de la ideología de Philip.

La primera idea que destacaremos es la imputación del doble sistema de contención que, tras el expolio cultural que supuso el “Middle Passage”, se ha venido empleando contra los africanos en el Nuevo Mundo. En este sentido, la autora señala dos estrategias empleadas en Estados Unidos: el movimiento encarado a la colonización africana que se promueve tras la emancipación, y el “racialismo romántico” (20). Ambas estrategias, huelga decirlo, se ponen de manifiesto en *Show Boat*, cuya trama anula sutilmente toda posibilidad real de convivencia entre blancos y negros.

En cuanto a la primera estrategia, la colonización africana, encarna el deseo de los blancos de enviar a los africanos de vuelta a su continente de origen como si nada hubiese ocurrido, y es una muestra del enraizado deseo de los blancos de librarse de los negros para siempre. Aunque el caso es que, simultáneamente, los negros ofrecen a los

blancos norteamericanos la posibilidad de definirse a sí mismos precisamente por oposición. Philip apunta, en este sentido, una interesante idea tomada de Toni Morrison: que todos los grupos étnicos que han ido poblando Estados Unidos han tenido que tomar a los africanos como referente en negativo, pues “the very freedom on which the American dream rests, is in turn based on the absence of freedom – in all its manifestations – of its African population” (24). Dicho de otro modo: el concepto de libertad no surge de la nada, sino que se alimenta, precisamente, de su contrario: “nothing highlighted freedom – if it did not in fact create it – like slavery” (25). La continua representación de los negros en la cultura norteamericana como seres inferiores, estereotipados como estúpidos o ignorantes en el mejor de los casos, obedece a que los blancos no están dispuestos a renunciar de buen grado a un bien tan integrado en su concepto de identidad como el de la libertad; un bien que, anulado su opuesto, dejaría de tener sentido.

La otra estrategia de contención a que se refiere Philip es la “romantización” de los africanos. Los deseos y miedos latentes en la sociedad norteamericana que hemos mencionado (que culminan en el *horror* que para la misma supone la miscegenación, 23), se hacen patentes en los personajes negros de *Show Boat*, “happy, cotton-picking ‘darkies’” (42). Actuando guiados por un falso romanticismo basado en la resignación que los aleja de todo peligro real de subversión y oblitera toda su historia de resistencia, estos personajes no son más que una parte animada del decorado de la obra. Su misión es dar color local, actuar como fondo oscuro sobre el que resaltan los valores blancos y potenciar el mensaje regresivo, conservador y racista del musical.

⁵³ Véase también *Showing Grit*, p. 14.

Otra reflexión de *Showing Grit* que debe mencionarse es la denuncia por parte de Philip de una realidad que, pese a ser evidente, suele pasarnos desapercibida, acomodados como estamos a la confortable realidad de la supremacía blanca. Se trata de la tácita negativa por parte de Occidente a reconocer su culpabilidad respecto al genocidio que supusieron el Middle Passage y la esclavitud de los africanos:

The question we must ask is why a barbaric practice that condemned humans to chattel servitude and that lasted for close to four centuries is today not seen for the monstrous holocaust it was. The failure to acknowledge the enormity of the crime of the slave trade is integrally linked to the present day dismissal of the plight, struggle and concerns of Africans in the New World (73).

El crimen que Occidente se niega a reconocer es, sin embargo, brutal. Las cifras estimadas son escalofriantes: la tasa de mortalidad de los africanos en los primeros tres años de cautiverio alcanzaba el 34 por ciento. De cada cien africanos forzados a abandonar el continente, sólo 84 sobrevivían, y de cada 56 esclavos obligados a trabajar en las plantaciones, 44 habían muerto a su vez al cabo de tres años (74). Se calcula que el número de africanos trasladados al Caribe y a Norteamérica, excluyendo los que murieron en el camino, alcanzó los quince millones de personas. Esta cifra aumenta en diez millones si se le añade el número de africanos que murieron en el Middle Passage. Se ha llegado a estimar, en fin, que no menos de cien millones de africanos fueron víctimas del tráfico de esclavos entre África y el Nuevo Mundo en cuatrocientos años (76).

Sólo una autoridad del mundo occidental ha pedido perdón públicamente por

esta aberración de la historia, y no deja de ser llamativo que fuese el máximo dirigente de la Iglesia Católica, en cuyo nombre, paradójicamente, se han cometido tantos crímenes. En su visita de 1992 a la isla Gorée, donde millones de africanos vieron su continente por última vez antes de ser enviados casi con toda seguridad a la muerte, Juan Pablo II se preguntaba:

How can one forget the enormous sufferings inflicted, in flagrant disregard of the most elementary human rights, on the people deported from the African continent? How can one forget the human lives reduced to nothingness by slavery? (76-77)

Y sin embargo parece que todo ese sufrimiento y toda esa aniquilación han sido olvidados. Tanto es así, que como Philip apunta indignada, el *Toronto Star* recogió esta disculpa, un evento a todas luces histórico, en una pequeña columna marginal que cubría apenas tres o cuatro líneas. Las disculpas simbólicas que el Papa había presentado poco tiempo antes a Galileo, en cambio, merecieron en dicho periódico “un artículo entero de tres o cuatro columnas” (77).

Este agudo contraste sirve para ilustrar otro aspecto que comentaremos de *Showing Grit*: la denuncia del tratamiento del debate en torno a *Show Boat* en los medios de comunicación, manifiestamente injusto y parcial. En la sección titulada “The Media”, Philip acusa a éstos de ser “the handmaiden to the elites of the dominant culture” (61). Esto obedece a razones de índole claramente económica. Razones de este orden, y también de otros relacionados con éste (en un sentido diáfano, como la clase social, u opaco, como el puro y simple racismo) hacen que el acceso de la población afrospórica a puestos de alguna responsabilidad en los medios sea una promoción social prácticamente inalcanzable, de manera que estos puestos están copados por periodistas de la raza y culturas dominantes. La situación es lo que en castellano se suele definir

como “una pescadilla que se muerde la cola”, ya que, como venimos repitiendo --pues así lo hacen *Frontiers* y *Showing Grit--*, los modos de representación de los negros y de otras etnias minoritarias por parte de los medios de comunicación están en connivencia con artefactos artísticos como *Show Boat*, es decir, son señaladamente racistas y denigratorios, y en consecuencia contribuyen a legitimar y perpetuar el sistema social que obstaculiza el acceso de personas no blancas a los medios. (El concepto de censura, en este contexto, adquiere unas dimensiones inesperadas; por ello, en la sección titulada “Censorship” encontramos un completo listado de los distintos tipos de censura que existen.)⁵⁴

En fin, términos como representación y poder o marginación y élite, aparecen íntimamente imbricados en esta feroz crítica de la realidad canadiense donde la cultura se convierte en el porfiado territorio de las batallas ideológicas. Es interesante saber, por último, que el diario *Toronto Star* participaba en la producción del musical *Show Boat*. Esto explica la enorme difusión que sus páginas dieron al evento, ya no por medio de publicidad sino bajo formas aparentemente objetivas como el reportaje; y explica también, a su vez, el tratamiento obtuso, parcial y minimizado que este diario dio a las fragorosas críticas manifestadas por ese amplio sector de la población de Toronto del que Philip formaba parte.

Ese amplio sector de la población, ha de señalarse, no estaba formado sólo por personas de piel negra. Eso sí, se trataba de personas con un ideario común: el de luchar contra una situación de injusticia que se remonta ya varios siglos. El texto insiste una y otra vez en la necesidad de huir de esencialismos, ya estén relacionados con un color de piel determinado o con la adscripción a una etnia concreta. “Ethnicity and race do not inoculate us against racism and anti-semitism” (93), afirma la autora tras discutir la

historia de dolor compartido entre el pueblo afrospórico y el judío a que aludíamos más arriba. Del mismo modo, ella no comparte las opiniones sobre *Show Boat* expresadas por la actriz que desempeña el papel de la protagonista mulata (para quien participar en este montaje supone un orgullo), o con el mismo Henry Louis Gates Jr., académico y escritor africano como ella, para quien *Show Boat* es nada menos que “a victory of tolerance and sensitivity to the feelings of an important segment of the community”, 106). La visión inclusiva y antiesencialista que Philip tiene del mundo y de los seres humanos se pone de manifiesto en numerosas ocasiones, como por ejemplo cuando afirma que

in essence, the struggle around *Show Boat* is not about Jews versus Blacks, but about Blacks *and* Africans *and* Jews, *and* South Asians and East Asians and First Nations People and committed whites working sometimes together, sometimes separately, to resist systems of domination and humiliation (95).

Concluamos repitiendo que *Showing Grit* se instituye en un poderoso dictamen contra el racismo en toda su complejidad, y lo hace invocando ese “post-modernist mantra, ‘race and representation’” (126). Sus últimas líneas consisten en una serie de propuestas encaminadas a minar, y en última instancia terminar con, la insidiosa representación del menospreciado musical (escritura de cartas-protesta, que los padres prohíban a los niños asistir cuando se organizan salidas de colegios, quejas al Defensor del Pueblo, etc.). La actitud constructiva de Philip, que siempre ofrece alternativas a lo que pretende derrocar, se demuestra en la inclusión en el volumen, en forma de anexo, de *The*

⁵⁴ *Showing Grit*, pp. 62-67.

Redemption of All Bumen, una breve obra de teatro que se propone hacer algo sobre lo que se ha hablado mucho durante la polémica previa y posterior al estreno de *Show Boat*: la posibilidad de subvertir los estereotipos de los personajes negros, de ofrecer alternativas a esas imágenes alienadas e irreales que no se pueden ni se deben aceptar (129).

En *The Redemption of Al Bumen* asistimos a un divertido ejercicio de ironía y a un efectivo desenmascaramiento de los presupuestos racistas que rigen una sociedad pretendidamente multicultural. La obra consiste, básicamente, en la entrevista que un grupo de mujeres negras mantiene con el gran empresario teatral Al Bumen para proponerle una serie de alternativas de cara a su próxima puesta en escena del musical *Show Boat*. El encuentro tiene lugar en territorio onírico, al que Bumen ha sido atraído por una de las mujeres sacando partido de la atracción sexual que despierta en él. Si este recurso se apoya en una realidad histórica que ha tenido tristes consecuencias para las mujeres negras (en breve hablaremos de la violación), el hipócrita Al Bumen, que exhibe la doble moral típica del cristianismo: “I would go with you anywhere. (*He laughs.*) Only don’t tell my wife. I wish I had more dreams like this” (10), se llevará una gran sorpresa cuando se encuentre frente a un batallón de mujeres dispuestas a acribillarlo con preguntas y fundadas acusaciones.

Su nombre, por cierto, ironiza sobre el poder que las instituciones tienen sobre las mujeres (epitomizado en la desigual relación de Al Bumen con su esposa, Sally),⁵⁵ y

⁵⁵ La breve aparición de este personaje enfatiza la comunidad de intereses entre mujeres de distintas razas, y por otro lado apoya la lucha contra los esencialismos –en este caso, de raza-- que como

forma elocuente pareja con el nombre del que será director de la puesta en escena, Hal Wright (solapada transcripción de “all rights”): director y empresario actúan en la convicción de que tienen un derecho absoluto e inalienable sobre las mujeres, tanto más sobre las mujeres negras.

Alardeando de su modernidad, Al Bumen se precia de haber producido otras obras teatrales subvirtiendo los estereotipos tradicionales y ofreciendo nuevas versiones con gran éxito (que era lo que defendían los productores del evento cultural en entredicho). En el caso de su próximo montaje, *Show Boat*, el gran avance es que el papel protagonista se va a otorgar a una actriz realmente mulata, como en la historia, y no a una mujer blanca como había sucedido siempre. Como era de esperar, las innovadoras propuestas del grupo de mujeres protagonista de *The Redemption* van un poco más lejos. No nos sorprende tampoco, tras la lectura de *Frontiers* y de *Showing Grit*, que escandalicen al blanco, conservador y racista Al Bumen.

La primera alternativa que proponen las mujeres es, simplemente, la sustitución de los personajes negros por otros blancos de baja extracción social: “hillbillies from Appalachia, for instance ... dancing and singing country and western music or playing banjos” (14). En opinión de Bumen, sin embargo, los negros son imprescindibles para crear la atmósfera, como lo son la figura de la “trágica mulata” –Julie-- y la música negra. Mujeres y hombre no alcanzan ningún acuerdo, así que aquéllas proceden a lanzarle la segunda propuesta alternativa.

Ésta es algo más radical. En una escena clave de la historia de *Show Boat*, el Sheriff irrumpe en el barco y acusa a Julie, recién casada con un blanco, de ser mulata, hija de un hombre blanco y una mujer negra (algo que no se percibe a simple vista, lo que pone de manifiesto la fluidez del concepto de raza y su insuficiencia como elemento

afirmábamos hace un momento marcan la escritura de Philip.

de identificación o fundamento de subjetividades). Señalemos que el matrimonio entre personas de distintas razas va contra la ley en el estado Mississippi en el momento histórico retratado.⁵⁶ El juez emite esta acusación racial sin ningún recato frente a toda multitud reunida en el barco. Como alternativa a esta humillación perpetrada a la mujer a causa de su raza, nuestras mujeres exigen lo siguiente:

BLANCHE: Just as [the sheriff] is saying 'white man' Julie nug take out a gun from inside she skirt pocket, hold it against de Sheriff head and bam! Jus so she shootin him stone cold dead. An den loud loud for everyone on the show boat to hear she saying: 'That is for all the Black women like my own mammy, who white men rapin up and down the Mississippi.' (17)

Esta propuesta deriva en una discusión entre las mujeres y el hombre sobre una realidad tan recurrente durante la esclavitud como las violaciones. Esta discusión pone de manifiesto el sinsentido y el profundo cinismo, teniendo en cuenta esa realidad, de las mencionadas leyes contra el intercambio sexual o amoroso entre personas de distintas razas. Leyes, huelga decirlo, que han sido promulgadas y sancionadas por el propio hombre blanco, es decir, ni más ni menos que el sistemático violador de mujeres negras.

A todo esto sigue la propuesta de que la palabra “nigger” sea suprimida del texto a representar. Como era de esperar, es también desoída por Bumen, pues, pese a que pueda resultar dolorosa y ofensiva para tantas personas, le parece imprescindible: “that’s the way people spoke back then” (20). Aquí, Philip hace apología de un tipo de censura que podríamos denominar “humanista”: se trata de coartar la pervivencia de todo un imaginario de opresión que sigue latente en las mentalidades contemporáneas, con vistas a un cambio en estas mentalidades; con vistas, en última instancia, al fin del racismo y la opresión.

⁵⁶ La novela en que se basa el libreto, publicada en 1926, abarca tres generaciones, y se extiende durante

Por último, las propias mujeres se enzarzan en una interesante discusión sobre si la violencia es o no un modo de resistencia válido:

We need to remember what Fanon said about violence – its necessity on the part of the oppressed to clear the way for movement forward. And Biko talked of using the violence of the oppressor and turning it against him (23).

Pero las posturas de las mujeres al respecto no son unánimes, de manera que el texto no se pronuncia en ningún sentido definitivo. De todos modos, la cuestión está ya sobre el tapete, y la discusión ética está servida.

Tras otras propuestas igualmente radicales y transidas de amargo humor que hacen las mujeres (por ejemplo, cambiar el título de la obra por el de *Kicking White Butt on the Mississippi*, 23), Philip acaba entrando en la discusión sobre la tan manida corrección política (volvamos a recordar que en toda la obra reverbera el debate que tuvo lugar en la realidad). Las mujeres son acusadas por Bumen de estar locas y de ser “a bunch of politically correct philistines” (27). A juzgar por el tono airado de Bumen, inferimos que considera el rutinario discurso de la corrección política claramente desdeñable. Las mujeres se defienden con denuedo:

AMBROSIA: There, he said it girls – the p.c. word! I wondered how long it would take him to slander us in this way. ... We’re only doing *what you and Hal Wright have been doing*.

BLANCHE: ... Nuttin but big words used to confuse and mamaguy people and make dem feel you not insultin dem (24; mi énfasis).

Al Bumen encuentra un argumento en que basar su negativa a cambiar la mayoría de los puntos propuestos en la necesaria verosimilitud de la obra. La situación del estado de Mississippi y las leyes de la época exigen que la obra permanezca como está. Por

una cincuentena de años en el sur de los Estados Unidos del siglo XIX.

ejemplo, el colapso del matrimonio entre Julie y su marido blanco no puede alterarse, pues las leyes dictaban su invalidez. Entramos así en un ámbito que Philip revisita una y otra vez en su escritura: el de la historia. ¿Quién escribe la historia? ¿Sirviendo qué intereses? ¿En beneficio de quién? La parcialidad de la historia se vuelve a poner de manifiesto, y la posibilidad de reescribirla se ofrece como una realidad:

AL BUMEN: They can't stay together in Mississippi. It's against the law.

NEGRIL: Well, that's a problem for you. Al, isn't it. Maybe we'll just have to rewrite those laws.

AL BUMEN: You can't do that – that was history – fact.

BLANCHE: Is who say we can't do dat. Didn't Ferber and Kern and Hammerstein leave in and leave out all kind a ting, and didn't dey change whatever dey wantin to? Dey never write in no strong fightin Black people in dey musical. And *dat* was a fact. Dey never show how white people wicked and dat was a fact too. *Still* is a fact. So who goin say we can't change de law fe we own play. You Mr. Bumen, sir? (26; énfasis de la autora)

En el momento en que esta obra se escribe, en el terreno real, lo sabemos, la batalla está perdida, pues *Show Boat* se ha seguido representando al modo tradicional pese a la oposición de ese “bunch of politically correct philistines” del que Philip es miembro. Sin embargo, la semilla está plantada. La semilla de una planta que seguirá luchando contra “the politics of oppression – racial, gender and class” (27), y que irá creciendo y fortaleciéndose con el tiempo. Por otra parte, en el plano fictivo/ideal que supone *The Redemption*, y aunque sea contra la voluntad manifiesta de Al Bumen, este proceso ya ha comenzado. Se explica así que, en el subtítulo, Philip catalogue esta obra como “A Morality Play”.

Con una escena de gran impacto sonoro, la obra termina al tiempo que lo hace la entrevista entre las mujeres y Bumen:

AMBROSIA: Wake up!

MANZA: Wake up, Al!

BLANCHE: Wake up!

NEGRIL: Wake up!

(In a staggered chorus, the women continue to repeat the words, “wake up,” sometimes whispering, sometimes shouting, sometimes normally, each being spotlit as she speaks.)

ALL THE WOMEN: *(In unison and at normal pitch.)* Wake up, Al Bumen.

(Al Bumen looks slowly from one woman to another. The stage goes black.)

(37)

En esta hermosa imagen coral, las mujeres instan a despertarse al reticente Al Bumen. Es obvio que la escena tiene una doble lectura: puede leerse en un plano real dentro del propio universo dramático (“Despiértate y vuelve al mundo real, terminemos esta entrevista”, parecen decir las mujeres), pero también, en un sentido más amplio y simbólico, como una instancia a que el hombre blanco salga de su ensimismamiento y autocomplacencia. Una lectura que es perfectamente lícita, pues hace apenas un

momento, una de las mujeres le recordaba a Al Bumen otra de esas muchas verdades, evidentes pero sistemáticamente ignoradas, que por fortuna la escritura de Philip se encarga de recordar: “We hurt, Al. ... Just like you do” (36).

Terminaremos nuestro comentario de *Showing Grit* recordando que la historia de resistencia de los pueblos afrospóricos ha existido y existe, y que seguirá viva mientras escritoras como Marlene Nourbese Philip mantengan encendida la antorcha. Frente a ejercicios de autocomplacencia y opresión como es la obra musical en entredicho, el arma a esgrimir es, siempre, el de la resistencia:

Show Boat is intended to make whites feel good about themselves, and those who are lulled by this must bear some responsibility for the outcome of this disastrous exercise in insensitivity and racism, because the wave of change, the heartfelt and deep urge to live lives of dignity will not die. It may go underground, but it will not go away (57).

* * *

Este capítulo ha sentado las principales bases del pensamiento teórico de Marlene Nourbese Philip, que posteriormente se trasladarán a su obra de creación. Lo comenzábamos hablando de respeto, y también terminaremos refiriéndonos a él con una afirmación que sintetiza las motivaciones primeras que llevan a esta autora a escribir:

I do believe profoundly that we can't build our new realities on the oppression of others, and equality, dignity and respect gained at the expense of someone else's respect and dignity is a chimera.⁵⁷

⁵⁷ *Frontiers*, "Conversations accross borders", p. 265.

3. Primeros peldaños poéticos.

Thorns y *Salmon Courage* son dos volúmenes de poesía que preparan el camino para la eclosión del genio poético de Philip, que sobrevendrá con *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*.¹ Publicadas con tres años de diferencia, las dos colecciones tienen tantos aspectos en común que pueden considerarse complementarios, o pueden incluso llegar a considerarse como una sola colección de poemas dividida en dos entregas. Sin embargo, existe cierta evolución de uno a otro, y el análisis que se llevará a cabo en esta sección parte de una lectura semejante: de que los dos son entidades autónomas pese a presentar una forma y un gran número de temas comunes.

Ya los propios títulos dan cuenta de esta evolución. Mientras que el título *Thorns* sugiere meramente dolor, un dolor que se acepta de forma pasiva, *Salmon Courage* es indicativo de una indudable voluntad de acción. En la peripecia del salmón que remonta la corriente para ir a desovar al nacimiento del río se refleja una voluntad inequívoca de ser sujeto de la propia vida, la voluntad de enfrentarse a cualquier destino fijado de antemano o impuesto por los demás. En el lapso que va entre un libro y el otro, entre *Thorns* y *Salmon Courage*, el paso a la acción está dado. Sin embargo, igual

¹ Toronto: Williams Wallace, 1980 y 1983, respectivamente.

que *Thorns*, también *Salmon Courage* puede considerarse un libro de iniciación.

i. *Thorns*.

El primer libro de poemas de Marlene Nourbese Philip se publicó cuando la autora tenía treinta y tres años, es decir, a una edad que puede considerarse madura para la publicación, sobre todo en el campo de la poesía. Ha de tenerse en cuenta que Marlene Nourbese Philip es doctora en leyes, y que tras doctorarse pasó varios años dedicada a ejercer como abogado. Sus primeros pasos poéticos tuvieron un cariz de intimidad, y ni siquiera la publicación de *Thorns* en 1980 le hizo plantearse la posibilidad de convertirse en escritora profesional:

I started writing when my first marriage broke up ... I began to keep a journal. I was really a closet writer. And through writing I think I actually kept my sanity during that difficult time. Then over the years I continued ... After *Salmon Courage* in 1983 I began to think more about writing as a full-time occupation.²

Thorns consiste en una compilación de cuarenta poemas. Son en su mayoría piezas breves, de entre siete y veinte versos, aunque hay también algunos más largos, que llegan a ocupar una página, y, por último, un número más reducido de poemas de más

² “Writing a Memory of Losing that Place”, entrevista con Janice Williamson (*Op. Cit.*), pp. 241-242.

de una página. Estos últimos son, concretamente, seis, y la mayoría de sus títulos son significativos en cuanto al contenido temático refiere: *Oliver Twist*; *To My Sister Sheba*, *Queen of Joy*; *Jongwe*; *Blackman Dead*; *E. Pulcherrima* y *All that Remains Of Kush Returns to the Desert*.

Podemos adelantar, sin embargo, que en muchos poemas de la colección los títulos no favorecen la comprensión del texto, y que incluso en muchos casos oscurecen su significado; es el caso, por ejemplo, de *And So To Meet Again Is A God* (13). En algunas ocasiones, también se da el caso de que es el propio título el que da la clave del significado del poema, o al menos contribuye a iluminar una poesía que, como suele suceder con los poemarios iniciáticos, peca con frecuencia de excesiva concentración. Si bien esto no es insólito en una muestra de poesía temprana como lo es *Thorns*, tiene como resultado una notable ambigüedad, complejidad e incluso oscuridad de muchas imágenes y muchas composiciones. Como contrapartida, esta densidad implica la posibilidad de múltiples interpretaciones.

La presentación de *Thorns* corre a cargo de *Poems*,³ una pieza breve que ejerce la función de una poética, es decir, una declaración de principios por parte de la autora respecto a la función y efectos de la poesía. Se trata de un poema de gran concentración conceptual, y en este sentido marca la pauta de los que le siguen. Está estructurado mediante una única imagen; una imagen donde los poemas caen, aparentemente, del cielo. El primer verso evoca el momento de la inspiración de manera breve y

³ *Thorns*, p. 1. Siguiendo el protocolo del apartado anterior, a partir de ahora, la paginación de los respectivos poemas se indicará mediante un número entre paréntesis después del título.

contundente: *Poems fall*. Los poemas, un don de los dioses, parecen llegar al poeta con una doble misión: la de terminar con la risa fácil o gratuita (*shaving curls of layered / laughter ringed and hued / in sympathetic shades*), y la de recordar que la realidad está estigmatizada por el dolor (*slivers of marbelized pain / fragmented illusions splintering slowly on the air*). A continuación, en una imagen sumamente compacta, se apunta la compleja interacción que se da entre el poema y la experiencia, entre la experiencia y la emoción, entre la emoción y el tiempo: *existence chiseled, chilled / into experiences gained and / smoothly lost as emotions are*. La gran virtud del poema, por último, es que sobrevive a la fugacidad del instante, que permanece: *welded on the membranes of time*. Compleja interacción entonces, también, entre el propio poema y el tiempo.

Si en la variada miscelánea que compone *Thorns* hay un dominante, éste es el dolor, ya introducido en el poema primero. Un buen número de piezas consiste en la plasmación de un momento puntual en que el dolor se hace presente de manera lacerante, lo que podríamos bautizar como “epifanías de dolor”. También asistimos con frecuencia a la representación de ese dolor con vistas a conjurarlo. Este dolor puede tener múltiples razones, pero el tronco principal del que todas ellas se desgajan no es otro que el exilio: el exilio geográfico y, por extensión, el exilio cultural. El exilio múltiple que ha sufrido la poeta y, con ella, todos los individuos de su raza (que va acompañado, no hay que olvidarlo, del racismo). En este sentido, pese a que el poemario no presenta un desarrollo progresivo o cronológico en cuanto a los diversos temas o ambientes que abordan los poemas, el lector puede intuir, trazado en orden aleatorio, el recorrido geográfico que Philip ha llevado a cabo como individuo *afrospórico*: desde África al Caribe, y, de aquí, a Canadá.

El poema, entendido como un modo de creatividad, llega en auxilio de los pueblos desplazados. Así se refleja en *And So To Meet Again Is A God* (13), donde se

sugiere el dolor mediante imágenes de frío, identificables con Canadá: *a frozen diamond tear pierces the heart / mountainous with frigid grief*, tan distantes del calor y la luz tropicales y caribeñas: *sun distilled sun-light / ... / blackly gold / in the gauzelight*.

He aquí, sin embargo, que llega la creatividad como rescate de este estado de exilio:

...the blued dream charged on time
from the heated teat of creativity
and knowing cold of Kilimanjaro
returns for those who displaced time.

La creatividad viene asociada, en este poema, con el continente africano, que se erige, a lo largo del poemario, en sustentador inmutable de todo horizonte de esperanza para los pueblos afrospóricos.

Se entenderá tras lo anterior el hecho de que un cronotopo que informa un gran número de poemas sea el universo caribeño en que se crió Marlene Nourbese Philip, más amable que el frío entorno canadiense. Es el caso de *Nostalgia '64* (2) y de *Poisson* (3), donde se recuerda con simpatía la costumbre caribeña de pasar mucho tiempo en la calle. El término que describe esta actitud es *liming*, y en el glosario de términos relacionados con los ámbitos africano y caribeño que se incluye al final del poemario viene definido de este modo: “Commonly used to refer to the past time of standing idle at roadside corners passing the time of night or day. Also used to refer to convivial gatherings of people for the purpose of talking and drinking” (54).

El primer poema, en concreto, hace referencia a las tardes de adolescencia, y a los chismorreos típicos de esa edad:

Liming by the street corner
dressed to kill
...
talking bout de latest caiso
who's a jackabat
and who not

El componente autobiográfico del poema es evidente: en 1964 Philip tenía diecisiete años. Faltaban, por cierto, muy pocos para su desplazamiento definitivo a Canadá. Es importante resaltar el uso del creole en este poema, por el momento una excepción, ya que casi todos están confeccionados en inglés estándar. El recurso de escribir en creole, que traslada el universo caribeño al papel con mayor fidelidad, se irá afianzando a medida que lo hace la producción poética de la autora.

Poisson, por su parte, evoca la alegría y el bullicio de las calles caribeñas, potenciados por los gritos de las vendedoras, entre otras cosas, de pescado:

Bubaloops women
behinds rolling madly
...
laughter rolling loudly
at streetside corners.

También aquí, en los intersticios, aparece África como sustrato cultural que subyace a los comportamientos caribeños: *Come! get your fresh poisson, / vocal residue redolent / of cultures long since forgotten.*

When I was a Child (4) evoca la tradición de la narración oral característica del Caribe. Los niños, ansiosos, se agolpan alrededor de la mesa a la luz de la lámpara cuando la noche está naciendo, y escuchan fascinados historias sobre los *socouyants*, *dwens*, *lajablesse*, *the cloven footed siren*, mitos populares bien conocidos por los

pequeños. Como siempre, de fondo el dolor, el brillo de la desesperanza: *on an island greening of cracked hopes*.⁴ Igual que sucede en *Fluttering Lives* (7):

Fluttering lives
among shuffled papers
sunstained, sunstarved
for the earth black blue
and the poui
blazing on the hungering edge of pain
yellowing with vengeance

La situación colonial se ve reflejada en *Oliver Twist* (5), un poema largo cuyo título, la novela de Charles Dickens, refiere a la cultura imperial inglesa. El poema ofrece la forma de una canción o juego infantil:

Oliver Twist can't do this
if so do so
touch your toe under we go
touch the ground and a merry go round,
and mother oh grady says to cry
mother oh grady says to cry

Con este alegre ritmo, el poema recuerda la educación imperial a que los niños negros se veían sometidos y el modo en que escapaban a los patrones civilizadores impuestos por el colonizador:

mother oh grady says be black,
brown black
yellow black
black black

⁴ El poema hace referencia a la desilusionada situación de su país, pues, tras conquistar la independencia en 1962, el desempleo y el malestar social fueron creciendo de manera alarmante a lo largo de la década, hasta convertirse en la causa principal de la emigración masiva desde Trinidad-Tobago hacia Canadá, Inglaterra y Estados Unidos.

black pickney stamped English

...

pleasing and thank you ma'm, yet so savage

union jacked in red

in white

in blue

El momento reflejado es el de la independencia de Tobago:

man we was black

an we was proud

and we had we independence

an' massa day done,

sin embargo la educación imperial continúa, ya que Tobago sigue siendo parte de la Commonwealth:

we goin' to wear dat uniform

perch that hat

'pon we hot comb head

jus' like all dem school girls

roun' de empire⁵

Èste es otro de los escasos pasajes de *Thorns* escritos en creole; de nuevo es el propio contexto el que lo requiere. La educación imperial, en fin, peca de absurda, pues se propone imprimir unos modelos socioculturales extremadamente concretos en una realidad que les es completamente ajena.⁶ El poema denuncia, de paso, el

⁵ Nótese el uso de minúscula al escribir esta palabra.

⁶ La mofa o tratamiento irónico de la pedagogía colonial es un tópico frecuente de la literatura postcolonial. Véase, por ejemplo la novela de Micheline Dusseck, *Ecos del Caribe* (Barcelona: Lumen, 1996), e Isabel Alonso "Ecos del Caribe, de Micheline Dusseck: identidad femenina, identidad racial" en *Anales del Caribe*. 16-18, 1998, pp. 307-326. Merle Collins, Jamaica Kincaid y Olive Senior son otras autoras caribeñas que abordan esta temática. En un contexto postcolonial distinto, véase también las

silenciamiento de los mitos negros y de la desoladora epopeya del pueblo africano en su forzada travesía del Océano Atlántico:

learning about odes to nightingales
forget hummingbirds,
a king that forgot
Harriet Tubman, Sojourner Truth
and burnt his cakes,
about princes shut in towers
not smelly holds of stinking ships.

Se ha introducido así otro de los temas principales de la escritura de Nourbese Philip: la celebración de la raza negra, que va estrechamente ligada a la conciencia de una identidad panafricana. El mismo tema se explora en *To My Sister Sheba, Queen of Joy* (8),⁷ partiendo de la dicotomía negro-blanco y superándola al evocar el color rojo de la sangre que corre por las venas de los hombres y mujeres de ambas razas:

daily I practise my ritual loving of you
splitting veins broadside
bled white
bled black
bled white black and red.

Esta sutil superación de la dicotomía blanco-negro tiene la virtud de incluir este poema, temáticamente, en la más flagrante posmodernidad. Por supuesto, tampoco aquí podía

novelas de la samoana Sia Figiel, *The Girl in the Moon Circle* (Suva, Fiji: Mana Publications, 1996) y *El lugar donde nacimos* (Barcelona: Seix Barral 1999).

⁷ La proverbial belleza de la reina de Saba la hizo trascender a la historia, sin embargo, “Salomón sospechaba que la reina de Sabá era Lilit porque tenía vello en las piernas”. Esta identificación de la reina de Saba con Lilit, la primera esposa de Adán, supone una sorprendente demonización histórica de la raza negra. (Por otra parte, el nombre Lilit proviene de un término asirio-babilónico que significa “demonio femenino”, pero también “espíritu del viento”, lo que permite conjeturar que Lilit fue demonizada precisamente por su amor a la libertad). Robert Graves y Rafael Patai, *Los mitos hebreos* (Madrid: Alianza, 2000), p. 83.

estar lejos el dolor, un dolor que en este caso ha engendrado la ira: *robed with rage precisely balanced*.

En el brevísimo *For Bruce* (32), por el contrario, la celebración de los rasgos físicos africanos, epitomizados esta vez en el rizado cabello que ella se lava, se lleva a cabo de una forma muy dulce:

Today I washed my hair shameless
loosed its kinky splendour
through a child's eyes
a cloud of raindrops framed my face.

Hasta ahora, en los poemas sobre la infancia cuyo contexto es el Caribe, vemos que ésta se relaciona con la felicidad, con una situación paradisíaca. Ésta situación puede compararse, en la teoría psicoanalítica desarrollada por Julia Kristeva a partir de las elaboraciones de Freud y, después, de Lacan, con el estadio pre-edípico. En él, el niño flota en un flujo semiótico en completa comunión con el cuerpo de su madre. Se trata de un estadio previo a la entrada del infante en el orden simbólico, representado por el padre, y en el que se penetra por medio del lenguaje.⁸ Resulta pertinente comparar esta situación con la imposición del lenguaje colonizador sobre los pueblos colonizados. El niño afrospórico se mueve con desenvoltura en un ambiente lingüístico exclusivamente creole; con la educación colonial viene la imposición del lenguaje alieno, el inglés, y con él la pérdida del paraíso (y también la escisión de la personalidad, como repite Nourbese Philip cuando se refiere a su dominio tanto del creole como del inglés, y a la fragmentación que esta dualidad supone. Este aspecto se comentará más adelante).

Podemos elucubrar también que la pérdida del paraíso sobreviene de un modo que, aunque distinto, es de algún modo paralelo al esquema anterior: con el traslado de un universo lingüístico eminentemente creole a un universo lingüístico completamente inglés, es decir, con la emigración de Tobago a Canadá. De este modo se hace comprensible que, puesto que *Thorns* ha sido escrito en Canadá, la mayoría de los poemas relacionados con la infancia que aparecen en la colección y que no se refieren a sus recuerdos del paraíso, es decir, sus recuerdos caribeños, sean poemas en que está presente el llanto o el sentimiento de pérdida. Los versos primero y último de *But Now I see Through a Glass Darkly* (12), que se centra en el sentimiento de desolación por la pérdida de la infancia, sintetizan esta teoría: *When unalloyed to childhood / I used to cry*.

En Canadá, por tanto, el dolor parece ser lo que impera en el universo infantil cercano a la autora, es decir, el universo de los niños afrospóricos afincados allí y, en consecuencia, desplazados.⁹ Poemas que denuncian el dolor y la impotencia en la infancia son *And Eyes Were Crying* (19), donde leemos cómo *a severe hopelessness describes / a childface puttied against a window pane*, y *La Nena* (18):

I turn spinning softly
a mosaic dawn of death
to heart beaten messages that
slowly sate hungers aged
in childhood skins.

Pero esto no significa que Philip se circunscriba necesariamente a un ámbito geográfico concreto, ni que descuide, en su interés por la infancia, aberraciones más vergonzosas.

⁸ Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language* (*Op. Cit.*).

⁹ También, por extensión, niños de otras minorías étnicas que han sufrido similares injusticias y nacieron o residen en Canadá.

A Year in the Day Of The Eternal Child (15) alude claramente a todos los niños del mundo (*Children are all over / the world*) que pasan hambre. Niños condenados al sufrimiento y el dolor desde el momento mismo de su alumbramiento:

kicking flimsy free from
a fresh limned womb
pregnant with pot belly hunger
a second gestation of sharp-ribbed
caged pain...

Alejándose del universo de la infancia pero sin abandonar el tono de pesimismo, *Expose the Brick* (16) y *Unnamed* (17) son sendos poemas que reflejan momentos de desesperanza. El primero es un poema muy corto, de doce versos brevísimos, que se centra en una ambigua imagen; sugiere la urgencia de mostrar el ladrillo, del color de la tierra, que se esconde bajo las apariencias: *Expose the Brick / hearth coloured / plastered white in shadows*. Un ladrillo que, a su vez, oculta la realidad del corazón, un órgano sobreexposto a las inclemencias: *brick covered heart / overexposed*. El verso que cierra esta reflexión lírica es breve como un latigazo: *expose the brick / and let's be done*, lo que podría interpretarse de dos modos: o bien como la deseada liberación de una situación de falsedad y constreñimiento o bien --y nos inclinamos en esta dirección, dado el contexto-- como una invocación a la muerte, lo cual, en realidad, no es sino otra vía de escape.

Por su parte, *Unnamed* es igualmente ambiguo. Llama la atención, en cualquier caso, la insistencia en la deixis espacial: diez veces se repite el adverbio *here* a lo largo

del poema, casi siempre precedido del determinante “the”. Esta insistencia en la locación provoca la reflexión sobre el lugar desde donde el yo poético habla --Canadá--, y hace al lector extremadamente consciente, para bien o para mal, de una posición que, a la luz de esa repetición excesiva, se antoja forzada o, cuando menos, designada con matices negativos. Esta impresión se confirma al observar que en ese aquí se suceden imágenes que sugieren vacío, oquedad, y, por extensión, un sentimiento huero de la vida: *lonely interstices; squalid squares of matt grey sky; where the noose of nothing nudges*. La imagen más cautivadora, siempre en la misma línea, es precisamente la última:

in the here and here and here
weaving the emperor’s new clothes
in surreptitious silks and the glumly golden
threadless seaming of the patterned
inevitable in the here, here and here.

La referencia al conocido cuento tradicional *El nuevo traje del emperador*, con su tinte de absurdo, introduce una nota de humor irónico, que sin embargo no consigue aplacar el desasosiego creado por las imágenes anteriores, o por otras aún más negativas, más evocadoras de la sempiterna desesperanza o dolor: *and here stale tears stand in cups*.

Pero no todo ha de ser negativo por fuerza. *If* (29) parte de una similar situación desolada: *If on the broken wing of day / ... / rimmed red with grief*, pero abre en cambio una puerta a la posibilidad de escapar al desasosiego mediante el encuentro con otra persona, que el poema se abstiene de identificar. Tal encuentro, que tendría como marco ese día con las alas rotas, conseguiría, al menos, serenar al yo poético siquiera de manera temporal: *to seduce my many silences / one by one / strip me of my feverish questions*.

Ese idealizado encuentro permitiría al yo poético escapar de las preguntas y alcanzar, aunque fuese apenas un día --un día con las alas rotas--, un sentimiento de seguridad. La seguridad, no sólo como momentáneo reposo metafísico, sino también como plataforma desde la que combatir ese dolor persistente que tiene su origen en realidades puramente materiales, es también un tema que aparece en varios poemas. *A Question of Security* (44), sin embargo, señala que la seguridad puede ser un arma de doble filo: *flatpalmed and fisted / ... / security / magician of mystery / who brings you here now?* Pareciera que el yo poético se resiste a recibir la seguridad con alegría. En todo caso, algún grado de seguridad, aunque no sin reservas, termina siendo un bien a ambicionar en un mundo, según los poemas comentados, manifiestamente hostil hacia los individuos afrospóricos: *I enclose you / tight / against me questioning.*

Junto al dolor, el otro dominante en este poemario primero es la feminidad. Con frecuencia, el yo poético se identifica como claramente femenino, lo que reafirma la conexión que en esta lectura hemos establecido desde el principio entre el yo poético y el de Marlene Nourbese Philip. Si una buena porción de poemas hacen referencia al mundo de la infancia, otro tanto lo hacen al mundo de la mujer. Que Philip aboga por un tipo de mujer combativa y valiente, que no permite que sea el hombre quien dirige su destino, se hace patente, por ejemplo, en su admiración por la literatura de una autora como Doris Lessing. El poema titulado *On Reading Doris Lessing* (25) termina con unos elocuentes versos, que encierran un poso de admiración hacia las mujeres con iniciativa retratadas por Lessing:

women confront, supplant

men in incendiary conflict
hotly, sweetly sexual
politics and sex
warp and woof
of the knotty fabric existence.

Ahora bien, ha de señalarse el hecho de que, a excepción de este poema, no hay ningún otro en que lo femenino se celebre por sí mismo. Dicho de otro modo, en *Thorns*, y en gran parte de la producción poética de esta autora, feminidad es sinónimo indisoluble de maternidad. Tanto es así que, más que el signo mujer, podemos afirmar que el dominante de *Thorns* es, junto al dolor, la maternidad.

Broken Spaces (10) y *No More* (11) dan prueba de ello. El primero describe con desgarrador detalle la postración que sufre una mujer al abortar: *a broken blood torn pact / an empty wailing womb*, un vacío que da al traste con la precaria seguridad a que hacíamos referencia, y que se convierte en un dolor irresistible: *safety split widely, precisely into / newly painfilled spaciousness*. Regresan, para cerrar este poema, las imágenes de vacío, el mundo en su totalidad convertido en un sinsentido:

an emptiness,
anxiety crackles round
whirlpool hopes
torn spaces roughly edged
in red
and nothing fits any longer.

Hay una clara continuidad temática entre este poema y el siguiente, *No more*, que por su brevedad ofreceremos entero:

Don' feel like a woman
no more

don' feel no more
like a woman,
no more like a woman
goin' feel
no more
like a woman
no more
goin' feel.

Tras la lectura de este poema, entendido como coda del anterior, se hace evidente que la condición de mujer va ligada a la capacidad de reproducción y de convertirse en madre. Ha de señalarse el ritmo monótono y el tono repetitivo, aunque con variaciones, que lo convierten en una letanía de duelo. Duelo doble: por la vida sesgada en el poema anterior y por la feminidad asesinada como consecuencia del episodio. En un sencillo bucle, el poema trasciende un momento y una situación puntuales: *Don' feel like a woman / no more*, y los convierte en un imperativo categórico con vocación de trascendencia: *like a woman / no more / goin' feel*.

El evento mágico de la concepción, por el contrario, es causa de gozo. Así se lee en el ambiguo *Musk Mysteries* (20), donde las imágenes poéticas sugieren un acto sexual entre una mujer y un hombre cuya culminación ha de ser la concepción, representada mediante delicadas imágenes que evocan el instante preciso en que el espermatozoide triunfador atraviesa la pared del óvulo:

Take the sacred jewel safe
puncture the fluid membrane
fly into the bird's eye of hope
and park between those tall flamboyant trees
safety hedged with hope
blood weary.

El proceso de reproducción está en marcha, y así la seguridad se afianza con la esperanza de una nueva vida. Si esta interpretación peca de reducida para un poema que puede tener múltiples lecturas, otros indicios la confirman como la más fiel a la intención de la autora. El más evidente, la alusión en la pieza siguiente al símbolo más universal de la feminidad y el embarazo: la luna. La luna se presenta, sin embargo, en *Eclipse* (21), precisamente mediante su ausencia. No podía haber mejor modo de representar un eclipse. La luna es aludida, principalmente, mediante un pronombre, *her*, y el yo poético la venera como a una divinidad que da cobijo y alimento a las mujeres -- colectivo que ha de leerse tras el pronombre *we--* y a su descendencia:

we were hers,
before and after loved
eclipsed with shadows with
coronas of light moon kissed
our babies' mouths
hungry for her food.

El embarazo es un tema presente en los tres poemas siguientes. En *Child We Heard You Weep* (22) podemos inferir que el niño que llora --nuevamente el dolor en la infancia-- es el bebé que la hembra, el yo poético, lleva en el vientre. De este modo cobra sentido literal la imagen *I heard you / last night between solid sheets / of semiconscious pain* y, por otro lado, se entiende la cercanía del llanto en el oído de la poeta: *against my ears of pig stuck pain*. La atmósfera de intimidad característica del periodo de gestación, cuando no puede darse mayor grado de proximidad entre dos personas, se conserva en los dos poemas siguientes: *Sun Spots* (23) y *Green Bones* (24). *Night of Babies* (42), sin embargo, ofrece la imagen más clara al respecto:

Black
silk nipples

veined in silence
sulky with waiting
 taut
belly secrets
satisfaction darkly lined
down
centrefield of tension
the world waits
lispig shortlived love.

Es de esperar, por tanto, que las madres protagonizen algunos poemas. Es lo que sucede con *A Woman at her Window* (27) y con *Mothers* (28). En el primero asistimos a una escena brevísima donde una mujer observa a sus hijos desde una ventana: *their limbs / hieroglyphics of love / etched the struggle against time*. El segundo es una compleja alocución dirigida a todas las madres del mundo de la que puede inferirse que todo sexo sin concepción equivale a muerte.

Dos poemas en torno a la madre retoman el cronotopo tangible de Canadá. Aquí, el peligro de deportación para la madre inmigrante, que ha venido a ganar un poco de pan con que alimentar a sus retoños allá en el Caribe, es una amenaza constante que planea sobre ella desde el momento mismo de su llegada. *Six Pickney* (14) está escrito en creole, para garantizar el máximo de fidelidad al discurso de una mujer inmigrante que explica su situación a un funcionario civil canadiense. El término *pickney* viene definido, en el glosario incluido al final del poemario, como “Little child of African heritage. Its usage dates back to the period of slavery” (54). La protagonista y narradora tiene seis hijos a su cargo y no recibe ayuda alguna de ningún hombre para mantenerlos. Es una situación harto habitual en el Caribe, como también lo es el hecho de que ella

haya inmigrado para ganar dinero y los haya dejado a cargo de su madre, la abuela de los niños. Ahora que ha conseguido un buen trabajo en Canadá, la mujer solicita permiso para traer a sus hijos a vivir con ella. La respuesta que recibe a cambio es, tristemente, una amenaza:

Deportation sir? Wha't dat?
Wan dem heah sir
come live wit me,
fed'ral court sir?
only six pickney back 'ome
me mus leav sir? Go 'ome!
six pickney back 'ome
is lot fe mine.

El poema termina aquí, con una nota de amargura dulcificada por la ingenua repetición del estribillo de los dos últimos versos, con los que se cierran también cada una de las tres estrofas anteriores. Esta ingenuidad enmascara una angustiosa impotencia, y tiene su reverso en un poema de temática similar pero tratamiento completamente distinto. *Three Times Deny* (41) traslada el episodio bíblico de la negación de Pedro a la misma situación. A diferencia del anterior, está escrito en inglés estándar, y en lugar de estar dividido en varias estrofas con la misma estructura, lo que en *Six pickney* contribuye a una suerte de dramática ausencia de dramatismo, está dividido en estrofas breves y desiguales que recuerdan el latiguillo de la culpa agujoneando una conciencia sucia. No en vano, el poema termina con una mentira piadosa por parte de esta madre para evitar la temida amenaza de deportación: *No sir, since you asked / I have no children.*

Los universos de la infancia y de la maternidad se funden también en algunos poemas. Por ejemplo en *Black Fruit* (33), donde estos dos mundos se tiñen con el motivo omnipresente del dolor, que tiene su origen, como hemos visto, en la desposesión cultural y el múltiple exilio forzoso de los pueblos afrospóricos. En el poema, la poeta anima a su descendencia --interpretamos que se refiere en concreto a su hijo Bruce, a quien ha dedicado el poema anterior-- a tomar lo que siempre fue suyo: ni más ni menos que el pleno derecho de ser persona: *black fruit of my ploughshared womb / lying fallow / Awake -- take what was always yours.*

Pese a que la figura de la madre no se nombra explícitamente, sí que aparece de modo implícito en *A Child's Question* (31), donde se sugiere que la problemática de desplazamiento que articula el poemario tiene su causa en el racismo. Mediante un sencillísimo poema, el racismo, por fin, se manifiesta como motor primero de tanto dolor almacenado en corazones y versos:

Before your nakedness
and mine
threw our shadows
into bas-reliefs of love and hate
before black
before white
what was?

El poema puede entenderse como un intento de zafarse de la convicción, característica de la posmodernidad, de que el ser humano es un constructo socio-cultural en cuya fábrica no existen principios o virtudes esenciales, e invoca, en cambio, la existencia de una esencia humana básica, que esté por encima de distinciones baladíes --o que habrían de serlo-- como el color de la piel.

Sin abandonar el tema de este poema, en *Blackman Dead* (36) la ingenua

pregunta que antes formulaba un niño inocente se convierte en una triste letanía que llora una muerte a manos del racismo. Se trata esta vez de un poema largo, repetitivo como corresponde al duelo por un muerto, donde vuelve a hacerse una mención específica de la ciudad de Toronto que confirma la geografía desde la que se escriben los poemas.

Mediante la denuncia de la muerte de un hombre negro y de un sistema político donde la autoridad va unida con la fuerza --*The magnum pistol barked / its last command / broke his chest--*, Philip vuelve a hacer lo que tanto ella como otros escritores y escritoras negros han hecho repetidamente: alzarse contra el maltrato que reciben las minorías étnicas a manos de la policía en Canadá.¹⁰ Un hombre negro ha sido asesinado sin otra razón que la de ser un inmigrante:

bury him
in a plain pine coffin
and repeat after me
how bad he was because
because he was
just another immigrant

Era un inmigrante, parece ser, que en lugar de asimilarse a un sistema sociocultural que lo consideraba un ciudadano de segunda prefirió mantener vivas su propia cultura y costumbres:

I say repeat
after me
how he deserved to die
because he didn't learn our ways

¹⁰ Trata el mismo problema el poema de Claire Harris "Policeman Cleared in Jaywalking Case", de la colección *Fables from the Women's Quarters* (Toronto: Williams-Wallace, 1984), pp. 37-41, también basado en un caso real.

the ways of death

Se regresa mediante esta barbarie a la época de la esclavitud, con la única diferencia de que *Toronto has no silk cotton trees / strong enough to bear / one blackman's neck*, esto es, de que el tipo de asesinato es diferente en uno y otro momento de la historia: se pasa de la soga al revólver, pero la injusticia de esta muerte sigue siendo estremecedora.

Con *The News at Nine* (30) el contorno del racismo se amplía hasta abarcar todo el mundo, y la denuncia de Philip salpica a los medios de comunicación. Mientras que en los periódicos las noticias sobre las muertes de misioneros blancos abundan en todo lujo de detalles, las muertes simultáneas de miles de africanos en los mismos conflictos bélicos aparecen, prácticamente, como brevísimas notas al pie. Como tentáculos que son de una sociedad esencialmente racista, los medios se hacen cómplices de este fenómeno:

the news at nine
in instant deadpanned shock
tallies death in numbers black
and white
spattering bullets of sympathy
for quote unquote civilization
thinly veneered

Y en África sucede *Jongwe* (34), otra muestra de la preocupación de la autora por todas las injusticias cometidas a diario en el mundo. Como en ocasiones anteriores, también aquí el glosario incluido en el libro aclara el significado del término Jongwe: “The cock, used during the 1980 elections in Zimbabwe by Rober Mugabe’s ZANU PF as his party’s symbol” (54). Mediante versos breves y entrecortados, que recuerdan el modo sincopado de la percusión, en el poema se establece una dialéctica entre el dondon y el

gongon, dos tipos distintos de tambor utilizados por los miembros de la etnia Dagomba de África Occidental. Cada uno de ellos pone sistemáticamente en tela de juicio las iniciativas del otro, en lo que se convierte en una réplica irónica de los enfrentamientos étnicos que finisecularmente asolan África. Una estrofa llama nuestra atención por su clara relación con la problematización de las subjetividades que, hemos visto, rige la posmodernidad:

the dondon weaves the rhythm
will you die
for freedom will you die
for truth
the gongon replies
whose truth
whose freedom.

Development of the Eyes at Three Months (43) une el tema de la crítica social con el de la crianza y desarrollo del bebé. Tras un sucinto repaso por algunos aspectos del estado de la cuestión en el orden mundial de principios de los ochenta, es decir, de los coletazos de la guerra fría, como las pruebas con armas químicas por parte de las dos grandes potencias, la hambruna extendida en el Sahel africano y el encuentro entre los líderes Begin y Botha en Sudáfrica, el yo poético reflexiona sobre el hecho de que los ojos de un bebé están preparados para ejercer su misión a partir de los tres meses. La triste conclusión del poema es que las dos únicas misiones verdaderamente necesarias en la mirada --y en la vida-- del ser humano son, por un lado, confiar, y por otro su antítesis en voz activa: mentir:

eyes that trust
eyes that lie
eyes at three months
doing all they should.

Cierra el bloque de poemas dedicados a la crítica social el también breve *Seed Corn* (40), que rechaza la idea de vivir en un mundo sin amor y regido por el interés, un mundo en el que *motive must equal profit*. El rechazo de Philip de este tipo de principios, o mejor dicho de la carencia de ellos, llega al punto de afirmar que, en un mundo así, el propio grano ha de rechazar su misión de ser universal alimento para los seres humanos: *seed corn must not be ground / seed corn is not for grinding*.

Las dos últimas entregas de *Thorns* son dos poemas largos que virtualmente sintetizan el contenido del poemario.

E. Pulcherrima (45) es, con diferencia, el poema más largo de la colección, y sin duda el más representativo de la trayectoria vital de la poeta. Narra la peripecia de una planta, la *Euphorbia Pulcherrima*, vulgarmente conocida como poinsetta o flor de Navidad. El intenso color rojo de la poinsetta se identifica con varias cosas en el texto: en principio, con la sangre, y así con la propia vida; además, más concretamente, con la sangre de la menstruación, y así, por tanto, con la feminidad. Por último, en la experiencia de la sangrante poinsetta se trasluce la pasión del propio Cristo, lo que produce la poderosa sugestión de equiparar a ésta el periplo del emigrante.

El poema comienza cuando el yo poético despierta y descubre, bañada en un figurado charco de sangre, a la poinsetta. Se trata de una poderosa imagen, que es por el momento interrumpida para dar paso a un extendido flashback espacial y temporal. Así, la segunda estrofa se pasa a describir el comportamiento de esta planta en el trópico:

the blood

the red
poinsetta
comes in to her passion
comes in to her own
passes her blood
normally
naturally in the tropic

El trópico es su medio; en él alcanza la pubertad, y a su vez, en un movimiento de retroalimentación, lo llena de sangre, de vida (*swiftly spreading / her menstrual stain / reddening finicky frontyards*). Tanta es la energía vital y la capacidad de seducción de la poinsetta que, antes de que el gallo cante, ha de ser perdonada setenta veces siete por tanta pasión:

before the cock crow breaks
the day into two impossible halves
she sashays into town
has to be forgiven seventy times seven

El léxico religioso y los ecos del Nuevo Testamento están claros en estos versos.

También lo está la identificación de la planta con la hembra:

“and if you cut her back
before her time of month
she bleeds even more --
just like a woman”

Esta identificación con la mujer se sustenta también en el hecho físico de que las hojas de la poinsetta exhuden un líquido blanco y denso, lo que facilita la conjunción de las nociones de feminidad y maternidad: *feeding and bleeding / bleeding and feeding*.

En la siguiente estrofa, la planta se convierte en elemento vituperable. La

poinsetta es condenada por ser imitadora de la vida, y por ser imitadora del propio

Cristo:

description: a tall bright bush

identifying marks: flames

wanted possibly for imitating

...

the body, the blood of life

“imitatio christi”

El norte, afirma el poema, la teme por esa razón: por ser mensajera de vida: *the north fears her / second coming prised / in all of the above*. Así, la llegada de e. pulcherrima

al norte no puede ser entusiasta:

immediately she calls

into question

the bloodless snows

the shrieking silence

the hollow rings of emptiness

Su reacción es inmediata: se resiste a sangrar, se repliega sobre sí misma; reivindica su derecho a ser como ella quiere, reivindica (y aquí, la traslación del signo planta al signo mujer está hecha) su color de piel:

insists on her rights

to privacy

to darkness

to silence

to blackness

La identificación entre la planta y el yo poético es evidente en esta trayectoria espacial, pero sobre todo en la fusión del color de la poinsetta con la propia piel de la poeta.

Ahora bien, se pone definitivamente en evidencia cuando se repiten los primeros versos del poema con una variación mínima pero significativa: del *I came awake* inicial se pasa a *e. pulcherrima came awake*. Y se describe a continuación, ahora sí, la totalidad de la escena:

e. pulcherrima came awake
in a pool of blood
birth blood
...
an immaculately forced conception
there was no annunciation
only a joyless mating
of light and darkness
in the ice wounded womb
she finally bled

La poinsetta sólo florece en determinadas épocas del año, y en unas condiciones climáticas determinadas. Pero si al principio se negaba a sangrar, a florecer en el norte, ahora se ve condenada, por fin, a aceptar su destino: a vivir. Vuelven a recogerse imágenes bíblicas al señalar que ha habido una copulación de luces y sombras, frío y calor ayuntados que tienen como consecuencia una concepción *inmaculada* y *sin anunciación*.

El motivo de la maternidad, pues, queda reflejado en esta alegoría de la vida de una mujer inmigrante que se ve forzada a aceptar la diferencia de un norte poco acogedor y, en él, a dar lo mejor de sí misma: un vientre herido por el frío fue fecundado y ha dado a luz. El recién nacido no es otro que este libro de poemas.

“Y llega la creatividad como rescate de este estado de exilio,” escribíamos antes. Entiende Philip que la poesía, como creación, es manifiesto de una vida que, por tanto, ha de ser fruto de un parto: La poinsetta ha florecido; Marlene Nourbese Philip ha

escrito *Thorns*:

a tall bright bush
a flame
a woman
e. pulcherrima
she finally bled.

“La creatividad, además, viene asociada en este poema con el continente africano, sustentador inmutable de todo horizonte de esperanza para los pueblos afrospóricos,” escribíamos también en las primeras líneas de este comentario, refiriéndonos a *And To Meet Again Is A God*. Ahora sucede lo mismo: tras *E. Pulcherrima*, el poema evocativo de África *All That Remains Of Kush Returns To The Desert* (50) concluye el volumen, convirtiendo así al continente en marco referencial de toda la experiencia retratada en el poemario.

En este poema, la poeta se pregunta hasta que punto África y ella, en tanto que representante de los pueblos afrospóricos, se van a reconocer mutuamente cuando se reencuentren. Este reencuentro, el motivo del regreso a la tierra madre, es un motivo subyacente a toda la literatura afrospórica, y con él cerraremos esta sección:

Return I will
grown
woad skinned with grief
for those thousand nights that shall be
as one
stranger shadowed in stranded struggles
of what was

to be
to speak in different tongues of ignorance
forget scatted words
shattering trees of truth on shoals of silence.

ii. *Salmon Courage*.

Publicado tres años después que *Thorns* por la misma editorial que éste, *Salmon Courage*, como sugeríamos en páginas anteriores, podría considerarse en algunos sentidos como la continuación o segunda entrega de un mismo núcleo poético. Tanto es así que, si en *Thorns* aparecía un poema titulado *Black Fruit*, en *Salmon Courage* aparece, a su vez, otro titulado *Black Fruit II*. Como veremos, además, *Salmon Courage* realiza un recorrido similar al efectuado por el libro anterior, desarrollando y aproximándose a unos temas comunes con aquél.

Sin embargo hay también diferencias esenciales entre ambos, sobre todo a nivel formal. En *Salmon Courage* tenemos oportunidad de leer menos poemas que en *Thorns*, sin embargo son poemas invariablemente más largos, y llamativamente menos concentrados. El estilo narrativo sustituye con frecuencia al tono de reflexión o meditación introspectiva: observamos una tendencia a narrar anécdotas cuyo alcance trasciende el momento puntual para recabar espacios poéticos insospechados. Se trata, en síntesis, de una colección de poemas más maduros que los anteriores.

El criterio de selección y disposición parece seguir las mismas pautas que en *Thorns*: si bien en algunos casos se da una continuidad temática entre varios poemas, esta continuidad puede verse alterada inopinadamente en cualquier momento, en aras,

deduce el lector, de una vertebración del poemario abierta a la continua variación, ya sea temática o incluso rítmica. Una vertebración, por decirlo de otro modo, capaz de sorprender, de ir más allá del horizonte de expectativas, en el sentido jaussiano del término, que la propia lectura del poemario va creando.¹¹

Como su predecesor, también *Salmon Courage* comienza con una poética. En esta ocasión, sin embargo, se trata de una suerte de antipoética, en el sentido de que la poesía, en el poema titulado *Anonymous* (3), viene definida, por así decirlo, en negativo: *If no one listens and cries / is it still poetry?* Al preguntarse si la poesía sigue siendo tal en caso de no ser recibida por nadie, Philip está cuestionando el esquema básico de la comunicación, en este caso de la comunicación literaria, en el que el papel del lector, sobre todo según las teorías de la recepción desarrolladas en el siglo XX, es primordial.¹² Este cuestionamiento se sustenta en la realidad socio-cultural que envuelve la producción y publicación de la obra de Philip, y concretamente de este poemario: la supremacía de una cultura blanca en la que la obra de una mujer negra corre el riesgo de pasar totalmente desapercibida. ¿Resta eso valor a su poesía? De ninguna manera, concluye el poema; aunque nadie escuche lo que Philip quiere decir, el grito de dolor está dado, la llamada a la esperanza pronunciada:

is it still music
if there is no one to hear
is it love
or does the sea always roar
in the shell at the ear?

¹¹ Hans R. Jauss, *Towards An Esthetic of Reception* (Brighton: Harvester, 1982).

¹² Véase, por ejemplo, *id.* Por otra parte, el comentario de Rachel Vigier en “Voiced Silence. The Poems of Marlene Nourbese Philip” (en *Fuse*, Vol. VIII, Primavera 1985, pp. 41-42), pone el acento en la dialéctica entre palabra y silencio que establece el poemario, una dialéctica que se transgrede, como

Y en torno a la dicotomía entre lo que se dice y lo que no se dice, entre lo pronunciado y lo que queda en el silencio, gira *The Grammar of Love* (4), segundo poema de la colección, en que el yo poético recuerda que en la casa de su infancia nunca se pronunció la palabra *amor*, pese a que el amor estaba presente en silencio, sin necesidad de ser nombrado. Una lectura más cuidadosa de este sencillo poema, sin embargo, permite percibir una nota de ambigüedad. Estos son los últimos versos:

I never mourned the word
love in my home;
I had learnt its declensions
of violent silence.

En ellos, la referencia a un silencio *violento*, permite una segunda lectura, a saber: que el amor y la violencia están estrechamente vinculados. Ambos sentimientos están presentes en los casos de violencia doméstica, una situación que se da no pocas veces. No sólo en el Caribe, donde el arraigado machismo es causa de numerosísimos episodios de este tipo, sino, por desgracia, en todo el mundo.

La lectura anterior cobra sentido si tenemos en cuenta que en este poemario, y siguiendo la pauta marcada por el anterior, el universo femenino es uno de los dominantes. Como en *Thorns*, aquí también aparece estrechamente ligado al hecho de la maternidad, aunque hay algunos poemas que disocian uno y otro, y versan exclusivamente sobre la mujer. Lo hace en concreto *Real Men* (24), un poema lleno de humor cuyo protagonista, en realidad, es el hombre, ya que denuncia el machismo de los que irónicamente se califican de “hombres verdaderos”:

Real men make war,
not love,
don't bleed except when killed,

kick shit,
never clean it.
A real man never says sorry--
just meets you outside.

Los patrones de comportamiento de estos hombres traen como consecuencia la opresión femenina, cuya denuncia, envuelta en una capa de ironía, es el objetivo último del poema:

She does everything and anything:
fries eggs, washes clothes, cleans house,
gets killed, raped, scarred and scared,
over, under and undressed,
and sometimes a trifle distressed,
trying to make the real man real happy.

A Habit of Angels (12) es un poema largo e inquietante que describe la atmósfera de sacralidad de un convento de monjas. Lo singular del poema es que difumina las fronteras entre los conceptos Dios y Mujer:

There is a presence here --
is it God or
Woman that silently hums
Balanced as a spinning top
In this air?

Cada una de las ocho estrofas hace alusión a esta misteriosa presencia, haciendo más o menos explícita la mencionada asociación (*As much the conjurer of this presence, / this Woman, this God, etc.*). Es más, el convento pasa de la tradicional denominación como “La casa de Dios” a ser definido como “The House of Women”. Por tanto, en *Salmon Courage* no sólo se da una denuncia de la opresión y el silenciamiento de la mujer por

parte del hombre, sino que la dignificación extrema de ésta que Marlene Nourbese Philip propone llega al extremo de erigirla en Dios, escrito en mayúsculas y masculino; no se limita a poner a la Mujer a la altura del Dios Cristiano, sino que la hace usurpar su sempiterno trono y, en una palabra, sustituirlo.

Este endiosamiento toma cuerpo de manera palpable en *This Is My Body, This Is My Blood* (34), donde Philip mezcla sus preocupaciones sociales con la maternidad.¹³ En este poema asistimos al parto de una mujer, “the Unknown Mother,” y se nos muestra a esta madre como hacedora y dadora de vida en términos que recuerdan la prerrogativa divina según la Biblia Cristiana. Es concretamente en el último verso donde leemos de su capacidad para transformar la palabra en carne. Asistimos así a un caso de justicia poética, pues la conocida sentencia considerada sagrada por la religión Cristiana “Y el verbo se hizo carne,” donde la intervención de la mujer está silenciada mediante el uso de un sutil pronombre reflexivo, pasa a reescribirse de un modo más acorde con la realidad, esto es, haciendo justicia al papel protagonista que juega la hembra en todo alumbramiento:

the Unknown Mother, for whom
there have been no graves, no medals
no cenotaphs, except those of her sons,
shows her bloodied face, bares her
teeth, aspirates the Word and *makes it* flesh.¹⁴

El parto de esta mujer es boicoteado por unos individuos “dressed in white”, una

¹³ Aparecen en el poemario otras dos piezas que podemos categorizar como de crítica social y que no comentaremos en esta disertación porque escapan a nuestra estructuración temática: *The Jelly Bean Oracle* (26) y *Good News* (7). Ambos hacen referencia, el primero de ellos con un delicioso tono de humor negro, al problemático orden mundial de principios de la década de los ochenta. Otros tres poemas cuya temática escapa a nuestra estructuración son *The Gift Horse* (6), *Humphrey-Wideman* (9) y *Between Friends* (29), que forman una unidad en cuanto que los tres exploran, de distintas maneras, el sentimiento de la amistad.

imagen donde los uniformes blancos del hospital adquieren una nueva significación, de carácter racial y, por extensión, hegemónica y opresora, como estipula el estribillo del poema: *You can't push now / ... / You can't bleed now / ... / You can't be now / ... / You can't even die now... / And there's always tomorrow*. Estamos asistiendo a un parto que es, en realidad, una alegoría: lo que está por nacer es la posibilidad de una vida mejor para el grueso de los seres humanos. De hecho, la propia mujer que está pariendo se ve transformada en una serie de personajes históricos que han trascendido por su actividad revolucionaria:

“...
You can't push now
Try next week
Mao
You can't push now
Fidel
Don't yell
You can't push now
Mugabe
How about yesterday?
You can't push now
Sweet Jesus! even you
Can't push now
Wait for a second coming.”

Sin embargo, la mítica mujer es asistida y animada a parir por dos deidades femeninas (Isis y Ta-urt, que se identifican con sendas deidades africanas representantes de la maternidad),¹⁵ que se encuentran junto a ella y que se mofan de los tipos de blanco:

¹⁴ La cursiva es mía.

¹⁵ Isis y Taweret (Ta-urt) se definen, respectivamente, como “Goddess of immense magical power, symbolic mother of the king” y “Hippopotamus goddess, protectress of women in childbirth”. George Hart, *A Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses* (Londres y Nueva York: Routledge, 1986), pp. 10 y

Ta-urt pregnant as a sow,
 part crocodile,
 part lion,
 part hippo,
 and all woman,
 stood to her right and
 belched her approval:
 “For the Goddess’ sake push
 Now
 Give us all birth”.

Hay varios aspectos a comentar en este fragmento. Por un lado, la comunidad de la mujer con la naturaleza, representada en el hecho de que la figura de Ta-urt comparta rasgos de distintos animales. Por otro lado, llama la atención el hecho de que la misma Ta-urt “eructe” su exhortación a la mujer: se trata de una agresión contra los estereotipos de feminidad vigentes en nuestras culturas, que requieren que la mujer sea un modelo de buen comportamiento.¹⁶ Por último, el verso final encierra una multiplicidad de significados. Entre ellos, destaca el que convierte a la mujer que da a luz en madre universal, creadora de todos nosotros (*Give us all birth*), y reafirma la identificación Dios-Mujer que venimos delineando. Se da de este modo una intencionada redundancia en la invocación de Ta-urt --a su vez una diosa-- *a la Diosa*: “For the Goddess’ sake push.”

211.

¹⁶ También en el comentado poema *Real Men* (24) aparece una crítica a los estereotipos femeninos, aludiendo esta vez a los patrones estéticos que aparecen en los medios de comunicación:
 There is always a real man
 for the real woman
 who doesn’t exist
 except in Vogue, Playboy and Penthouse,
 under beds,
 in chests of drawers,
 garbage cans --
 in dreams, fantasies, nightmares,

Poemas más sencillos que abordan el tema de la feminidad y la maternidad son *Planned Obsolescence* (36) y *She* (5). El primero describe los efectos de una operación de ligadura de trompas, una mutilación fatal de funestas consecuencias: *The horned womb will weep always blood*. Lo más interesante es que el poema vuelve a ofrecer una imagen con ecos bíblicos, donde se igualan el poder de la mujer para procrear y el poder de Dios para crear mundos: *not again to create the world in microcosm / and be well pleased*. En el segundo poema mencionado, una madre introduce a su hija en los misterios de la menstruación al tiempo que le da la vida: *She / ... / Spelt my name in blood on her tongue / Showed me the only way to spill blood*, un modo de devolver al fenómeno biológico ciclo menstrual femenino la importancia y dignidad que le corresponde y que le ha sido negada en la cultural patriarcal.

También reflexionan sobre la maternidad *Angola 1981* (30) y *Black Fruit (II)* (16). *Angola 1981*, un poema de gran dureza, narra la epopeya de Black Ruth of the Bushlands, una madre angoleña cuyo hijo de cinco años es asesinado en la guerra. La mera proximidad de Ruth, que deambula con el cadáver de su pequeño en brazos y rodeada de un manojito de hijos que se aprietan contra ella, atemoriza a los mercenarios extranjeros, que intentan amedrentarla para provocar su huida.¹⁷

Black Fruit II (16) es el poema dedicado a su hijo Bruce a que hacíamos alusión en la introducción de este comentario de *Salmon Courage*. Se trata de una clara continuación de *Black Fruit I*, no sólo por el título, sino también porque aborda el tema del racismo. En *Black Fruit II* la voz poética de Philip también se dirige al pequeño Bruce, esta vez refiriéndose al momento en que éste alcanzará la edad de hacerse

and the Toronto Sun.

¹⁷ En el año 2002, más de veinte años después de la fechación del poema, la situación en Angola sigue siendo crítica. Véase la página web **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**unicefusa.org/alert/emergency/angola.

independiente, y escapará del nido. La primera invocación es interesante porque introduce la unión entre cuerpo y memoria histórica que se convertirá en un motivo esencial de la obra posterior de Philip, una memoria cuyas reverberaciones remiten al continente de origen, el continente africano:

You, who carry the memory of sound in your body
the rush of Victoria's Falls
the dry winds of the Sahara,
the silence of the rain forests

La madre es consciente de que Bruce habrá de vivir su vida, de correr sus propios riesgos, y de cometer sus propios errores, pero una realidad la atormenta: el hecho de que puede ser presa fácil de una endémica situación de injusticia:

and I see the fibre that fed
and stuffed the carcass of capitalism,
fodder for the boys in blue
--twisted metaphors for law and order--
wielding their batons like surrogate penises.

Recordemos que en el poema de *Thorns* titulado *Blackman Dead* se denunciaba la problemática de racismo que se desprende del elevado número de jóvenes muertos a manos de la policía en Canadá, una denuncia que, como vimos, capitaliza la temática de los artículos compilados en *Frontiers*. Pues bien, esa denuncia se repite en este poema, en el terror que esta madre siente ante la posibilidad de que Bruce sea víctima del injusto sistema policial que rige en Canadá, "this unpromised land," como la denomina en el poema. Aunque no está dispuesta a entregar a su hijo sin lucha:

I would rather pulverize your soul,
shatter the sound of the Falls,
scatter the winds,

burn the rain forests,
and take your blood back
to where it came from
than let them have you.

Y es que ha habido un cambio de actitud por parte del yo poético, y del callado acatamiento del dolor y la injusticia que se desprendía de los poemas de *Thorns* -- poemario que, sin embargo, interpretamos como una necesaria toma de conciencia-- se ha pasado a una actitud de subversión, una activa voluntad de desacato a la injusticia.

Salmon Courage (14), el poema que proporciona el título y el motivo central al poemario, ilustra esta actitud. Por otra parte, inaugura la temática generacional en la obra de Philip, un interés que en última instancia derivará en la investigación genealógica cuyo resultado último será el ensayo que titula “A Genealogy of Resistance”.¹⁸

En la primera parte de *Salmon Courage*, el yo poético relata la historia de sus progenitores.¹⁹ La poeta ha regresado a su lugar de nacimiento, treinta y cinco años más tarde, y comienza por recordar el hecho de que está reviviendo la odisea de su madre: *I relive the journey of my salmon mother*. Esta identificación de su madre con el salmón se explicará en “A Genealogy of Resistance”, donde explica cómo ésta regresó a su isla de nacimiento siendo adulta:

It is she! the “salmon woman of Woodlands, Moriah” ... Back to an island she leaving as a child. With a husband she knew slightly better, to raise five children. Is she who telling the stories ... without whom the stories would not be.²⁰

¹⁸ En *A Genealogy a Resistance and Other Essays* (Toronto: The Mercury Press, 1997), pp. 9-30.

¹⁹ Philip da las claves de este poema en el mencionado ensayo “A Genealogy of Resistance”, esp. en pp. 18, 20 y 24.

²⁰ *Íd.*, p. 24.

Su madre, además, ha sido la encargada de transmitirle las historias familiares, sobre todo historias de mujeres caribeñas de proverbial fortaleza física y moral, por ejemplo la de una de sus tías:

Cousin Baby who dead long before I born, but wo I knowing as a matriarch, village midwife, counsellor, seamstress. Is she who telling a young relative to hit back when her husband striking her.²¹

Por tanto, el poema homenajea no sólo a su madre real, por tanto, sino también a un sinfín de madres simbólicas, que imitando la peripecia del salmón que sube a depositar sus huevas en el nacimiento de los ríos, fueron capaz de de enfrentarse a la gravedad, de remontar la corriente.²² Así, la maternidad se nos muestra como un acto relacionado con la fortaleza y con la dignidad, y también como una respuesta a la llamada del mundo de los sueños, pues nos dice que su madre, al realizar esta travesía, *answered the silver call of the moon, / danced to the drag and pull of the tides.*

En la referencia a su padre, con un acento mucho más material, reverbera la biografía de Philip, y hay ecos, en el deseo de mejora social que le caracterizó (a él y a su propio padre), de la situación de las islas caribeñas. Él también estuvo dotado de la iniciativa del salmón, pese a que su padre (el abuelo de la autora) se ocupó de

²¹ *Íd.*, p. 24.

²² Puesto que el salmón va a a desovar en lo alto de las montañas, y superando la temática personal que desarrolla el poema, podemos identificar esta ascensión con la de los africanos que en el tiempo de la esclavitud huían a las montañas en busca de la libertad. En este contexto, ha de recordarse la figura de Nanny of the Maroons: "One of the inspiring figures of Jamaican resistance and liberation, who legend has it was born in Africa of the Ashanti tribe. She had never been enslaved, and represented the spirit of freedom and independence that the Maroons exemplified. Nanny was a military strategist of extraordinary, some say supernatural, skill; and she gave spiritual as well as military leadership to the Windward Maroons, one of the two main groups in eighteenth-century Jamaica. ... Nanny is the voice of steadfastness and sacrifice, the voice of West Indian women." J. Edward Chamberlain, *Come Back to Me My Language. Poetry and the West Indian* (Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1993), p. 204. Numerosas poetas caribeñas le han rendido homenaje en su obra, entre ellas Lorna Goodison y Grace Nichols.

procurarle un buen puesto en la sociedad:

His father (was he salmon?)
weighted him with the mill stones of
a teacher's certificate, a plot of land
(believed them milestones to where he hadn't been)

Una mejora que en la siguiente generación, la de la propia Marlene, se ha superado con su obtención de una licenciatura en leyes: *She a millstoned lawyer, his milestone / to where he hadn't been*, donde *she* y *his* corresponden, respectivamente, a la poeta y su padre. Con respecto al deseo de mejora social que caracterizó el momento histórico de su crecimiento dice la autora en otro texto:

Black and brown middle class people --my family, short on money but long on respectability, belonged to this class-- wanted their children to get 'good jobs' and, better yet, go into the professions. Massa day was done and dreams were running high high --my son the doctor! Education was open to everyone, girl and boy alike --my daughter the lawyer! And if your son or daughter didn't manage to get that far, there was always nursing, teaching or accounting. Failing that there was always the civil service.²³

Puesto que ella ha logrado una meta hasta ahora inalcanzada por miembro alguno de su familia, pareciera que su sino ya no ha de ser pelear ni empeñarse en remontar el río; que ella, por fin, ha de estar en paz con el mundo. Sin embargo su tendencia a nadar contra corriente, a perseguir el mundo de los sueños (entre los que se cuentan, sobre todo, los que atañen a la mejora de las condiciones de vida del grueso de la humanidad) es incontrolable:

Why then do I insist on swimming
against the tide, upstream,

²³ "The Absence of Writing or How I Almost Became a Spy," en *She Tries Her Tongue, Her Silence*

leaping, jumping, flying, floating,
hurling myself at under, over,
around all obstacles, backwards
in time to the spawning
grounds of knotted dreams?

El problema generacional está planteado, pues su padre, que ha conseguido una situación acomodada para sí y para su hija, se resiste a aceptar que ella, como él, tenga vocación de salmón. El sentido último del poema, lo que hace que esta pieza sea clave en el conjunto de la obra y que lo une estrechamente a otros poemas de tema generacional, por ejemplo *Black Fruit II*, es que esta vocación ha de perdurar en su propia descendencia. El narratario de la última estrofa pasa a convertirse en el propio padre:

This is called salmon courage my dear father,
salmon courage,
and when I am all spawned out
like the salmon I too must die --
but this child must be born,
must be born salmon.

La posible inferencia de los dos últimos versos es que la poeta se niega a realizar un aborto, anécdota que puede ser la eclosión sentimental que origina el poema. En cualquier caso, *Salmon Courage* desprende una clara división de funciones entre la mujer y el hombre: ella, dadora de vida, corre a cargo del mundo onírico y de los ideales relacionados con la metafísica; él corre a cargo de aspectos de carácter social, y de ideales relacionados con el bienestar material.

Como vemos, si en *Thorns* el motivo de la maternidad caminaba de la mano con el de la infancia, ahora en cambio viene asociado a la idea de relevo generacional. No obstante, el recorrido geográfico y cultural que se establecía en el primer poemario se repite en éste, donde también distintos poemas exploran la doble dislocación que supone el abandono de África y el Caribe, en este orden, y la necesaria elaboración cultural que sigue a la reubicación en Canadá.²⁴

Sprung Rhythm (10) recuerda la infancia del yo poético en el Caribe. Empieza con una alusión al lenguaje impuesto por el colonizador, y a los modos de apropiación de la población negra:

It was there I learnt to walk
in sprung rhythm,
talk in syncopated bursts of music,
moulding, kneading, distorting, enhancing
a foreign language.

Este modelaje o renovación de un lenguaje ajeno para adecuarlo a las propias necesidades se convertirá en el meollo temático de *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*, pero de momento es una mera alusión en un entramado de recuerdos que abarcan desde las estructuras sociales propias de las islas (*There, family was the whole village, if not island, / and came in all shades of black*), el clima (*Where fear was wind and wind was fear*), la madre (*a small hand clutching / a mother's skirt*), las costumbres locales, que son a su vez una versión burlesca o paródica de las costumbres de la

²⁴ En "Writing a Memory of Losing that Place", Philip se pregunta: "What do writers like myself do – writers who come to a new land with imaginative and psychic resources formed already? How do you begin to mediate between where you've come from and what's going on here?", p. 230.

metrópoli (*Where every yellow March, the poui mocked / Sir Walter Raleigh's gesture to his queen*), o la sugestiva naturaleza (*Red was hibiscus, cock's combs and pomeracs*).

Recuerdos, en fin, de la infancia:

There, where neat days patiently dovetailed
each other, glued with rituals of purgings,
school, washing and braiding of hair,
Sunday mass and blackpudding breakfasts.

Tras esta avalancha de memoranzas, el poema pasa a sugerir que es precisamente en Canadá donde todas ellas han tomado forma en tanto que tales, y que es allí, en consecuencia, donde se ha labrado la identidad del yo poético:

Was it there that I found the place
to know from,
to laugh and be from,
to return and weep from?
Was it there, or was it here?

La respuesta a muchas preguntas sobre la identidad parece hallarse en la dialéctica here/there. Es entre el allá y el aquí, en ambos sitios y en ninguno de ellos, en el movimiento fluido entre uno y otro lugar, donde se establece la identidad de los pueblos diaspóricos. Pueblos que escapan de la dicotomía “either ... or”, “una cosa o la otra”, por la sencilla razón de que son ambas y son ninguna. Si entendemos que la superación de la dicotomía *either / or* es uno de los logros más unánimes de la posmodernidad, los pueblos diaspóricos, que no son de aquí ni de allá, que no se corresponden en pureza con el *here* ni tampoco con el *there*, son los pueblos posmodernos por antonomasia.

En similar dirección posmoderna, *What's in a Name?* (28) pone en tela de juicio

la relación entre el significado y el significante, entre el referente y el modo de designarlo, o, si trasladamos esta dis-junción a contextos históricos, entre el evento y su narración:

I always thought I was Negro
till I was Coloured,
West Indian, till I was told
that Columbus was wrong
in thinking he was west of India--
that made me Caribbean.
And throughout the '60's, '70's and '80's,
I was sure I was Black.
Now Black is passé,
African, de rigeur,
and me, a chameleon of labels.

Sobre la situación de los emigrantes en Canadá versan *The Hold Up* (8), *Flemingdon Park* (21) y *July Again* (22). El primero consiste en una brevísima imagen de la naturaleza canadiense, en que los árboles, protagonistas, son inmóviles alegorías de los inmigrantes, seres humanos despojados de su entorno habitual y obligados a enfrentarse al gélido clima (en varios sentidos) canadiense, en el que por fuerza han de sobrevivir:

Stripped of leaves
surprised--
the trees
scrape the grey winter sky
with veined brittle arms.

En *Flemingdon Park* y *July Again* asistimos a la habitual denuncia del racismo canadiense, que presenta distintos grados de evidencia. En el primer poema, el racismo es rampante:

never mind they spray
twice a month or say
your apartment is filthy
because you're Asian never mind
they cut your gas
and leave your children cold --

En el segundo se alude, de un modo muy indirecto, a la sutileza del racismo en este país. El poema reproduce la atmósfera de celebración que engalana la ciudad de Toronto (y el país al completo) cuando llega el mes de julio y se celebra el aniversario de la independencia de Canadá. Esto sirve de excusa a Philip para realizar una veraniega, casi casquivana crítica histórica: cuando los días de verano se apropian de *this bye-bye lingual, / multied ethnic, mini-climacteric country*, los fuegos artificiales vuelven a brillar fugazmente... como lo hizo el Imperio; las vecindades de inmigrantes engalanan sus porches... como las colonias. El problema de Canadá --si es que así puede llamarse -- es que no pertenece ni a una categoría ni a la otra, ni a la de imperio ni a la de colonia propiamente dicha:

July again,
the mornings, cool and clipped like BBC accents,
seem always to hesitate...
caught between neither and nor
like Canada.

Pese a que en este poema se presenta como una característica criticable, ya hemos comentado con anterioridad que es precisamente esta indefinición lo que singulariza a

Canadá, pues pese a ser una ex-colonia británica presenta pocos rasgos en común con la mayoría de los países miembros de la Commonwealth. La diferencia estriba, sobre todo, en el hecho de ser uno de los países más desarrollados del mundo.²⁵ Esta indefinición, por otra parte, acentúa la comunión de Canadá con la posmodernidad; no en vano, como se afirmaba en otra parte de esta disertación, ha sido definida repetidamente como el país posmoderno por excelencia.²⁶

St. Clair Avenue West (18) es un poema largo que también incide en el carácter multicultural de Canadá, y pone de relieve las penalidades que dos de las distintas comunidades raciales que habitan el país han atravesado a lo largo de la historia: la comunidad judía y la africana.²⁷ El poema se estructura en torno a un episodio que forma parte de la cotidianeidad: la poeta se dispone a comprar un pedazo de tela para forrar una silla, y cuando el vendedor se dispone a medir el paño, ella descubre un número tatuado en su muñeca. Esto significa que se trata de un hombre judío que sobrevivió a la tragedia de los campos de concentración Nazis. A partir de ese momento, invade a la narradora un sentimiento de fraternidad hacia él que origina una serie de reflexiones sobre lo que ambos tienen en común: el sufrimiento. La poeta da rienda suelta al curso de sus pensamientos mientras la transacción comercial se desarrolla con aparente normalidad:

²⁵ El grupo comprende de ex-colonias británicas plenamente desarrolladas comprende, además, Australia y Nueva Zelanda --excepción hecha, claro está, de los casos singulares de Estados Unidos e Irlanda.

²⁶ Así lo afirma Robert Kroetsch en "An Arkaeology of (my) Canadian Postmodern", en *International Postmodernism*, eds. Hans Bertens y Douwe Fokkema (Amsterdam/Philadelphia: Johns Benjamins Publishing, 1997).

²⁷ Recordemos que la relación entre ambas comunidades, sobre todo en términos de memoria histórica,

the so called common suffering
snapped us rusted links apart.
Broken ends of conversation dangled
in the dusty air, silence
flayed the shaft ridden sunlight.

Intentando mantener esa normalidad, la poeta se permite una irónica alusión a las desgarradoras epopeyas que a la fuerza hubieron de protagonizar sus respectivas etnias, sintetizada en dos series televisivas basadas en sendas novelas, *Raíces* y *Holocausto*:
“*And how much would it cost?*” / *I was thinking to trade / one Roots for one Holocaust.*

Pero el silencio se interpone entre ambas memorias históricas:

Infinitives of silence held us apart:
to have
to understand
me, you, or the mathematics of it all
...
silence divided by time
one oppression by two realities;
the only remainder, one scrawny wrist
tattooed blue with numbers,
and branded memories that balk at talk.

Por último, la imaginación vuela hacia el pasado, un pasado previo a la desventura de los pueblos africano y judío, para posarse sobre el episodio del encuentro entre el rey Salomón y Sheba, la reina etíope que fue a su encuentro, y trazar un paralelismo con la situación actual.²⁸ Se pregunta la poeta en qué términos se comunicaron aquellos ilustres personajes, representantes de sus respectivas culturas; si, como están haciendo

es un motivo recurrente en la escritura de Philip.

²⁸ *Vid. supra.*, nota 7.

ahora la poeta y el vendedor, ellos se limitaron a discutir aspectos materiales, o si por el contrario se atrevieron a abordar cuestiones con una dimensión verdaderamente humana:

Did they bargain like this,
stalking each other's memories,
careful to avoid each other's potholes of personal truth,
...
Did they then compare
the relative prices of spent words,
the tortured texture of silence,
loss leaders of pain?

Y así concluye el poema, con el silencio como protagonista: *You hadn't heard a word. / You couldn't of course -- / I hadn't spoken*, y el sabor agridulce de lo que ha sido, a la vez, un encuentro y un desencuentro. Una situación que se repite a diario en una calle cualquiera de Toronto –y del mundo-- entre individuos que, aunque sólo sea en función de su pertenencia a una etnia, tienen en común el haber sido víctimas de pavorosas barbaries históricas.

El poemario concluye con dos poemas que sintetizan y concluyen, respectivamente, la travesía geográfica y cultural de los pueblos afrospóricos, epitomizada por la peripecia vital de Marlene Nourbese.

Odetta (37) es un poema dividido en dos partes. La primera parte sintetiza la mencionada travesía en su extensión geográfica: la traslación del continente africano a los países del mar Caribe y la emigración a Norteamérica después. Lo hace mediante el

seguimiento de la voz de una mujer, Odetta, representante de todo un pueblo y, concretamente, de sus mujeres. Odetta es definida en este estadio del poema y de su vida -- representativa de miles de vidas paralelas a ésta-- como sonido en estado puro, un sonido inocente y todavía inmaculado que a lo largo del poema evolucionará hacia formas musicales específicamente negras cuya matriz está en los ritmos del continente africano (reggae, calypso, mento y ska en el Caribe; rhythm and blues en Norteamérica):

Bareback
it rode
the raw blue words
bucking and twisting
in the grip of pure sound

La recurrencia del adjetivo “bareback” a lo largo del poema da cuenta de la desposesión a que Odetta es sometida en el momento mismo de su captura, un estado de desnudez física y cultural desde el que ha de afrontar la totalidad de su drama vital.

El drama comienza cuando fue capturada en algún punto de África y violentamente trasladada al nuevo mundo:

this voice ambushed
somewhere
between Cape of Good Hope
and the Mediterranean
between the Atlantic
and the Indian Ocean
fired in the New World

Y ya en el Caribe (*bareback it rode / the raw blue words / the blackstrap burnt sugar / field holling catching the power*), llegará el tiempo en que, al poner los ojos en

Norteamérica, consiga por fin zafarse a un destino de esclavitud: primero a manos de los blancos en los campos de algodón, después a manos del macho a quien se ve obligada a servir:

I'm never coming back
I've got the Monday morning blues voice
of the lynch mob
the what'll I have for this big buck
and here's a good breeder voice
the voice of
I'm going to North America to make my fortune

La primera parte de *Odetta* termina con una voz que funde el lamento por el duro destino que la suerte ha deparado a personas como Odetta, condenadas al exilio y, además, a la desventaja social, con la voluntad de mejora y de superación de esas dificultades. En unos pocos versos se funden los cuerpos temáticos de *Thorns* y *Salmon Courage*, pero con un claro privilegio del talante activo y la voluntad de superación que gobierna este segundo poemario:

we shall overcome
when will it all end
of the black and beautiful
right on gimmie five
rhythm and blues
*that wants a piece of the action*²⁹

La segunda parte del poema lleva por título *The Voice of the Lost ones*. De hecho, puesto que va titulada, podría considerarse un poema distinto con una protagonista común con el anterior, pero lo entendemos como el mismo dado que la continuidad

²⁹ La cursiva es mía.

temática y estilística con aquél es evidente.

Como corolario de la epopeya narrada en la primera parte, asistimos ahora al retrato de la situación que atraviesan los individuos afrospóricos en los países desarrollados a los que han emigrado: Canadá, Gran Bretaña, Estados Unidos. Una situación, como sabemos, infectada por un endémico racismo. La terrible ironía es que, cuando por fin ha quedado atrás el profundo trauma de la esclavitud y, más tarde, del colonialismo, los individuos afrospóricos se ven rechazados por su color en las sociedades metropolitanas,³⁰ y se les llega a *invitar cordialmente* a que regresen a un continente del que fueron brutalmente arrancados:

It rode the raw blue words
the massa day done voice
of back to Africa
Brixton, Soweto, Watts, and Miami
bareback
the gunsmoke blue voice
of niggers go home
and Albert Johnson dead³¹

Por fin, tras esta denuncia, el poema se convierte en oda que invoca a los grandes nombres de la música negra, esa música que tiene su inicio en el lamento cristalino de Odetta y que hunde sus raíces en el corazón de África:

it rode
the voice of Marley, Monk, Robeson and Coltrane
Mahalia, Billie, Big Mama Thornton and Muddy Waters
of Taj and Dollar Brand

³⁰ No hará falta insistir en que la situación de Canadá a este respecto es singular, puesto que no es la metrópolis, sino una antigua colonia.

No sólo sintetiza *Odetta*, como se ha dicho, el periplo de los pueblos afrospóricos, sino también la voluntad de Marlene Nourbese Philip de dar voz, mediante la literatura, a una comunidad silenciada.³² No es casual que el hilo conductor que nos pasea por este periplo sea, convertida en música, la voz pretendidamente silenciada de Odetta. Hemos de recordar que, durante la esclavitud, la comunicación verbal entre los africanos fue reducida al máximo. Se procuraba que los esclavos que convivían en una plantación perteneciesen al mayor número de tribus --y de familias-- posible, con el fin de que tuviesen menos oportunidades de hablar sus propias lenguas y, por tanto, de organizarse contra los patrones blancos.³³ La máxima “divide y vencerás” fue puesta en práctica por los propietarios mediante una estrategia que, en última instancia, no hizo sino aumentar el sentimiento de impotencia y, en consecuencia, el deseo de rebelión de los esclavos. Lo que sí que se permitía, en cambio, era que los esclavos cantasen mientras trabajaban, pues la creencia de los amos era que así trabajaban más y mejor, y que entonar sus canciones les ayudaba a soportar mejor las interminables jornadas en los campos de algodón.³⁴

Se comprende así la enorme importancia que para los pueblos afrospóricos ha tenido y sigue teniendo la expresión mediante la música. Se comprende también el deseo que en este poema manifiesta Marlene Nourbese Philip de fundir su propia voz, una voz que alza en este poemario y en toda su obra, con la de todos esos nombres de

³¹ En 1980, el joven negro Albert Johnson fue muerto a manos de la policía en Los Ángeles.

³² Pese a que esta comunidad es la afrocanadiense en su totalidad, recordemos que Philip encarna sobre todo una voz especialmente silenciada: la de las mujeres que forman parte de este grupo. Es interesante mencionar, en este sentido, dos obras publicadas por sendas escritoras afrocanadienses: Dionne Brand, *No Burden to Carry. Narratives of Black Working Women in Ontario 1920s to 1950s* (Toronto: Women's Press, 1991), y Makeda Silvera, *Silenced. Talks with Working Class West Indian Women About Their Lives and Struggles as Domestic Workers in Canada* (Toronto: Williams-Wallace, 1983).

³³ Sin embargo, pese a éstas y otras crueles medidas, las rebeliones por parte de esclavos fueron continuas. Véase, por ejemplo, José Luciano Franco, *Ensayos sobre el Caribe* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1989).

músicos negros que, antes que ella, han conseguido zafarse al silenciamiento de los pueblos afrospóricos y hacerse escuchar. La voz de Odetta, en síntesis, es, al mismo tiempo, la voz de Philip y la voz de todo un pueblo. Una voz que, por fin, resuena en una posmodernidad que abre espacios para ella y le presta oídos:

bareback
the voice rode
the voice of the raw blue words
the says it all and more voice
the Odetta voice

El último poema de *Salmon Courage* es *Byeri* (39). Se trata de una continuación natural del anterior y una conclusión pertinente para todo el poemario, ya que en él la mujer afrospórica se encuentra en Canadá, la última estación de su trayectoria. Desde aquí tiene oportunidad de reflexionar sobre sus orígenes africanos, y sobre la disrupción que la ha traído hasta este lugar distante en el espacio y el tiempo.

Ello le sucede al contemplar la pieza de una exposición en la Art Gallery of Ontario. Se trata de *Byeri*. En una nota explicativa, se informa al lector de que *Byeri* son unas figuras sagradas para el pueblo Fang en Gabón que tienen función de relicario, es decir, figuras funerarias cuya función es velar por los huesos de los muertos. La figura expuesta es, en concreto, una figura femenina tallada en madera:

Fang woman of the flying hair,
behind the plexiglass enclosure,
you sweat palm oil and copal;
or is it tears that create

³⁴ Eric Williams, *From Columbus to Castro. The History of the Caribbean, 1492-1969* (Op. cit.).

a patina of grief on your body wood?

Volvemos a encontrarnos con el dolor como protagonista de un poema, dolor que flota en esta significativa fusión entre el aceite de palma y las lágrimas de Byeri. La poeta se identifica con el relicario, consciente al mismo tiempo de que para ella y los suyos algo se rompió en el pasado: *...us, who lost the ordinary course*, y de que su sentimiento de comunión con él ha sido distorsionado sin remedio por los eventos históricos:

In the ordinary course of things,
I should have come upon you
as a child maybe...
on some ancestor's box of bark,
guarding her bones, her skull.

La propia misión veladora de la figura relicario se ha visto interrumpida, pues se ha roto la línea de continuidad entre la poeta y sus antepasadas (ha de remarcarse el uso del pronombre femenino: *her bones, her skull*) Sin embargo, pese a la interrupción histórica que supuso el traslado de los africanos como esclavos al Nuevo Mundo, esa imagen de madera ahora descubierta en el frío entorno de una exposición artística posee un carácter definitivamente sagrado para la poeta, que siente que la imagen africana le pertenece y vela por ella. Para subrayar este carácter sagrado, la recurrencia de la invocación a la imagen a lo largo del poema, es decir, la repetición del verso *Fang woman of the lying hair*, convierte el texto en una plegaria. Otro aspecto recurrente es la alusión al dolor de la Diosa (pues como tal hemos de considerar a la imagen, más aún en tanto que recipiente de una oración religiosa):

What bones, whose skull do you now guard,
but those of my future, present and past?
Fang woman with the flying hair,
your mouth stretched wide in a silent scream,

is that palm oil or is it that your pores weep?

El clímax del poema se aproxima lentamente, con la sugestión de que la distancia que separa al yo poético, una mujer afrospórica afincada en Canadá, de una Diosa africana expuesta en una impersonal vitrina de un museo en el Nuevo Mundo, queda reducida a la nada, pues es el tiempo de la poeta lo que en realidad guarda la Diosa (*my future, present and past*), y porque, al cabo, a ambas las unce el yugo del dolor, un yugo de sufrimiento y de preguntas por responder que las hace cómplices:

A hair's breath millenium away from you,
my mouth stretches wide as yours,
in a scream that shatters the glass
and your complicit silence remains
to haunt my questions.

Y así llega el clímax, tanto de este poema como de la propia colección *Salmon Courage*, con un complejo guiño que da al traste con los conceptos de tiempo y espacio tal y como se conciben en la cultura occidental, en que el yo poético y la imagen sagrada recuperarán algo que las unía y que se había perdido en esa dislocación de que hablábamos antes:

Guardian of relics, keeper of bones,
Fang woman of the flying hair,
you stand on my grave
and become what you once guarded.
You stand on my grave
while two tears of palm oil
creep slowly down my screaming face.

En esta última estrofa, la poeta demuestra haber adoptado definitivamente a la deidad

como protectora. Ésta, en un extraño bucle temporal que anula la diferencia entre pasado, presente y futuro, retoma su función original de relicario y pasa de verse relegada a mero objeto de exposición artística a convertirse de nuevo en guardián, esta vez de la tumba de la propia poeta. Es ésta una tumba poética y, repitámoslo, atemporal, que subvierte también los patrones habituales de espacio --pues simbólicamente transgrede la distancia que separa el continente africano del americano-- , y que tiene la virtud, en cambio, de recomponer una situación original de paz, previa al traumatismo del *middle passage*, en que la comunión entre deidad africana y mujer poeta era un hecho orgánico.

La imagen culminante de esta comunión es la propia fusión entre ambas, que se lleva a cabo en el texto mediante la repetición de una imagen poética antes aplicada a la figura de madera y que ahora sucede en la carne de la propia poeta, quien, como la Diosa --de hecho convertida en ella-- llora a su vez: *...two tears of palm oil / creep slowly down my screaming face.*

El alcance último de esta imagen, que cierra el poemario, es esencial para el conjunto de *Salmon Courage*, pues retoma la imagen sintética de mujer/dios que se había ofrecido en poemas anteriores con diferentes contextos: un convento, un parto, una revolución. En estos casos, pese a explorar situaciones y momentos distintos, el dios suplantado era invariabilmente el Dios Cristiano. La innovación del poema *Byeri*, y el logro de la identificación del yo poético con esta deidad, con *Byeri*, es que traslada la anterior ecuación mujer=dios a un contexto cultural africano.

Esto es significativo, como lo es el hecho de que concluya la colección este poema que tiene su horizonte último en África. Para explicar brevemente por qué es significativo podemos utilizar las mismas palabras que empleábamos para cerrar el comentario de *Thorns*: “se convierte así al continente en marco referencial de toda la

experiencia retratada en el poemario”. La propia poeta da cuenta de la importancia de este motivo en la obra y la vida de los escritores afrospóricos:

The leitmotiv of seeking and returning to the mother as in the motherland, Africa, ... continually plays a part in almost all writing by New World Africans. ...Loss and return play an important part in their writings, and sometimes as in the case of writers like Aimé Césaire and Maryse Condé there's actually a physical return.³⁵

³⁵ “Writing a Memory of Losing that Place”, p. 229.

4. *Harriet's Daughter*: Una escritura de r/existencia.

Si toda la producción textual que nos ocupa surge en la encrucijada de intereses que revisábamos en la introducción a este capítulo, esto es, en la tensión entre una voluntad de deconstruir arraigados prejuicios y malentendidos históricos, por un lado; de divulgar versiones de la realidad más acordes con los protagonistas de ésta, por otro; y de colaborar, por último, en la construcción de nuevas identidades sociales y culturales, la novela para adolescentes *Harriet's Daughter* se originó como respuesta a un impulso donde prima abiertamente lo constructivo. Philip ha afirmado en diversas entrevistas que escribió la novela porque no existían libros en Canadá dirigidos a niños o adolescentes negros, y que, como respuesta a esa injusta situación, ella decidió llenar ese vacío escribiendo la novela que nos ocupa.¹

Sin embargo, pese a que no existían libros que trataran los temas abordados en *Harriet's Daughter*, ni otros que tuviesen el mismo público implícito o potencial, la novela tuvo que esperar mucho tiempo antes de ser publicada.² Este hecho es una

¹ Por ejemplo, en "Writing a Memory of Losing that Place" (*Op. cit.*), p. 227.

² De hecho, no se publicó hasta que la autora ganó el Premio de Poesía Casa de las Américas con *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*. Para un rápido repaso de las dificultades que supuso la publicación de esta novela, véase Uppinder Mehan, "The Art and Activism of M. Nourbese Philip", en *Paragraph*, vol. 15 n. 2, Otoño 1993, pp. 20-23, p. 22.

prueba más de lo que Philip tantas veces denuncia: el racismo que permea la política de publicaciones en Canadá.

El propósito principal de Philip al escribir *Harriet's Daughter* fue, por tanto, proporcionar a las adolescentes canadienses negras una representación literaria de mundo y de su vida cotidiana, así como unos modelos literarios de seres humanos con características afines a las suyas. Una adolescente, en fin, como ellas, a quien poder admirar e imitar, alguien con quien poder identificarse.

Tanto es así que, de hecho, los propósitos pedagógicos de *Harriet's Daughter* son en ocasiones demasiado evidentes. Con frecuencia el texto tiende a ofrecer explicaciones demasiado extendidas y prolijas, un defecto que se hace más evidente en las conversaciones o en ciertas intervenciones orales, que por su naturaleza oral habrían de ofrecer un tono más casual y una duración más negociada. Muchas veces, estas intervenciones llegan a convertirse en largos monólogos. Otro aspecto criticable de la narración es el marcado racionalismo de la protagonista, hasta el punto de que a veces cuesta creer que sólo tenga catorce años.

Pero si bien estos excesos de vehemencia pueden considerarse debilidades del texto, también pueden leerse como muestras de la mencionada voluntad constructiva de Philip, y pueden excusarse si entendemos que la tarea de sentar las bases de un nuevo edificio conlleva un alto grado de dificultad. Se trata de aspectos que ponen de relieve la voluntad de “hacer existir” que encierra esta escritura. En cualquier caso, como el propio término “reexistencia” sugiere, en el contexto que estamos examinando el concepto de existencia suele ir acompañado de otro: el de resistencia, pues hablar de la realidad de las mujeres negras en Canadá es casi siempre lo mismo que hablar de opresión.

Narrada en primera persona por Margaret, su joven protagonista, la historia narrada en *Harriet's Daughter* pone al descubierto tres tipos de opresión, que se basan en cuestiones de raza, de género y de edad. De éstas, la opresión infantil es, probablemente, la menos explorada en la literatura postcolonial, porque suele aparecer enmascarada o velada por otros tipos de opresión, como la raza, la clase o el género. Pero es uno de los temas principales de *Harriet's Daughter*, y es esto precisamente lo que la convierte en una novela para adolescentes. Afirmar que la novela denuncia la opresión infantil (y adolescente) no es ir demasiado lejos, como prueba la siguiente queja de Margaret en conversación con una generosa vecina, Mrs B: “Slaves were much worse off than we are ... but Mrs B sometimes I feel so helpless, not having any rights or power. Slaves must have felt something like that, don't you think?” (105).

Unas páginas después, la propia Mrs B responde a la muchacha en un tono parecido: “You right as anybody ever was to say children have no rights, and no power, and Lord help them if some adult take it in mind to abuse them --and abuse is not only physical abuse. They got no recourse” (110).

Afirmaciones como las anteriores se repiten a lo largo del texto, más o menos explícitas y enmarcadas en variadas situaciones. Por ejemplo, cuando Margaret aprende a decir palabrotas y las emplea como baluarte para consolidar una todavía precaria subjetividad frente a los adultos:

‘Look mum -- damm, blasted, shit, see -- my tongue can lift them up. It's real easy too.’ She got all righteous with me and sent me up to my room to finish my homework. That is what I don't understand about adults, how when you show them they're doing wrong they always punish you for your mistake (13).

Pero la impotencia de los niños frente a la autoridad de sus mayores es sólo un aspecto del panorama social que retrata *Harriet's Daughter*. Otros dos importantes factores inciden en la vida de esta adolescente, nacida en Canadá e hija de padres caribeños: el hecho de ser una chica, por un lado, y, por el otro, el hecho de ser negra. Inciden en dos sentidos: en el presente, porque acotan el comportamiento que los adultos esperan de Margaret, y en el futuro, porque delinean la realidad a que ella tendrá que enfrentarse, en su paso a la edad adulta, en la esfera social. A lo largo del texto se repiten las alusiones a esta realidad, que no se perfila muy halagüeña:

'It's not easy out there for young girls, you know.'

'Me know dat, ma'am.'

'Specially young, black girls.'

'Me know that too, ma'am.' (13)

Este fragmento de conversación es un intercambio entre Mrs B y Zulma, la mejor amiga de Margaret. Antes de trasladarse a Toronto, Zulma vivía en Tobago con su abuela, porque su madre había emigrado a Canadá. Poco tiempo antes de que Margaret y Zulma se conociesen, la madre de ésta había reunido por fin suficiente dinero para poder traer a su hija a vivir con ella en Canadá. El problema --y el motivo del conflicto que articula la novela-- es que la pequeña Zulma no es feliz aquí. Echa de menos a su abuela y a su querida isla, y para empeorar las cosas ha de soportar el rudo comportamiento de su padrastro hacia ella y hacia su madre. En un impulso, Margaret promete a Zulma que le comprará un billete de avión para regresar a Tobago con su abuela. No es una promesa fácil de cumplir, porque reunir una suma de dinero tan alta parece casi imposible para una chica de catorce años, incluso una con tanto carácter como Margaret. El caso es que mientras Margaret se afana en encontrar la manera de cumplir su promesa, tenemos la oportunidad de saber cómo vive, acompañarla en su

rutina diaria y conocer sus sueños, sus problemas, y su relación con sus familiares.

Nos enteramos así de que se esperan unas cosas determinadas de ella por el hecho de ser una chica: “My mum thinks that because I am a girl I should like to dress up and wear make-up, like my sister, that I should always be polite and not swear or curse” (14). Además de que está condenada a ponerse unos vestidos que odia, nos enteramos de que se espera de ella que vaya misa todos los domingos, algo que no se espera de su hermano, y también de que no debe permitir que los chicos la toquen:

‘Touch me mum?’ . . .

‘Yes, touch you.’

‘Where mum, where mustn’t they touch me?’

... She acted like she didn’t hear me, and went on slamming things around.
(49-50)

También nos enteramos de que a su hermano nunca le ordenan lavar la vajilla o limpiar la cocina, como les sucede a Margaret y a su hermana. Como no podía ser de otro modo, nuestra heroína reacciona ante tamaña injusticia, pero la única respuesta de su madre es que él es un chico, y tiene, por tanto, cosas mejores que hacer. Margaret le responde con una información que le dio su profesora: “Men can do jobs that women do, and women can do jobs like welding and construction. So why can’t he do the dishes, mum?” (12), ante lo cual su madre la acusa de comportarse como “a real street woman”. La disputa se da por solventada cuando su madre, como última medida de fuerza, la amenaza con llamar a su padre. Y entonces el lector es testigo de la rabia impotente de Margaret: “That was my mother for you, always having to get HIM involved. She could never settle anything on her own” (34).

Tras esta educación sexista se esconde una ideología de supremacía masculina representada por el padre de Margaret, el dictador de las leyes familiares, que según

afirma Margaret siempre habla con letras mayúsculas. De hecho, en privado la adolescente lo ha bautizado como MCP, las iniciales --con mayúscula-- de “Male Chauvinist Pig”. MCP, es decir, el padre, se pasa la vida amenazándola con enviarla a pasar una temporada con su madre (es decir, con la abuela de Margaret) en Barbados, para que así reciba lo que denomina “Good West Indian Discipline”. También es la comprensiva Mrs Billings, la vecina, quien le explica a la pequeña las razones de que su padre se muestre tan crispado con ella: “You bother him, Margaret, ... because he doesn’t understand you, can’t quite control your mind like the others; and he has to have control, so he’ll control your body, your movements” (113).

La ideología patriarcal que se pone de relieve a lo largo del texto se manifiesta especialmente en la conversación que tiene lugar entre el padrastro de Zulma y el padre de Margaret hacia el final de la novela:

Is this country I tell you, sir, it full up they head with all this feminist talk and make them feel woman is boss. Every day you turn on the T.V. is somebody else talking about how women have to have they rights; they want to wear pants and run man life, and time and again I have to tell my wife that two man-rat can’t live in one hole Woman have to know their place, don’t it, sir? (134)

El ejemplo sirve también para ilustrar la mencionada tendencia de *Harriet’s Daughter* a convertir las conversaciones en una alternancia de monólogos que son, en realidad, arengas políticas.

Ser una mujer en una sociedad patriarcal como la presentada no es una tarea fácil. Es el mensaje recurrente de *Harriet’s Daughter*. Pero las muchachas quieren que en el futuro las cosas cambien, como se deduce de esta conversación entre Margaret y Zulma:

‘Margaret?’

‘Hmmm.’

‘You ever think that it real hard being a woman?’

‘That’s what I was thinking too, Zulma --your mum, my mum. I don’t want to be like them; they have to put up with so much, and give so much, always thinking about someone else.’ (142-243)

Inopinadamente, Margaret encuentra una importante suma de dinero, un dinero que, presume, debe de pertenecer a su madre. Decide entonces confiarse a Mrs Billings, la generosa vecina a quien ya conocemos y que siempre está preparando deliciosos pasteles y tartas para ofrecérselos a las muchachas, pues ella no tiene hijos. Margaret consulta a Mrs Billings sobre el uso que se propone darle al dinero, preguntándole si es honesto emplearlo para comprar un billete de avión para que Zulma regrese al Caribe. Como es de esperar, la señora le responde que no lo es, y que no debe hacerlo. Pero todo este embrollo acarrea algo bueno al final: Mrs Billings se ofrece para ayudar a Margaret y Zulma.

A estas alturas, los problemas de las dos adolescentes incluyen también la terrible decisión que el padre de Margaret ha acabado por tomar ante su actitud rebelde: enviarla a Barbados para que reciba la famosa GWID (“Good West Indian Discipline”) que según él merece. Pero al final, gracias a la providencial intervención de Mrs Billings, todo se resolverá felizmente. Es por eso que Margaret llama a Mrs Billings “a modern Harriet Tubman” (106). El título de la novela hace referencia a esta valiente mujer, quien en el pasado ayudó a miles de esclavos a cruzar los Estados Unidos y alcanzar la libertad en Canadá.³

En principio, ni el padre de Margaret ni el padrastro de Zulma están dispuestos a participar en la negociación de solución alguna. Como cabezas de familia en una

estructura social patriarcal y excepcionalmente machista, ambos están demasiado acostumbrados a imponer sus propias soluciones para rebajarse a aceptar una negociación. El sistema al que están habituados es el de la imposición de sus propias verdades, unas verdades que consideran incuestionables. Como Mrs Billings explica a las chicas: “I know they believe they are doing the best for you, but they’re beyond reasoning with; their best is final, absolute” (112). La ansiada solución llegará por otra vía: la de las respectivas madres de Margaret y Zulma. Ellas se mostrarán de acuerdo en enviar a las dos chicas a Tobago con la abuela de Zulma --ésta para quedarse, y Margaret sólo durante el periodo vacacional-- sin que el padre y el padrastro de las muchachas se lleguen a enterar hasta que el hecho esté consumado.

“How did you know they would agree Mrs B?” le pregunta después Margaret a Mrs Billings. Ésta responde: “Well at the risk of stating the obvious and being accused of being partial, we’re all women aren’t we?” (127) ¿Es el hecho de compartir un estatus de persona oprimida o, con otras palabras, un estatus subalterno, lo que une a las mujeres entre sí? Es posible, pero lo que *Harriet’s Daughter* deja muy claro es que las mujeres ganan en poder de acción cuando unen sus fuerzas. Es el mejor modo que tienen de ofrecer resistencia a la tiranía masculina. A partir de este episodio, la madre de Zulma sabe que tiene una aliada en Mrs Billings, y que puede recurrir a ella si su marido vuelve a intentar darle una paliza.

La tercera coordenada que marca la subjetividad de Margaret, además de su edad y su sexo, es su raza. Igual que sucede con las cuestiones de género, también en este sentido

³ Nos referimos a este personaje en los preliminares de esta disertación (Cap 1, 2, ii).

es “absolutista” la posición de su padre, aunque al mismo tiempo adolece de falta de coraje. Extremadamente autoritario con su familia, este hombre parece haber asimilado por completo la doctrina de la supremacía blanca, porque acepta la discriminación social de que es víctima en tanto que persona de raza negra sin cuestionar nada en absoluto. Para referirse a sí mismo y a su familia emplea la expresión “coloured”, una definición que los marca porque toma la piel blanca como la norma y la negra, que es la suya, como la excepción a esa norma: “My father is always going on about HOW IMPORTANT IT IS TO DO WELL AT SCHOOL ... because being *COLOURED PEOPLE* we have to be twice as good to get anywhere” (15; mi énfasis).⁴

La tragedia de este hombre negro, de la que él no es consciente, es que vive inmerso en una contradicción. Acusa a su esposa de estar demasiado apegada a hábitos que define como primitivos, y de ser incapaz de “move into the modern age and leave the past behind her”, y sin embargo él mismo tiempo idealiza la vida en Barbados, y una vez por semana va a casa de Mr Billing’s a jugar al dominó con otros hombres de origen caribeño. El dominó es un juego muy tradicional en el Caribe. La propia Margaret pone de manifiesto la contradicción entre el rechazo y el amor a lo caribeño que constituye su tragedia: “He likes the game, but wishes he didn’t like it. I’ve heard him telling my mother that he has done the best of all the men he plays with; that he thinks it too lower class, but he still plays” (16-17).

Según Margaret su padre es extremadamente consciente del color de su piel, es decir, de que él y su familia son *coloured*, un eufemismo que da cuenta del rechazo que existe en el seno de la sociedad canadiense al color negro, rechazo interiorizado de manera subconsciente por este personaje. Tanto es así que prohíbe a Margaret emprender un proyecto escolar sobre la religión Rastafari, cerrando así la puerta a lo

que podría convertirse en una celebración de su color de piel y su raza. Después, cuando la muchacha le pide que la llame Harriet en honor a la histórica heroína Harriet Tubman, él se niega, arguyendo para ello que “it would only give her ideas which were bound to get [her] in trouble” (73).⁵

En relación al tema de la raza, para Margaret no resultan válidas ni la actitud de su padre ni tampoco la de su madre, pues ésta vive en una contradicción similar a aquél. Su sistema de ahorro, por ejemplo, es un método tradicional, al margen de entidades bancarias, del que su propio marido se burla: cada mes varias mujeres ponen la misma cantidad de dinero en un fondo común, fondo que cada mes le corresponde a una de las mujeres, por turnos. Al mismo tiempo, sin embargo, a la madre de Margaret le gusta aparentar que no habla dialecto jamaicano porque opina que es mejor parecer canadiense. Una clara muestra de su actitud ambivalente hacia la fisionomía distintiva de su raza es que insiste en Margaret se planche el cabello, como hace su hija mayor, mientras que, al mismo tiempo, siempre se muestra dispuesta a peinarle las trenzas afro que tanto le gustan a Margaret.⁶

Pese a esta ambigüedad en los comportamientos de sus dos progenitores, Margaret siente un gran deseo de reafirmar su filiación con su raza, hasta el punto de que una de las principales fuentes de desasosiego para ella es que su piel no es lo suficientemente oscura. También aquí la novela trabaja en un sentido pedagógico y constructivo, pues su protagonista muestra una ejemplar afirmación de la identidad negra; desobedece las sugerencias maternas de que se planche el cabello, y no deja de glorificar los rasgos de la piel y el cabello distintivamente africanos. Su amiga Zulma es

⁴ En mayúsculas en el original.

⁵ *Id.* p. 73. Otra razón para su negativa, que ha de tenerse en cuenta en su descargo, es que Margaret es el nombre de su propia madre (la abuela de la muchacha).

“una princesa negra” a los ojos de Margaret, como a ella le gustaría ser: “I wish I had Zulma’s kind of dark black skin, it’s just like velvet, and with her long braids -- ooh she was beautiful” (15).

Harriet’s Daughter no se limita a denunciar la opresión en nombre del racismo, sino que propone la deconstrucción de esta noción al poner de manifiesto que el color de la piel es, en realidad, irrelevante. Encontramos la ilustración de esta noción en el personaje de Harriet Blewchamp, una mujer judía. La madre de Margaret trabajó para ella antes de casarse, y en contra de lo que se pudiese esperar ateniéndonos al color de la piel de ambas mujeres, Harriet Blewchamp nunca mostró ningún racismo hacia la mujer negra. De hecho, como le cuenta a Margaret su madre, ella y Harriet Blewchamp acabaron haciéndose buenas amigas.⁷ El hecho de que Harriet Blewchamp fuese una mujer judía que consiguió sobrevivir a un campo de concentración nazi en Europa es un recordatorio de que los blancos también pueden ser agresivos hacia personas con su mismo color de piel, y así, por tanto, el color de la piel deja de convertirse en un factor relevante en cualquier sistema de opresión.⁸ Como vimos en el comentario del poema “St.Claire Avenue West”, de *Salmon Courage*, la obra de Philip alude con frecuencia al holocausto judío. La explicación para la inclusión de este personaje en *Harriet’s Daughter* nos viene dada de la mano propia escritora en *Showing Grit*, donde leemos que el conocimiento de la historia de su propio pueblo no le llegó antes de los dieciséis años, y que su primer contacto con la injusticia racial y el genocidio, cuando debía de

⁶ Véase pp. 10, 15 y 16-17.

⁷ En este sentido, la madre de Margaret opina que “some white people can be real funny with you. Is not good enough that you working for them, but they like to act like they own your soul and despise you at the same time” (21).

⁸ En el uso que Margaret/Harriet hace del verbo “deportar” para referirse a la posibilidad de que su padre la envíe a Barbados (lo que hace dos veces, pp. 58 y 118), encontramos alusión al genocidio judío, que en cierto modo se trivializa al ser equiparado con la opresión infantil en el patriarcado. Sin embargo, este paralelismo tiene la virtud de poner sobre aviso de lo que puede llegar a suceder en cualquier sistema de

tener la edad de nuestra Margaret, tuvo un cariz imaginativo y llegó de la mano del holocausto judío:

The imaginative exposure to what we now euphemistically call ‘ethnic cleansing’ came through the books of Leon Uris, in particular, *Exodus*. At twelve, possibly, thirteen, I was outraged and upset at what had happened to the Jews. In the silence surrounding my own history and my own memory, I took to myself the pain of what had happened to Jewish people in Europe.⁹

Ahora bien, lejos de caer en maniqueismos, Philip también ofrece en *Harriet’s Daughter* una ilustración de tiranía entre personas negras. Esto sucede con la triste historia de la vida de Mrs Billings, quien tuvo una infancia muy desgraciada porque se quedó huérfana y tuvo que pasar el cargo de unos familiares lejanos. El hecho de que fuesen miembros de su propia familia quien la hicieron sufrir tanto muestra que las prácticas de tiranía y opresión son transversales a la propia noción de raza.¹⁰ Un último modo de deconstruir esta noción es el hecho de que la mujer blanca también se llame Harriet, como Harriet Tubman. Además de sugerir la fluidez e inestabilidad del concepto de raza, atribuye a este personaje un halo de heroicidad al relacionarlo con Tubman, tan admirada por Margaret.¹¹

opresión que niegue el diálogo con el Otro.

⁹ *Showing Grit*, p. 84.

¹⁰ A esto hay que añadir la crueldad y el trato violento entre personas de la misma raza pero de distinto género, realidad que en la novela se refleja en la pareja formada por la madre y el padrastro de Zulma. Ella sufre violencia física sistemática a manos de él (véase p. 57 y pp. 141-142). Para el relato de Mrs Billings, véase pp. 99-101.

¹¹ Por otra parte, la idea de que Margaret adquiere conciencia de su propia cultura mediante el conocimiento de la historia de su pueblo, simbólicamente adquirida mediante su trabajo de investigación sobre Harriet Tubman, adquiere nuevas reberveraciones con la inclusión de este personaje, que evoca el dolor del pueblo judío y, por extensión, el de los africanos (también en relación a la experiencia personal

Llevando a un punto álgido la función deconstructiva que venimos delineando, el libro llega al extremo de atentar contra los principios de la esclavitud al convertirla en un mero juego en manos de una niña, que no es otra que Margaret/Harriet.

Como decíamos, Margaret es una gran admiradora de Harriet Tubman, quien ayudó a tantos esclavos del sur a alcanzar la libertad en el norte trasladándose mediante el llamado Underground Railroad, una red humana de personas que clandestinamente protegían a los fugitivos. Para emular a su heroína, Margaret/Harriet organiza el Underground Railroad Game, una iniciativa que consiste en una *representación* de la historia mediante el juego, mostrando así una actitud eminentemente posmoderna.¹² El juego consiste en que los niños simulan que son esclavos que huyen hacia la libertad, en un recorrido trazado de antemano por ellos mismos. Como en la epopeya real, hay algunos puertos seguros donde pueden refugiarse durante el recorrido, y también son perseguidos por los burlados dueños ayudados por sus perros. Lo más importante de esta representación es que los muchachos y muchachas pueden *elegir libremente* su rol en el juego: esclavos, dueños, o incluso los perros de éstos.

El juego termina siendo descubierto por los adultos, que juzgan severamente a los muchachos, sobre todo a Margaret, organizadora y cabecilla, por entretenerse con este tipo de actividades. De hecho, para Margaret la iniciativa tiene en principio resultados desastrosos, pues es entonces cuando su padre decide que definitivamente la chica necesita pasar una temporada en Barbados para recibir su dosis de disciplina tipo GWID (Good West Indian Discipline). Argumenta su decisión en base a que la

de Philip). Una interesante investigación y discusión sobre las razas y la ambigüedad de los límites entre unas y otras se puede leer en *Showing Grit*, p. 87 *et passim*.

¹² Véase Frederic Jameson, *Postmodernism, Or The Logic of Late Capitalism*, (*Op. cit.*), pp. 147-149.

muchacha ha llamado demasiado la atención (“she has made herself too visible”).¹³ Su pánico a hacerse demasiado visible en una sociedad mayoritariamente blanca como es la canadiense recuerda las prevenciones que Marlene Nourbese Philip exponía en *Frontiers* respecto a la negación de la propia identidad en personas pertenecientes a culturas minoritarias.

Pero además de desafiar esta sumisión a la discriminación social que demuestra el padre de Margaret, otro resultado del Underground Railroad Game es que origina una serie de comentarios muy interesantes, y sobre todo muy pedagógicos, sobre la esclavitud. Encontramos un buen ejemplo en el episodio en que Margaret, mientras está decidiendo cuáles serán las normas que regirán el juego, se pregunta a sí misma si los esclavos también podían ser blancos:

‘Can slaves be white?’ I asked this out loud, to myself more than to either Zulma or Ti-cush. They were watching me and not saying anything. Could slaves be white, could they? I asked myself. Why not? I had answered my own question. ‘Hell, anybody can be a slave, right? It just so happened that black people were for a while -- I mean slaves -- right? You guys agree?’ (64)

O más tarde, cuando ya han propuesto el juego a otros chicos y chicas, y leemos el siguiente párrafo:

As we went back into school, I could hear them talking about who was going to be a slave, or a dog or a slave-owner, and why it was better to be a slave rather than a slave-owner or dog. I heard one kid say, ‘Well, we can’t all be slaves;’ and another one that dogs were ‘better than slave-owners, because they didn’t have minds of their own’ (68).

¹³ Rinaldo Walcott afirma que “Blackness in Canada is situated on a continuum of invisible to hyper-visible”. En “A Tough Geography: Towards a Poetics of Black Space(s) in Canada”, *Op. cit.*, p. 39.

Así, con este tipo de alusiones, se pone en evidencia la brutalidad de una práctica como la esclavitud, una brutalidad de la que estas chicas y chicos cobran conciencia por experiencia propia. A la postre, ninguno de ellos está dispuesto a ser un malvado dueño de esclavos.

Para concluir este comentario, señalaremos que *Harriet's Daughter* es una novela que emplea una gramática de disensión, un lenguaje de resistencia, pues al cuestionar los estereotipos de raza y género que dominan en la sociedad canadiense contemporánea, la protagonista consigue sobreponerse a la pasividad intelectual que, acorde con estos estereotipos, se espera de ella en tanto que fémina y en tanto que negra. Pero al mismo tiempo, al hacernos testigos de su paso de la infancia a la adolescencia, se nos da la oportunidad como lectores de ser testigos del nacimiento de algo nuevo, algo que va más allá de la mera respuesta a una situación determinada para convertirse en enunciación de primer grado. Se trata de la afirmación, mediante la representación literaria, de la *existencia* de una identidad adolescente caribeño-canadiense. Una identidad que, marcada por las variables de género y raza, no se ve limitada por ellas ni sometida, en fin, a estereotipos constrictivos. Se trata de una identidad de una gran riqueza y unos vastísimos horizontes, pues además de atravesar el Nuevo Mundo de norte a sur, sus raíces últimas consiguen atravesar el océano para ir a hundirse profundamente en territorio africano. El pequeño mundo de Margaret, *Harriet's Daughter*, es, en realidad, un mundo enorme y prodigioso.

5. La revulsión del lenguaje: *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*.

En versión manuscrita, el poemario *She Tries her Tongue, Her Silence Softly Breaks* ganó el prestigioso premio Casa de las Américas en 1988,¹ aunque Marlene Nourbese Philip hubo de volver a enfrentarse a los problemas habituales con las casas editoras antes de que la colección se viese publicada. En diversas entrevistas y artículos, Marlene se refiere a la concepción y elaboración de este trabajo, cuya génesis, y es lo singular del mismo, se haya estrechamente vinculada con el cuerpo de la poeta:

I can point the exact place on my anatomy, the abdominal area, which I sacrificed for those poems... Tongue, lips, physiology of speech, dismemberment—the body erupted forcibly in *She Tries*... careful choreography—these images of the body are rooted in that experience—the foundation of language is the body—my body.²

Y en el mismo artículo leemos también sobre esta relación con el cuerpo, y con el efecto a posteriori de la producción o *parto* de la colección:

When I was done with *She Tries*... I could point to the exact place in my

¹ Londres: The Women's Press, 1993.

² “This Place—The Space Between”, en *A Genealogy of Resistance and Other Essays*, *Op. cit.*, p. 103.

body from which it had come—the right abdominal area. For months after I felt a sensation—not pain, but akin, I suppose, to the ache of the missing or phantom limb.³

She Tries her Tongue es una obra excepcionalmente consciente, y que ofrece gran madurez conceptual y estilística; no en vano es resultado de prácticamente una década en el ejercicio de la escritura profesional.

El volumen consta de dos partes: una serie de poemas y un ensayo titulado “The Absence of Writing or How I Almost Became a Spy”.⁴ En éste, Philip explica que una versión anterior del mismo se publicó en la revista *Fireweed* en 1983, o sea, una década antes (76). Así, ¿forma parte este ensayo de *She Tries Her Voice, Her Silence Softly Breaks*, o bien es una entidad autónoma y separada del resto? En el presente análisis, entenderemos lo primero: que forma parte de la colección. Consideramos que no se trata de un añadido o anexo, sino de una parte integrante de la obra; una parte básica para el conjunto, que ilumina el contenido de la sección de poemas y facilita su éxito en el proceso de la comunicación literaria, ya que se encarga de proporcionar el marco referencial en el que el lector habrá de manejarse para comprender una colección de poemas que destaca por un alto grado de elaboración y complejidad.

Por otra parte, el hecho de que ya diez años antes hubiese publicado Philip una primera versión de este ensayo permite sacar algunas conclusiones: la primera es que sus intereses vitales y las razones que la mueven a escribir se han mantenido a lo largo de todos esos años; la segunda, que la obra que nos disponemos a analizar supone la culminación de todo un periodo de investigación y búsqueda. Con *She Tries Her*

³ *Íd.*, p. 115. Véase también “Writing a Memory of Losing That Place”, p. 77.

⁴ En nuestra edición, este ensayo aparece tras la colección de poemas, como *Afterword*, mientras que en la primera edición (Charlottetown: Ragweed, 1989) aparece al principio del volumen, como

Tongue, Her Silence Softly Breaks, ha sido satisfecha una de las principales encomiendas de la escritura de Philip: la apropiación del lenguaje, que tiene lugar mediante un proceso de *descentramiento* (“decentering”), desenmascaramiento y subversión.⁵ Veamos ahora en qué términos se realiza este proceso.

El punto de partida de “The Absence of Writing or How I Almost Became a Spy” es la rememoranza de las pocas probabilidades que tenía la autora, siendo niña, de convertirse en escritora, ya que nació y creció en un medio social en el que no existía tal profesión. Esta inexistencia, explica Philip, va estrechamente ligada a la historia colonial de su país de origen, y a la problemática situación del lenguaje en ésta:⁶

Only when we understand language and its role in a colonial society can we understand the role of writing and the writer in such a society; only then, perhaps, can we understand why writing was not and still, to a large degree, is not recognized as a career, profession, or way of being in the Caribbean and even among Caribbean people in Canada. (77-8)

Sin embargo, Philip no tuvo más remedio que congraciarse con su destino, “coming slowly to accept the blessing and the yoke that is writing”(77), viéndose abocada a enfrentarse con la ambigua situación del arma que le resultaba imprescindible para ejercer la profesión de escritora: el lenguaje. Se trataba de un arma emponzoñada, así que limpiar ese arma y acomodarla a sus propias necesidades como escritora se

introducción.

⁵ Véase *Frontiers*, p. 77; “Writing a Memory of Losing That Place”, pp. 227, 228, 229; “The Absence of Writing or How I Almost Became a Spy”, p. 88; etc.

⁶ Y también del de adopción, pues se refiere a sí misma como “a writer resident in a society which is still

convertiría de inmediato en una de las prioridades de su trabajo.

“The Absence of Writing or How I Almost Became a Spy” es una muestra de esta prioridad, ya que se trata, en esencia, de una punzante reflexión sobre el lenguaje. La reflexión se centra en la interacción entre lenguaje y sociedad, que podemos definir como una relación biunívoca: por un lado, podemos hablar del impacto que tiene la sociedad en el lenguaje, y, por otro lado, de los efectos que a su vez el lenguaje tiene en la sociedad.

Comencemos con una ilustración del primer sentido, esto es, del impacto ejercido por la sociedad en el lenguaje. Como se ha comentado en otro punto de esta disertación, durante el periodo de la esclavitud, los lenguajes propios de los esclavos -- las lenguas africanas-- les fueron arrebatados mediante la prohibición de hablarlos. A cambio, un lenguaje ajeno --el inglés-- les fue impuesto. Se da así un efecto demoledor de la sociedad en el lenguaje, pues la sustitución de la lengua materna (“mother tongue”) por una lengua impuesta o, figuradamente, paterna (“father tongue”) constituye una tragedia. Philip explica que esto es así porque

to speak another language is to enter another consciousness. Africans in the New World were compelled to enter another consciousness, that of their masters, while simultaneously being excluded from their own. ... The English language merely served to articulate the non-being of the African.
(81)

El inglés, afirma, era un idioma cuidadosamente entrenado para denostar a la persona africana, para desposeerla de su humanidad: para articular su no-ser. El cambio de su lengua materna al inglés suponía emplear una lengua diseñada para perpetuar una visión del mundo bien determinada que era, además, radicalmente distinta de la suya:

what the African would do is use a foreign language expressive of an alien

very much colonial --Canada” (78).

experiential life --a language comprised of woe symbols that even then affirmed negative i-mages about her, and one which was but a reflection of the experience of the European ethnocentric world view. (82)

El momento presente es heredero de ese proceso de cambio. Para los individuos a quienes la historia privó de su lengua materna, el inglés ha venido a ocupar ese papel con el paso del tiempo, convirtiéndose sin alternativa en su única lengua, al mismo tiempo “mother tongue” y “father tongue” (85). Ahora bien, sucede que, en sí misma, esta situación es contradictoria, y es en este sentido que Philip habla de “the anguish that is english in colonial societies” (77),⁷ pues, ¿cómo puede el inglés, una lengua cuidadosamente adiestrada para expresar la alienación del pueblo africano, servir a éste como medio de expresión propia con un mínimo de fidelidad? La gravedad del problema se acrecenta si tenemos en cuenta que a este pueblo no sólo se le privó de su capacidad de expresión genuina, sino que además hubo de soportar situaciones tan traumáticas como la esclavitud. Como recuerda Philip, a los africanos se les forzó a atravesar situaciones extremas sin disponer de los recursos lingüísticos (y, por tanto, emocionales) que les ayudasen a integrar y superar semejantes experiencias. Esta situación traumática se alargó en el tiempo sin encontrar una solución apropiada:

The African and the Caribbean could move away from the experience of slavery in time; she could even acquire some perspective upon it, but the experience, having never been reclaimed and integrated metaphorically through the language and so within the psyche, could never be transcended. (81)

Por fuerza hubieron de buscarse soluciones de emergencia para solventar esta problemática. Esclavos en el nuevo mundo, envueltos en una situación tan turbulenta y

tan alejada del que hasta entonces había sido su entorno cultural, los africanos hubieron de inventar estrategias de supervivencia, estrategias que, en toda lógica, pasaban obligatoriamente por el lenguaje si no partían de él. Estas estrategias lingüísticas conseguirían hacer mella en el lenguaje impuesto por los esclavistas:

The formal standard language was subverted, turned upside down, inside out, and sometimes erased. Nouns became strangers to verbs and vice versa; tonal accentuation took the place of several words at a time; rhythms held sway. (83)

Esta tarea de “desfiguración”, muchas de cuyas técnicas tienen origen en los idiomas africanos, llegaría a hacer del inglés una lengua irreconocible, y ha recibido numerosos epítetos peyorativos: “Bad English. Broken English. Patois. Dialect” (83). Todos son resultado de la personalización del inglés llevada a cabo por un pueblo que, de hecho, no tenía otro medio para dar voz a su experiencia. Un pueblo que ha conseguido modelar un idioma distinto del inglés estándar, que es ajeno a su memoria histórica. El nuevo lenguaje sí que es una destilación de su propio pasado, y tiene capacidad, por tanto, de almacenar su imaginario colectivo, su memoria común. Considerados tradicionalmente como variantes contaminadas del inglés standard, los idiomas criollos o creole están siendo dignificados por autores caribeños como Marlene Nourbese Philip. Ella, además, pone nombre a este hallazgo, y bautiza como “demotic” las variantes del inglés que existen como consecuencia del colonialismo, y “Caribbean demotic” las variedades concretas de esta zona del globo (84).⁸

Así, pese a haber recibido su educación en inglés standard y su formación humanística según la tradición occidental, Philip no puede limitarse en su escritura a

⁷ Nótese que la autora emplea minúscula para referirse al inglés.

⁸ Esta realidad es extensible a todo el mundo postcolonial, respetando, claro está, las particularidades

emplear el inglés standard, puesto que como hemos visto no es una lengua modelada para satisfacer sus necesidades como escritora representante del colectivo africano. Ahora bien, Philip tampoco quiere limitarse a emplear el otro registro, el creole o demotic, pues de hacerlo así pecaría de infidelidad a su realidad y a su historia personal como individuo educado en un entorno colonial. Pero lo más interesante de todo es que, en realidad, no es el hecho de que ella pueda escribir en cualquiera de las dos variantes mencionadas, criollo o standard: “the issue is, however, more complex than the either/or dichotomy suggests” (85), afirma. Es decir, que no se trata de un dilema que pueda resolverse mediante el esquema either/or, la elección entre una forma o la otra. Para ella, el secreto no está en la exclusión de una u otra variante a la hora de escribir, sino en la inclusión de ambas, así como en el uso del infinito abanico de posibilidades que configura el espacio que hay entre ambas:

To say that the experience can only be expressed in standard English ... or only in the Caribbean demotic ... is , in fact, to limit the experience for the African artist working in the Caribbean demotic. It is *in the continuum of expression* from standard to Caribbean English where the veracity of expression lies. (84, la cursiva es suya)

La solución que propone, típicamente posmoderna, es la inclusión de ambas variantes, o expresado con mayor exactitud, la transformación de estas dos polaridades un fluido continuo que, englobando a ambas, tiene cabida también para el espacio entre una y otra, para los intersticios que separan y al tiempo unen a las dos.

Éste es el cometido de Marlene Nourbese Philip: no sólo la dignificación de su demotic isleño, sino, sobre todo, la búsqueda de una lengua materna que englobe tanto este demotic como el inglés standard en que recibió su educación literaria y humana y

específicas de cada contexto. A dignificar las distintas variaciones que ha experimentado el inglés se han consagrado, en su gran mayoría, los llamados “escritores postcoloniales”.

del que no quiere prescindir. Para hallar esa lengua materna o propia que permita asumir la propia identidad e integrar la historia de su pueblo, el paso inicial es poner al idioma inglés sobre las cuerdas, exponer sus debilidades y sus traiciones, descentrarlo:

The challenge for me was to use that language, albeit the language of my oppression, but the only one I had, to subvert the inner and hidden discourse --the discourse of my non-being.⁹

Es la estrategia que le permitirá volver a centrarlo desde una perspectiva distinta: la suya y la del colectivo al que representa (88).

En consecuencia, el cambio de tono y técnica desarrollados en *She Tries* con respecto a sus anteriores colecciones de poemas es fundamental, porque “having once understand how the word as traditionally used undergirds and sanctifies oppression, [the author] could no longer write traditional poetry. She must attack the word as she uses it.”¹⁰

El lenguaje así redimido, liberado de sus constricciones no sólo eurocéntricas sino también patriarcales, será capaz a su vez de efectuar su propio impacto sobre la sociedad (y pasamos así al segundo sentido de la relación sociedad-lenguaje, al referirnos a los efectos de éste sobre aquélla). Esto sucederá mediante la escritura, capaz de crear imágenes en que la audiencia pueda verse reflejada:

The power and the threat of the artist, poet or writer lies in [her] ability to create new i-mages, i-mages that speak to the essential being of people among whom the artist creates. If allowed free expression, these i-mages succeed in *altering the way a society perceives itself* and, eventually, its collective consciousness. (78, mi énfasis)

⁹ “Managing the Unmanageable”, en *Caribbean Women Writers:Essays from the First International Conference*. Ed. Selwing Cudjoe (Welleseley, MA:Calaloux, 1990), pp. 295-300, p. 296.

¹⁰ H. Nigel Thomas, “Caliban’s Voice: Marlene Nourbese Philip’s Poetic Response to Western Hegemonic Discourse.” *Studies in the Literary Imagination*, Otoño 1993, Vol. 26, n. 2, pp. 63-76, p. 74.

Marlene Nourbese Philip emplea una ortografía especial para referirse al término “imagen” (“i-mage”) con el fin de personalizar su significación y de contextualizarlo en referencia al universo al que le interesa referirse. Empleando el término “i-mage”, Philip dice hacer referencia a la “esencia irreducible” del acto de escribir, que vendría a ser “algo así como el ADN de toda molécula viva” (78). Pero, ¿por qué el guión? No sólo como muestra de la práctica del hábito posmoderno de deconstruir los términos, práctica cada vez más habitual en los textos de creación y análisis,¹¹ sino también para evocar la costumbre rastafari de privilegiar el pronombre “I” en las palabras que comienzan con la letra i. Al identificar esta vocal con el pronombre personal, se alcanza un alto grado de subjetivización del lenguaje, que es precisamente lo que persigue Philip. Con esta sencilla estrategia consigue, además, emplazar su teoría en un contexto específicamente afrospórico.

Debido a las circunstancias históricas que ha atravesado, el pueblo afrospórico adolece de “a significant lack of autonomy in the creation and dissemination of images” (79), una carencia que Philip se propone solventar con *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*. En la agenda ideológica del volumen, a la reelaboración y apropiación del lenguaje se suma la creación de imágenes autónomas en que los africanos puedan verse reflejados y que puedan incorporarse de manera orgánica a su conciencia colectiva, colaborando a que ésta se convierta en un ente vital y autosuficiente. Por lo demás, se cierra así el ciclo que da cuenta de la interacción entre sociedad y lenguaje, tensión esencial que es motor de la evolución de toda conciencia humana, singular o colectiva.

¹¹ Un hábito también típico, como se ha señalado con anterioridad, de la propia Marlene Nourbese Philip. En el contexto que nos ocupa, un ejemplo muy habitual de esta deconstrucción posmoderna del lenguaje

She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks es un verso del libro I de *Las metamorfosis* de Ovidio.¹² Forma parte de la historia de la ninfa Io, quien tras ser violada por Júpiter es transformada en vaca y privada del habla. Este verso aparece en la última parte de la fábula, cuando Io vuelve a transformarse en mujer y recupera la facultad del habla. La traducción al inglés está tomada de John Dryden, quien al parecer, y significativamente, enfatiza el drama de la pérdida y la recuperación del habla más que el original latino de Ovidio.¹³

Esta inspiración en el clásico *Las Metamorfosis* ha sido interpretada de varias maneras. Elizabeth Deloughrey apunta una idea muy sugestiva: puesto que entiende *She Tries Her Tongue* en su totalidad como un ataque a la cultura occidental, encuentra lógico que la obra parta del origen mismo de ésta: la cultura clásica.¹⁴ Otra observación interesante de esta voz crítica es que los poemas de Philip “always end with transformation and rebirth.”¹⁵ La inspiración en *Las metamorfosis* es, pues, coherente, ya que ese texto es asimismo una colección de transformaciones. Estas transformaciones y renacimientos, por otra parte, están en consonancia con la voluntad

es la escisión del término “alternativa” en dos partes: alter/nativa, lo que amplía su significado y multiplica sus connotaciones.

¹² *Metamorphoses*, ed. Mary M. Innes (Londres: Penguin, 1995; 1ª ed. 1955). Versión española de Federico Carlos Sainz de Robles (Madrid: Espasa Calpe, 1963).

¹³ Así lo afirma María Cristina Fumagalli en “Todo se altera, nada se destruye: la versión de Marlene Nourbese Philip sobre el rapto de Proserpina de Ovidio y Homero,” en *Anales del Caribe*, 16-18, 1998, pp. 273-286.

¹⁴ Elizabeth Deloughrey, “From Margin to the (Canadian) Frontier: The Wombs of Language in M. Nourbese Philip’s *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*”, en *Revue d’études canadiens/Journal of Canadian Studies*, 33-1, Primavera 1998, pp. 121-144.

¹⁵ *Íd.* p. 138.

de cambio material de la escritura que analizamos.

La dedicatoria del libro reza: “For all the mothers.” Ya hemos visto en sus anteriores entregas poéticas que Philip tiene un interés especial en dignificar la figura de la mujer-madre y en identificarla como creadora de vida, un atributo que le ha sido arrebatado por la cultura patriarcal en su embozo judeo-cristiano, al representar al creador supremo con el género masculino. En *She Tries Her Tongue*, la figura de la madre es también protagonista, pero adquiere un significado más amplio que en *Thorns* y *Salmon Courage*, pues se identifica también como la “mother tongue” o lengua madre cuya búsqueda es el motor del propio libro.

Los poemas se dividen en nueve secciones, cada una de las cuales está formada a su vez por varias subsecciones. La mayoría de estas subsecciones son poemas entendidos en el sentido tradicional del término; sin embargo, en muchos casos se da la irrupción en el tejido poético de fragmentos pertenecientes a géneros tan distintos como el cuento infantil, el género legislativo, la memoria autobiográfica o la escritura científica. Hemos visto que esta calidad miscelánea, la transgresión de límites, la interdisciplinariedad, o, en el campo de la escritura, la abolición de las fronteras estrictas entre géneros, es una de las características más relevantes de la literatura posmoderna, y esta concomitancia se ha señalado:

The contradictions of her text might be engaged with the language of postmodernism: I could read for the decentring effect of multiply juxtaposed texts, the dialogic counterpointing of multiple voices, the metapoetic questioning of the status of historiographic documents, the parodic mimicry of scientific and religious discourses, or the ironically reframed Western intertexts ranging from Ovid’s *Metamorphoses* to Carroll’s *Alice’s Adventures in Wonderland* to Pound’s “Imagist Manifesto.”¹⁶

Podemos sin embargo hablar de un posmodernismo firmemente anclado a la historia, ya que sobre esta insistencia en interrumpir el fluido textual con intervenciones de otros textos (o la ocurrencia simultánea de varios), Philip afirma que

it may arise from a need to reflect a historical reality: the African in the New World represented a massive interruption of both the Old World and the African text ... as well as the text of the aboriginal world of the Americas and the Caribbean.¹⁷

Las distintas secciones abordan varios aspectos de la colisión lingüística y cultural que supuso dicha interrupción, aunque como se ha adelantado todas tienen como interés central el de dismantlar el lenguaje recibido, re-creándolo y a la vez creando imágenes acordes con la agenda ideológica de la autora. De hecho, casi todos los títulos refieren al tema central del lenguaje. Pero no todos; concretamente los tres primeros títulos no contienen ninguna alusión a este tema. Hay una explicación: la sucesión de secciones traza una evolución que, sin menoscabo de su carácter mítico, puede identificarse con la trayectoria vital de una mujer. En este sentido, la obra que estamos observando constituiría una suerte de poemario de formación.

El aprendizaje del lenguaje (al menos con un nivel mínimamente consciente) no comienza de manera inmediata al nacimiento. Por tanto, según la interpretación que acabamos de apuntar, las dos primeras secciones simbolizarían el estadio prelingüístico o el uso inconsciente del lenguaje: una suerte de primera infancia de esa mujer. A medida que ella crece, la conciencia del lenguaje comienza a ganar presencia. Así, es en la tercera y sobre todo a partir de la cuarta parte cuando el lenguaje comienza a cobrar

¹⁶ Brenda Carr, "To "Heal the Word Wounded": Agency and the Materiality of Language and Form in M. Nourbese Philip's *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*", en *Studies in Canadian Literature*, 19:1, Verano 1994, pp. 72-93, p. 81.

protagonismo, apropiándose temáticamente de los poemas a partir de la quinta sección, “Discourse on the Logic of Language”.

Oteemos la estructura de la colección o, según lo apuntado, el recorrido vital que desarrolla. La primera sección lleva por título “Over Every Land and Sea,” y sitúa la acción en un territorio onírico donde hija y madre son separadas. Una de las muchas lecturas que el episodio permite identificaría a la madre con África, y a la hija con la mujer afrospórica, huérfana en el Nuevo Mundo. Pero otra posibilidad, que abre un abanico hermenéutico más indefinido pero al tiempo más rico es la interpretación del episodio, simple y llanamente, como el nacimiento: momento de la separación primordial entre madre e hija. Es quizás momento de apuntar que cada poema y cada sección de la obra que analizamos admite múltiples interpretaciones, y que todas son válidas, porque

always with Philip, the result is both/and, for her language does not seek to isolate meanings, but to tease out multiple resonances. Philip consciously works towards “an other meaning, which is constantly in the process of weaving itself, at the same time ceaselessly embracing words and yet casting them off to avoid become fixed, immobilized”.¹⁸

“Cyclamen Girl” es la segunda sección, y versa sobre la educación colonial y cristiana que esa niña que acaba de nacer recibirá en el Caribe. El proceso de crecimiento es breve, pues en esta sección asistimos también a su primera menstruación, y al nacimiento de una conciencia de género y raza. La siguiente, “African Majesty: From Grassland and Forest (The Barbara and Murray Frum Collection)” parte de esta recién adquirida conciencia para pasar a engrosarla con una primera alusión a la problemática

¹⁷ “Managing the Unmanageable”, p. 298.

¹⁸ Deloughrey, p. 131. Cita a Luce Irigaray, “This Sex Which is Not One.” *New French Feminisms*. Eds. Elaine and Isabelle de Courtivron. Nueva York: Schocken Books, 1981, p. 103.

del lenguaje, que en este proceso de maduración se comienza a intuir. Ello sucede en un contexto artístico que denuncia la falta de reconocimiento de la influencia del arte africano en el arte occidental (un tema, como hemos visto, recurrente en la escritura de Philip).¹⁹ “Meditations on the Declension of Beauty by the Girl with the Flying Cheek-bones,” la cuarta sección, une el tema de la adolescencia y el paso a la madurez con el del lenguaje, cuyas carencias se hacen más patentes a medida que la muchacha culmina su desarrollo y que su subjetividad exige un mayor grado de consistencia en el entramado lingüístico que la sustenta.

“Discourse on the Logic of Language,” meridiano de la colección y punto álgido, es ya una emisión completamente adulta: un grito de angustia por la escisión de la identidad acarreada por el drama del lenguaje. La búsqueda de la lengua materna comienza a convertirse, muy lentamente, en hallazgo. La denuncia de las carencias del inglés como medio de expresión propia se incrementa y da paso a “Universal Grammar”, donde se da al traste con la pretensión de que el lenguaje es un arma inocua que cualquier persona puede utilizar de manera indistinta. Llevando un paso más allá esta denuncia, el vínculo entre lenguaje y poder se hace explícito en el mismo título de la séptima sección, “The Question of Language is the Answer to Power”. En la siguiente, “Testimony Stoops to Mother Tongue,” pese a la ambigüedad que encierra el título (en el uso del término “stoops”), la lengua madre *existe* en tanto que tal, ha sido creada. “She Tries Her Voice, Her Silence Softly Breaks” concluye el poemario: la mujer mítica que lo protagoniza ha encontrado su voz, su lengua propia, su “mother tongue”. Esta sección recoge y sintetiza los temas diseminados a lo largo de las secciones anteriores: memoria, historia, cuerpo, educación, religión. Temas que se entrelazan entre sí en una poesía concentrada y compacta donde es difícil deslindarlos.

De todos modos, de cara a proceder a un análisis más detallado de cada una de las secciones, hemos de tener en cuenta que, casi milagrosamente, todos tienen cabida en cada una de las secciones y aun de los poemas, pues como decíamos, “Philip has transformed the exclusive either/or dichotomy ... throughout the volume ... into an inclusive both/and relationship.”²⁰

La primera sección está compuesta por siete poemas, cada uno encabezado por una cita de Ovidio, esta vez extraída del libro V de las *Metamorphosis*. Esto es interpretado por Deloughrey del siguiente modo:

Each poem is framed by italicized quotations from Ovid’s *Metamorphosis*, highlighting both the presence of the “white Oxford-educated male” hanging over the poet’s shoulder and her intention to displace him through her version of the tale.²¹

En otras palabras, el poemario comienza con una fuerte presencia de la tradición patriarcal-occidental, que los poemas se apresuran a subvertir y que paulatinamente se irá menoscabando.

En una ponencia leída en la *II Caribbean Women Writers Conference* celebrada en Londres en 1998, María Cristina Fumagalli exponía las conexiones entre el texto de Philip y el de Ovidio. Ella resumía así la historia de Ceres y Proserpina, de donde provienen las citas que encabezan los poemas:

Un día, mientras Proserpina recogía flores, sin sospechar siquiera cuál sería

¹⁹ Véase, por ejemplo, *Frontiers*, “Social Barbarism and the Spoils of Modernism”, pp. 93-102.

²⁰ Deloughrey, 126.

su destino, Plutón, el rey del mundo subterráneo y hermano de su padre Júpiter y su madre Ceres, la secuestró y la llevó a su reino de muerte mientras “con gritos de dolor la espantada diosa llamaba en su socorro a su madre y a sus compañeras, pero con mayor frecuencia a su madre.” La ninfa Cianes intentó sin lograrlo impedir que Plutón continuara su camino, pero el dios hizo caso omiso de sus palabras, por lo que Cianes, humillada y llena de pesar por el rapto de la diosa, se disolvió en las aguas cuyo espíritu había sido. Mientras tanto, Ceres, “poseída del más vivo dolor,” vagó por la tierra en busca de su hija, pero en vano. Cuando llegó al lago de Cianes, la ninfa, que deseaba contarle a Ceres la verdad pero no podía hablar por haberse convertido en agua, exhibió en su superficie la cinta de Proserpina, que había caído en el estanque al pasar ella por allí. Ceres, llena de ira y dolor, “como si en aquél momento se hubiera enterado del rapto (de Proserpina),” maldijo a toda la tierra que se había abierto para recibir a su hija. Ceres la calificó de desagradecida e inmerecedora de su presente de trigo y la convirtió en un desierto estéril. Más tarde, con ayuda de la ninfa Aretusa, descubrió que en realidad había sido su hermano Plutón quien había robado a su hija. Llena de rabia, Ceres decidió presentarse ante Júpiter, padre de la chica y hermano de Plutón, y ofreció perdonar el rapto si le concedía la libertad inmediata de Proserpina. Aunque a regañadientes, Júpiter accedió, a condición de que Proserpina no hubiera comido nada en el reino de la muerte. Lamentablemente no había sido así, Proserpina había comido unas semillas de granada, por lo que fue condenada a pasar la mitad del año en el mundo subterráneo.²²

La historia de la madre que busca a su hija incansablemente es el tema principal de esta sección.²³ “And Over Every Land and Sea,” el título, es una variación de la cita que

²¹ Deloughrey, 125-6.

²² María Cristina Fumagalli, “Todo se altera, nada se destruye: la versión de Marlene Nourbese Philip sobre el rapto de Proserpina de Ovidio y Homero”, *Op. Cit.*, pp. 273-4.

²³ También señala Fumagalli que “en el mito de Ceres y Proserpina no sólo son mujeres las dos protagonistas, sino todos los personajes que intentan ayudar a madre e hija, con lo que se subraya la importancia de la complicidad y la unión entre las mujeres”. Fumagalli, p. 277.

encabeza el primer poema: “Meanwhile Proserpine’s Ceres, with panic in her heart vainly sought her daughter over all lands and over all the sea” (2). El poemario comienza con una búsqueda: *Where she, where she, where she / be, where she gone?* (2), que de entrada entendemos como la de una madre que busca desesperada a su hija desaparecida. Pero pronto nos daremos cuenta de que esta búsqueda se subvierte radicalmente en el libro, pues el motivo principal ya en esta sección es esencialmente el contrario: la búsqueda de la madre por parte de la hija, encarnadas en forma de la mujer afrospórica que busca su lengua madre. Así, si el primer poema, titulado *Questions! Questions!* (2) parece narrado por la madre, en el segundo, *Adoption Bureau* (3), es la hija quien toma la palabra, para iniciar la búsqueda de una madre de la que no sabe casi nada: *...tell me, do / I smell like her?*

La mecánica de la sección, pues, es la siguiente: a un poema narrado por la madre en creole le sucede otro narrado en inglés standard por la hija.²⁴ Las pistas geográficas que dan los dos primeros poemas sustentan esta teoría. En el primero (narrado por la madre) el cronotopo es el sur, las islas del Caribe: *find can’t, way down the islands / I gone--south*. En el segundo (narrado por la hija), lo es el norte, es decir, Canadá: *To the north comes the sometimes / blow of the North East trades*.

Sucede, sin embargo, que en diversas imágenes, las personas de la madre y la hija se confunden, hasta el punto de que pronto identificar quién busca a quién se convertirá en tarea difícil. Ya al principio del tercer poema, *Clues* (4), que estaría narrado por la madre, empiezan a aparecer síntomas de ambigüedad, señalados con cursiva en los siguientes versos:

She gone--gone to where and don’t know

²⁴ Recordemos que el punto de partida de Philip para escribir la colección es el inglés adquirido, convertido en la única lengua de los africanos en el Nuevo Mundo. De ahí que la hija se exprese, por ahora, únicamente en este registro.

looking for me looking for she;
is pinch somebody pinch and tell me
up where north marry cold I could find she

Como vemos, el cronotopo coincide también en este poema, pues la madre ha de buscar a la hija en el norte. Por lo demás, es evidente la conexión entre esta hija, mujer afrospórica de orden mítico que reside en el norte, y la propia Marlene Nourbese Philip. El poema *Clues* termina con el consejo de esa tercera persona cuya voz escuchábamos, que confirma la extrema identificación de madre e hija pese a estar separadas:

“ ...
you bind she up tight right with hope
she own and yours knot up in together;
although she tight with nowhere and gone
she going find you, if you keep looking.”

La fusión de identidades se consuma en el último poema, *Adoption Bureau Revisited* (10). Significativamente, quien visita ahora la oficina de adopción no es la hija, como sucedía en el segundo poema, *Adoption Bureau*. En aquél, la hija buscaba a una madre que había perdido: *the smell-like of I and she / the perhaps blood lost-- / She whom they call mother, I seek* (3). Ahora en cambio, para contribuir a esta con/fusión entre ambas, es la madre quien busca a la hija, y el bucle se cierra, puesto que ésta la busca a su vez:

blood-spoored
the trail follows
me
following her
north

El resultado es que, de ser una búsqueda unidireccional de la madre a su hija o de la hija a la madre, el episodio pasa a convertirse en una búsqueda mútua. Esta indefinición de

los sujetos da pie a múltiples interpretaciones. Ya hemos adelantado algunas: en principio, y en el sentido de *Bildungsgedichtband* o poemario de formación que hemos atribuido a *She Tries Her Tongue*, esta búsqueda sería la consecuencia de un parto, un alumbramiento que se puede entender como una separación ontológica de la que ambas, madre e hija, se resienten; de ahí su inmediata ansiedad por el reencuentro. En coordenadas geográfica e históricamente más concretas, también pueden leerse estas dos entidades, respectivamente, como el continente africano separado de su hija por la trata esclavista. Brenda Carr propone otra alternativa; para ella, esta sección contiene “the mutual cry of the mother and daughter sold away from each other to serve in the plantation economy.”²⁵ Aglutinando todas estas posibilidades, lo principal es que madre e hija han de entenderse en un sentido trascendental.

La sección termina con una paradójica nota de esperanza. Algo se ha ganado, y es la certeza de la pérdida. El epígrafe de *Adoption Bureau Revisited* señala que esta certeza es un motivo de júbilo, pues es ya una especie de encuentro, al ser el primer paso para alcanzar éste: “For behold, the daughter I have sought so long has now at last been found --if you call “finding” to be more certain that I have lost her, or if knowing wher she is is finding her”.

Por otra parte, los últimos versos muestran que se ha redimido la situación de desarraigo expuesta en el inicial *Adoption Bureau*, donde entre madre e hija se había perdido la conexión más esencial, la conexión de la sangre: *the perhaps blood lost--* (3). Ahora, en cambio, se ha rastreado la existencia de ese lazo de sangre, un lazo que podrá reparar la herida perpetrada a los pueblos afrospóricos desposeídos de una lengua propia por las circunstancias históricas. Y no hay más que seguir esa senda:

the oozing wound

²⁵ Carr, *op. cit.* p. 85.

would only be healed
on sacred ground
blood-spooled
the trail...
following
she
follows...

El paso de una a otra situación se ha dado en un territorio onírico, con el intercambio de siete sueños simbólicos que pasan de madre a hija.²⁶ Leemos sobre esta permuta – siempre en la misma sección-- en *The Search* (5), un poema donde la hija busca a la madre en Woodlands, Moriah, en Tobago,²⁷ topándose si no con ella, sí con su legado poético, que alimentará su búsqueda proporcionándole la mencionada pista o senda que rastrear en su pos y la certeza de que su madre la busca a su vez:

all that she leave is seven dream-skin:
sea-shell, sea-lace, feather-skin and rainbow flower,
afterbirth, foreskin and blood-cloth --
seven dream-skin and crazy find me.²⁸

En el poema siguiente, *Dream-skins* (6-8), los siete sueños, a su vez, se convierten en es territorio onírico donde madre e hija se encuentran de manera fugaz. Los siete sueños ofrecen una sucesión de imágenes altamente poéticas en torno a la maternidad, la feminidad y el amamantamiento. *Afterbirth* (7), por ejemplo, se centra en éste último

²⁶ Recuérdese que el siete es un número tradicionalmente relacionado con el infinito.

²⁷ Recuérdese que éste es el lugar de nacimiento de Marlene Nourbese Philip, al que se alude en el poemario *Salmon Courage*, concretamente en el poema del mismo título. La implicación personal de la autora en *She Tries...* es incuestionable.

²⁸ También el empleo de este adjetivo, *crazy*, persigue la confusión entre madre e hija, pues si ahora se aplica a la madre en el primer poema se aplicaba, por el contrario, a la hija: *grief gone mad with crazy--so them say* (2).

aspecto, planteándolo metafóricamente en relación al racismo encarnado en las dicotomías excluyentes de la cultura occidental, que rebate como lo viene haciendo en toda su obra:

one breast
white
the other black
headless
in a womb-black night
a choosing--
one breast
neither black
nor white

Aludíamos más arriba a la extrema identificación física de Marlene Nourbese Philip con sus propios poemas. Esta infusión de su propio cuerpo en el texto resulta, por extensión, en la reivindicación del cuerpo de la mujer negra, hasta ahora relegado a ser mero territorio de explotación.²⁹

Con respecto al significado global del pasaje onírico, María Cristina Fumagalli recuerda que “el sueño es el mito individualizado; el mito el sueño despersonalizado,” y explica así este episodio.³⁰

En “And Over Every Land and Sea,” madre e hija se encuentran precisamente en un sueño. El epígrafe de su encuentro, que registra la historia de Aretusa [la anciana que alimenta a Ceres en su vagar] -- “entreabrió la tierra, marcándome un camino a través de todos los antros más profundos, levanté la cabeza de nuevo en esas regiones y vi las estrellas que se me habían hecho extrañas”-- puede contemplarse como un descenso

²⁹ “In the New World, the female African body became the site of exploitation and profoundly anti-human demands”, recuerda Philip una y otra vez (“The Absence of Writing”, p. 90).

³⁰ Fumagalli cita a Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Bollingen Series XVII, 2a.

al Infierno y la salida de éste, o como el despertar de una pesadilla. Desde puntos de vista individual y colectivo, cabe considerar que representan el despertar de la oscura pesadilla infernal de la historia y del viaje desde África. Sueños y mitos, de hecho, abolen el tiempo cuantitativo, *chronos*, en favor del tiempo cualitativo, atemporal y ahistórico, *kairos*, y crean un espacio alterno donde madre e hija, pasado y presente, África y el mundo occidental, criollo e inglés standard, pueden al fin encontrarse.³¹

La tendencia circular que se observaba antes (*the trail... / following / she / follows...*) se repite ahora en el subtítulo o encabezamiento: “Dream-skins dream the dream dreaming: (*in two languages*)”. Los dos lenguajes corresponden, de nuevo, a los de la madre y la hija: creole e inglés standard. La voz del yo poético en los sueños es la de la primera, que habla de sí misma en primera persona (“I”) y de su hija empleando el pronombre “she”. Ambos lenguajes se funden en uno tras el último sueño, *Blood-cloth* (8), título que refiere tanto a los lazos de sangre como a la menstruación femenina.

En una octava secuencia añadida a las anteriores, de hecho, este título se repite con una variación: *Blood-cloths*, plural que engloba a ambas mujeres. En este último sueño, además, los dos lenguajes se convierten en uno solo, pues un nuevo subtítulo o encabezamiento reemplaza al anterior: “(*dream in a different language*)”. El pasaje adelanta desde un territorio onírico la fusión entre registros y la consecución de una única lengua madre que se producirá al final del libro, en la sección “She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks”. Por ahora, sin embargo, esta fusión está en germen. En este octavo y último sueño, la mujer afrospórica se abre camino con dificultad por el desierto, lo que por un lado simboliza su total soledad en la tarea que se ha encomendado y por otro invoca los vastos desiertos de África:

edición, Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1968, p. 13.

³¹ Fumagalli, p. 278.

sand
silence
desert
sun
the wide of open mouth
blood of rush
hieroglyphs

Y en este camino espinoso, la mujer afrospórica ya intuye la que será su misión, pues termina el poema con un murmullo que no es otra cosa que su voz que comienza a elevarse:

“the voice, the voice, the voice”
she whispers
she walks
she whispers
ceaselessly

Para terminar nuestro análisis, en *Sightings* (9), el penúltimo poema, hay un regreso a la realidad. Pero una realidad donde la experiencia onírica recién ocurrida ha dejado su poso. El epígrafe de Ovidio clama el momento en que Ceres reconoce el cinturón de Proserpina: “Ceres knew it (Proserpine’s girdle) well, and as soon as she recognized it, tore her dishevelled hair, as if she had only then learned of her loss: again and again she beat her breast”. Este reconocimiento es al mismo tiempo encuentro: “she recognized the girdle”, y desencuentro: “as if she had only then learned of her loss”, la dialéctica que gobierna toda la sección. Otro tanto ocurre en el poema que sigue al epígrafe, donde la hija, narradora esta vez, comienza a recordar vagamente a su madre, para terminar celebrando su nacimiento de aquella y confirmando, así, el vínculo de sangre que las une de manera indeleble pero que se habrá de reparar:

then and ago trailed the wet and lost of smell

...

the voice of her sound, or didn't I once

see her song, hear her image call

me by name--my name--another sound, a song,

the name of me we knew she named

the sound of song sung long past time,

as I cracked from her shell,

the surf of surge

the song of birth.

Con la evocación de su nacimiento, que simboliza al mismo tiempo vínculo y separación entre madre e hija, el hechizo está pronunciado; tras la ceremonia de reconocimiento y de pérdida, de encuentros y desencuentros que supone “And Over Every Land And Sea,” la mujer afrospórica cuyo objetivo es “to heal the word wounded,” sólo tiene que seguir el camino que señala la sangre, por fin hallado.

En “Cyclamen Girl” asistimos a episodios de la infancia y la adolescencia de la mujer afrospórica cuyo paso a la madurez se refleja en el poemario. La educación cristiana que recibe la joven es blanco del espíritu revisionista de los poemas, como acertadamente señala Deloughrey, para quien Philip

continues her assault on the exclusionary practices of Western ideology by critiquing the Christian Church, an institution that has helped obliterate the presence and corporeality of the Other.³²

³² Deloughrey, p. 130.

El primer poema, *The Catechist* (12), ofrece el motivo que origina el flujo poético de esta sección: una fotografía de la mujer afrospórica en 1960 (año en que Marlene Nourbese Philip cumplía 13 años), ataviada con el vestido blanco de recibir la confirmación. La descripción de la fotografía subraya el candor de la muchacha: *a stiff-petalled cyclamen / hot housed / on green stalks of ignorance*, y la muchacha, con su vestido blanco, se percibe como una suerte de *tabula rasa* en la que se inscribirán los discursos que formarán su subjetividad adulta. El título y la alusión a la ceremonia de la confirmación refieren al discurso cristiano, un discurso de alienación para el sujeto afrospórico que también puede verse simbolizado en el vestido blanco. Así, el cuerpo de la muchacha se representa como un territorio de colisión entre distintas economías: la del discurso cristiano impuesto, simbolizado en el vestido, y el africano o negro, esto es, su propio cuerpo:

The finger now traces the negative
outline of the white dress
--or is it the positive form of the girl
where sudden edges meet?

Es importante insistir en el hecho de que la dicotomía entre lo blanco y lo negro que establece el propio texto en ésta y otras ocasiones puede ser acusada, por un lado, de excesivamente generalizadora, y, sobre todo, de repetir, invirtiéndolos, los esquemas maniqueistas propios de la cultura occidental que se pretenden minar. A este respecto, se ha sugerido que “African essentialism is used strategically to counter Western hegemony”.³³ Sin embargo hemos de señalar que cada vez que en *She Tries Her Tongue* se proponen este tipo de dicotomías se procede a deconstruirlas con diferentes técnicas. En el presente poema, por ejemplo, la voz narradora o yo poético se apresura a esta

deconstrucción refiriendo el modo en que los límites entre lo blanco y lo negro se han desdibujado en la fotografía por efecto del paso del tiempo, creando una imagen de una gran potencia y gran belleza a la vez:

Images blur--bleed into each other
as if the fixer didn't quite work,
or maybe it was the heat that caused the leak;
...
So there, circa 1960, she stands--
black and white in frozen fluidity

Esta cualidad, la fluidez, es reminiscente de la teorización expuesta en los capítulos anteriores de esta tesis, donde señalábamos una y otra vez que como alternativa a los esencialismos, las posiciones fijas y el pensamiento binario, el discurso posmoderno propone la fluidez y el cambio como sistema epistemológico.

En este poema, por último, el tema del lenguaje aparece sólo en última instancia y de manera indirecta, al señalarse que la protagonista ocupa un espacio liminal entre dos usos del idioma: el propio --*massa*-- y el empleado por el catequista --*master*--: *caught between / blurred images of / massa and master*. Pero el siguiente poema, *Eucharistic Contradictions* (13), se abre precisamente con esta escisión lingüística, denunciando sus consecuencias, siempre en el mismo contexto de crítica a la religión colonizadora:

with a speech spliced and spiced
into a variety of life and lies
sowbread host in we ole mass of
double-imaged
doubly imagined
dubbed dumb

³³ Deloughrey, p. 124.

Escisión que se repite en *The Catechism* (14), donde se insiste también en la situación intercultural --*in-between*-- de la muchacha-ciclamen, y en la ardua tarea que supone desenvolverse en un entorno semejante:

A preparation more complex than learning about sin
she
swung
a skilled trapezist--
no net
below
no one
to catch
her
between
the code of Victoria--
no sex before marriage
no love after
and
the code of mama--
“now you’s a young lady
you can press your hair”

La situación es compleja, pues la aculturación sufrida por los pueblos afrospóricos ha traído como consecuencia la interiorización de los patrones de belleza blancos, de ahí que el “code of mama” tampoco sea válido para la muchacha, que habrá de buscar su propio código moral y estético, a la vez que lingüístico.³⁴ Este código personal se basará en tres pilares básicos, sustitutos de la Trinidad cristiana que se ve obligada a acatar en público, que se especifican en *Vows* (15):

³⁴ Respecto a la imposición de patrones de belleza blancos en la población afrospórica, véase, por

The cyclamen girl
 stood
 ready
 to
 Promise
 the triple lie
 She
 who believed
 in and on
 the “triune majesty” --
 sunshine
 black skin &
 doubt
 (in that order)³⁵

El cuerpo de la mujer negra pasa así de ser explotado --lo que en la economía esclavista y colonial sucede con el cuerpo negro-- o negado --lo que en la religión cristiana sucede con el cuerpo de la mujer-- a ocupar una posición central, de afirmación y glorificación.

En *Transfiguration* (16-7), esta glorificación del cuerpo femenino se ilustra con la relación de una serie de encarnaciones femeninas en distintas culturas: Afrodita, María, Atabey, Ochún, Yemayá y Orehu. Al alcanzar su primera menstruación, la muchacha responde simbólicamente a todos esos nombres y, así, se identifica con todas ellas. El poema incide en un aspecto recurrente de la escritura de Philip: el sentido de comunión universal entre mujeres, sirviéndose para ello del símbolo virtualmente universal de la luna:³⁶

ejemplo, la novela de Toni Morrison *Sula*.

³⁵ Recordemos que el cuestionamiento de toda Verdad impuesta y la duda como principio vital constituyen las bases epistemológicas de la posmodernidad.

³⁶ El término “universal” siempre ha de ser empleado con múltiples reservas, de ahí mi uso del adverbio modificador “virtualmente.” Es interesante señalar que en una cultura tan alejada de la occidental, la

Mahogany-tipped
breast catches
The glare of the fires
Women of the Moon
feast and fast
And feast Again

En su interpretación de esta pieza, Elizabeth Deloughrey apunta que

Rather than limiting the cyclamen girl's name to one female deity, Philip calls upon a series of cultural images that broadens the name's possibilities and that also inform the cultural conglomeration of the New World. Christian, Greek, Native Antillean and Yoruba goddesses of moon, water love and creation are brought together to rebalance the epistemological split associated with the black woman's "word/i-mage equation".³⁷

El último poema de la serie, *Epiphany* (19), como indica el título, relata una epifanía, que supone un tipo de Comunión distinto del Sacramento cristiano, pues si *Eucharistic Contradictions* (13), uno de los poemas iniciales de esta sección, la muchacha se encontraba *away / from the brittle matrix of her coconut cocoon*, ahora, este recorrido de la memoria por los modos de coerción cultural que encuentran terreno abonado en la vía de la religión va a detenerse en el momento en que la joven descubre finalmente su propia identidad. El atentado contra la religión cristiana de *Cyclamen Girl* se consuma, en esta conclusión, mediante una imagen religiosa perteneciente a una mitología alter/nativa:

The great stone-bird
mother

caribeña o las africanas como la cultura de las islas de Samoa, en el Pacífico Sur, la menstruación femenina recibe el nombre de "enfermedad de la luna." Véanse las novelas de Sia Figiel, *The Place Where We Once Belonged* (*El lugar donde nacimos*, trad. de Ana Quijada, Barcelona, Seix Barral, 1999) y *The Girl in the Moon Circle* (Suva, Fiji: Mana Publications, 1996).

Sweet-balmed with honey
Drops her daughters
From her open beak
--Like pebbles
Pebbles of blood and
stone;
The cyclamen girl returns
To her own

Esta comunión alter/nativa, que, a diferencia de lo que, como ya se ha señalado, sucede con la religión cristiana, designa a una diosa hembra como creadora de vida (“the great stone-bird mother”),³⁸ pone fin al poema y a la propia sección.

Las secciones tercera y cuarta son las más breves del conjunto; no ofrecen una serie de poemas, sino que consisten en una pieza larga cada una. “African Majesty, titulada From Grassland and Forest (The Barbara and Murray Frum Collection)” (22-23), toma como punto de partida una exposición en la Art Gallery de Ontario para denunciar el expolio cultural que han sufrido los pueblos africanos, separados de su entorno original, y las injusticias históricas que han debido atravesar:

wanderers
in the centuries of curses
the lost I's
the lost equation:
you plus I equals we
I and I and I equals

³⁷ Deloughrey, p. 131.

minus you,

donde en la expresión “The lost I” reverbera lo expuesto en “The Absence of Writing” sobre la pérdida de la identidad y de la i-magen. En esta ecuación perdida podemos también leer sobre el paso de una sociedad tradicional y colectivista, donde la identidad es representable por el pronombre “we”, a una sociedad moderna e individualista, donde el pronombre “nosotros” se convierte en una mera sucesión de “yoes”. Una sociedad, como sabemos, marcada por la discriminación y el racismo.

La imagen recurrente del poema es el círculo, que simboliza la prisión conceptual en que se ha encerrado a estos pueblos, cuyas culturas se ven “comodificadas” y encerradas en vitrinas de museos para entretenimiento del mundo occidental.³⁹ La imagen circular de los cuervos sobrevolando su presa sintetiza de un modo muy visual este concepto, en una brillante metáfora:

mute
muse
museums
of man--
Berlin, London, Paris, New York,
revenge seeks the word
in a culture mined to abstraction;
corbeaux circle
circles of plexiglass
death;
circles of eyes
circles for the eyes--

³⁸ Una propuesta que ya Philip ya hiciese, recuérdese, en el poemario *Salmon Courage*.

³⁹ Recuérdese, en nuestro contexto, el tristemente famoso caso del “negro de Banyoles”.

Vemos que en los intersticios de la temática principal asoma también la problemática del lenguaje: “mute” como dialéctica y juego lingüístico con “muse” (silencio finisecular de los pueblos afrospóricos *versus* creación literaria, un juego de opuestos que se consigue minar en el libro) y con “museum” (dialéctica entre lo expuesto y los expositores, los explotados y los explotadores), y un verso preconizador: “revenge seeks the word”. El poema termina como se abrió, con una enumeración de términos reminiscentes de culturas ancestrales que, sustraídos al contexto que les es propio, pierden su significado real, y con la proclama del duelo por ésta pérdida:

there-was
mask reliquary fetish
memory
ancestor
to adorn the word with meaning
to mourn the meaning in loss

La sección siguiente, “Meditations on the Declension of Beauty by the Girls with the Flying Cheek-bones” (26-27) retoma el motivo de la adolescente de “Cyclamen Girl” para dar cuenta de otra epifanía. Aquí, a la muchacha le sobreviene la conciencia de la discrepancia entre su propia i-magen y la única lengua que posee: el inglés. Por el momento, ésta es la única lengua en que puede expresarse, la única que puede dar cuenta de su ser; sin embargo, como hemos visto que Philip explica en “How I Almost Became a Spy”, el inglés está entrenado solamente para dar cuenta del no-ser del sujeto afrospórico, tanto más de la mujer afrospórica. Este desequilibrio produce en la joven un desasosiego que se traduce en el poema en la repetición sincopada, con pequeñas

variaciones, de la pregunta: “If not in yours, in whose language am I?”

If not If not If
Not
If not in yours
 In whose
In whose language
Am I
If not in yours
 In whose
In whose language
Am I I am
 If not in yours...

Esta suerte de tartamudeo, representativo de la subjetividad discapacitada de la muchacha, se extiende a lo largo de toda una página. Sólo al comienzo de la siguiente se interrumpe brevemente, para dar paso a una estrofa donde se reivindica la necesidad de conciliación entre el inglés y la belleza negra:

And if not in yours
Where is the woman with a nose broad
As her strength
If not in yours
In whose language
Is the man with the full-moon lips
Carrying the midnight of colour
Split by the stars --a smile
If not in yours
 in whose...

tras lo que el poema retoma la letanía angustiada de la muchacha-ciclamen, para concluir, finalmente, en la misma pregunta con un añadido: “If not in yours, in whose

language am I beautiful?” Con esta pequeña variación de la pregunta inicial, la belleza física, atributo relacionado con el cuerpo, se convierte en metáfora del ser. Esto implica la consideración del cuerpo y la mente como una sola entidad, lo que supone un nuevo ataque contra el concepto occidental según el cual cuerpo y mente son dos realidades distintas y deslindables (como propugna la religión católica), y que uno --el cuerpo-- es menoscabado en favor del otro --la mente--. Así, el poema apunta en dirección a la reivindicación del cuerpo, que deja de ocupar un lugar marginal y pasa a ocupar un lugar central como constitución del ser.

Paralelo al anterior, otro objetivo que alcanza el poema es el de denunciar los modelos estéticos en los que no hay cabida para los rasgos negros. Tradicionalmente, en nuestra cultura, éstos se han considerado irregularidades respecto de la norma, a saber: los rasgos de la raza caucásica. En “Cyclamen Girl,” la sección analizada anteriormente, cuando la madre aconsejaba a su hija que se planchase el cabello, teníamos una excelente ilustración de hasta qué punto esta discriminación ha sido interiorizada por los propios africanos.

A diferencia de las anteriores, la quinta sección, meridiano del poemario, tiene como protagonista absoluto al lenguaje. También consiste en un sólo poema largo, titulado como la sección: “Discourse on the Logic of Language” (30-33). El poema, sin embargo, presenta una particularidad, y es la intromisión de otros discursos en el flujo poético, o, desde un punto de vista material, la presentación, en la misma página, de varios textos simultáneos. En este contexto el poema no es más que un discurso entre varios, se ve modificado por los demás, interactúa con ellos, no puede ser leído de

manera aislada. En realidad, podría decirse también que el poema es ni más ni menos que el conjunto de todos los textos que ofrece la página. Claire Harris ofrece una explicación para este juego de interrupciones que suscribe las ofrecidas por Marlene Nourbese Philip al respecto: “To mirror the profound disharmony of [the aforsporican subject’s] world, languages would have to knock against each other, genres would have to dissolve”.⁴⁰

En “Discourse on the Logic of Language,” la mujer afrospórica protagonista, totalmente adulta y madura, ha alcanzado la plena conciencia de su problema lingüístico. El recorrido del poema nace del conflicto que Marlene Nourbese Philip expone en “The Absence of Writing”: el punto de partida es el reconocimiento del inglés como lengua madre del yo poético: *English / is my mother tongue*, afirmación que se acompaña de una apostilla inmediata: una lengua materna no puede ser, en toda lógica, una lengua extranjera. Enseguida viene la contradicción, pues en la segunda estrofa, el inglés se declara asimismo lengua paterna o *father tongue*, y ésta sí que es una lengua extranjera:

A father tongue is
a foreign language,
therefore English is
a foreign language
not a mother tongue.

La consecuencia del silogismo es evidente: el inglés, leemos en el último verso, no es una lengua materna para el sujeto poético. Siguiendo el hilo de su pensamiento, en la tercera estrofa éste se preguntará cuál es entonces su lengua madre, efectuando una serie de tentativas que dan cuenta de la dimensión de la búsqueda que se está iniciando:

⁴⁰ “Why Do I Write?”, en *A Grammar of Dissent*, ed. Carol Morrell, pp. 26-33, p. 29.

What is my mother
tongue
my mammy tongue
my mummy tongue
my momsy tongue
my modder tongue
my ma tongue?

En la cuarta estrofa reconoce que no tiene una lengua materna, siguiendo con el mismo tono de investigación lingüística que en la anterior. Es interesante citar también esta estrofa porque veremos que encuentra eco en uno de los textos paralelos de la página:

I have no mother
tongue
no mother to tongue
no tongue to mother
to mother
tongue
me

Como consecuencia de todo lo anterior, por último el sujeto afrospórico concluye que, sin ningún remedio, ha de estar mudo (lo que es una contradicción, ya que el sujeto afrospórico *está emitiendo un poema*):

I must therefore be tongue
dumb
dumb-tongued
dub-tongued
damn dumb
tongue

Así concluye la primera página, donde el poema se divide en estrofas, como vemos. En

la segunda, sin embargo, el flujo poético es continuo, salvo por una breve interrupción (lo que resulta en dos estrofas largas). Esta diferencia se explica porque, lentamente, a medida que el poema progresa, el yo poético/sujeto afrospórico va encontrando su propia voz: en primera instancia, cuando investiga su situación lingüística, procede por partes, desarrolla su silogismo metódicamente. Poco a poco va ganando confianza, y cuando, en la primera estrofa de la segunda página, niega la consecuencia última que se había deducido de anterior, es decir, afirma que *no está mudo (but I have / a dumb tongue)* verbalizando así la contradicción que subyace a toda la situación, se puede decir que se ha convertido en agente activo de la normalización de su propio dilema. Una vez más se vuelve a dar cuenta de la contradicción que el inglés supone como lengua al tiempo materna y paterna, pero con la novedad de que esta contradicción, asumida, conduce al rechazo de esta lengua:

and english is
my mother tongue
is
my father tongue
is a foreign lan land lang
language
l/anguish
anguish
a foreign anguish
is english--

Aunque ahora la tirada es más larga, los versos breves, formados en su mayoría por una sola palabra, y la continua repetición de algunas sílabas, son recursos formales que van en apoyo de la idea de incomodidad de la mujer afrospórica con el uso del inglés, y también dan cuenta del carácter dubitativo que tiene toda búsqueda. Siguiendo la estrofa, la lengua materna se vuelve a invocar en un sinfín de variaciones, con lo que

además del proceso de búsqueda se pretende poner énfasis en el carácter concreto y local de todo idioma en oposición a una normalización u homogeneización del mismo.

La lengua materna se propone como alter/nativa al inglés:

another tongue

my mother

mammy

mummy

moder

mater

macer

moder

tongue

mothertongue

Como se ha adelantado, la progresión de la tentativa a la certeza de la necesidad de reivindicar la lengua propia que desarrolla el poema, es acompañada y alimentada por los textos que acompañan al poema. Estos textos son de tres tipos, y los tres se dividen, como el poema, en dos partes, que aparecen en las respectivas páginas.

El trauma lingüístico expuesto en el poema no puede entenderse si no se entienden las circunstancias históricas que lo han producido, pues no existiría de haber sido éstas distintas. Estas circunstancias, que de ordinario no se muestran pero que se encuentran, por así decirlo, en la estructura profunda del texto literario, se hacen visibles aquí. Constituyen un subtexto histórico que sale a la superficie, y que pone de manifiesto la conexión que existe entre la literatura y las coordenadas materiales que la producen, entre el arte y la historia, entre el arte y la vida, fusión que da al traste con los presupuestos modernistas que propugnaban la separación entre ambas y afilia la

producción de Philip, de nuevo, a un ámbito cultural posmoderno.⁴¹

El subtexto histórico a que nos referimos se concreta de dos modos. El primero son dos breves edictos que aparecen a la derecha del poema, en cursiva. Aunque ficticios, están inspirados en la realidad, y remiten al origen del trauma lingüístico de los pueblos afrospóricos: la esclavitud. En el primer edicto se ordena a los propietarios de las plantaciones que procuren adquirir esclavos de tanta diversidad etnolingüística como sea posible para evitar así el riesgo de que puedan amotinarse. El segundo es aún más brutal e inhumano, pues sugiere que a todo esclavo que sea descubierto hablando en su idioma deberá ser severamente castigado, y que, si se considera necesario, le sea arrancada la lengua, tras lo cual “the offending organ, when removed, should be hung on high in a central place, so that all may see it and tremble”. Se establece así una estrecha relación entre el hecho conceptual del lenguaje y el propio órgano que facilita el habla: la lengua, atentando una vez más con la dicotomía cuerpo/mente que entendería el lenguaje como una capacidad quasi-metafísica, esto es, puramente racional.

El otro modo en que se concreta el subtexto histórico en “Discourse on the Logic of Language” se lee en la cara derecha, esto es la página impar (recto) que acompaña a la página par (verso) que ocupa el poema. Consiste en un discurso de corte científico sobre el lenguaje. En él se recuerda que las partes responsables de la producción del lenguaje en el cerebro reciben el nombre de los doctores Wernicke y Broca. La inequidad de esta situación se pone de manifiesto cuando el texto recuerda que:

Dr. Broca believed the size of the brain determined intelligence; he devoted much of his time to ‘proving’ that white males of the Caucasian race had larger brains than, and were therefore superior to, women, Blacks and other peoples of colour.

⁴¹ Según lo expuesto en los capítulos 1 y 2 de esta tesis.

La continuación de este texto, en la página siguiente, es una subversión literal del mismo, pues convierte el discurso científico lineal en un cuestionario tipo “multiple choice” que tiene como protagonista el órgano de la lengua. La inclusión en este cuestionario de preguntas y respuestas como

In man the tongue is

- (a) the principal organ of taste.
- (b) the principal organ of articulate speech.
- (c) the principal organ of oppression and exploitation.
- (d) all of the above,

vuelve a exponer y denunciar la estrecha relación entre lenguaje e historia, poder y explotación. Lo que ambos pasajes consiguen transmitir es

the notion of language as a tool for instituting lies designed to further empower the reigning hegemony, lies which become part of occidental epistemology and tools of the hegemonic hermeneutical system used to evaluate and inform all later reality. Language, then, in the guise of science, as implement of oppression and distortion, is chiefly what this passage depicts.⁴²

El último texto es, de hecho, el primero, ya que se encuentra en el margen izquierdo del poema. Sin embargo puede considerarse posterior a todos los demás, pues representa una conclusión del poema: el bautismo de la lengua materna. Este texto se ofrece en letras mayúsculas y en dirección apaisada, lo que señala, una vez más, la necesaria implicación del cuerpo (en este caso, el cuerpo del propio lector) en procesos aparentemente ajenos a éste, en este caso la lectura, que es metonimia de toda la vida

⁴² H. Nigel Thomas, “Caliban’s Voice: Marlene Nourbese Philip’s Poetic Response to Western Hegemonic Discourse”, en *Studies in the Literary Imagination*, Otoño 1993, Vol. 26,n. 2, pp. 63-76, p.

racional. El texto, además, tiene al cuerpo como absoluto protagonista, pues consiste en la narración del momento inmediatamente posterior a un parto/nacimiento: el momento en que la madre lame el cuerpo de la hija recién nacida para hacerla suya:

WHEN IT WAS BORN, THE MOTHER HELD HER NEWBORN CHILD CLOSE: SE BEGAN THEN TO LICK IT ALL OVER, THE CHILD WHIMPERED A BIT, BUT AS THE MOTHER'S TONGUE MOVED FASTER AND STRONGER OVER ITS BODY, IT GREW SILENT --THE MOTHER TURNING IT THIS WAY AND THAT UNDER HER TONGUE UNTIL SHE HAD TONGUED IT CLEAN OF THE CREAMY WHITE SUSTANCE COVERING ITS BODY.

Si en este pasaje la lengua tiene una función limpiadora o purificadora, en el siguiente, que como todos los demás sigue la misma presentación en la segunda página del “Discurso,” la lengua pasa de ser órgano fisiológico a relacionarse estrictamente con el lenguaje. Ahora, la lengua materna se introduce, literalmente, en la boca de la recién nacida, para transmitirle la facultad y el conocimiento del lenguaje, su propio lenguaje, su propia lengua materna:

THE MOTHER THEN PUT HER FINGERS INTO HER CHILD'S MOUTH--GENTLY FORCING IT OPEN; SHE TOUCHES HER TONGUE TO THE CHILD'S TONGUE, AND HOLDING THE TINY MOUTH OPEN, SHE BLOWS INTO IT--HARD. SHE WAS BLOWING WORDS--HER WORDS, HER MOTHER'S WORDS, THOSE OF HER MOTHER'S MOTHER, AND ALL THEIR MOTHERS BEFORE--INTO HER DAUGHTER'S MOUTH.

Puesto que hemos relacionado este fragmento con la historia, se sigue tras su lectura que la historia cambia de dimensión y deja de ofrecerse como una narración anónima y

colectiva, para pasar a convertirse, en cambio, en un fenómeno íntimo e individual, estrechamente relacionado con los aspectos físicos de la existencia. Como contraste con el dubitativo poema principal, en este texto, que se puede llamar marginal debido a la posición irregular que ocupa en la página, la mujer afrospórica reivindica con firmeza, mediante una imagería esencialmente femenina, la existencia de su madre y de su lengua materna, y su estrecha vinculación con ambas. El subtexto, en fin, tiene un fuerte componente subversivo, pues pone de relieve la función que la madre posee como transmisora primera y principal del lenguaje:

rather than trembling before Lacan's "Law of the Father," Philip highlights the fact that women, as primary care-givers, teach their children language, [as] she validates the sensual verbal and preverbal mother/daughter bond. Philip's writing posits a challenge to psychoanalytic feminist traditions that assert that the mother/daughter bond is pre-Oedipal, nonverbal and significant only in the child's first five years.⁴³

En la siguiente sección, "Universal Grammar" (36-41), el lenguaje es el protagonista absoluto, pues la propia voz narrativa conductora del poemario se ve despersonalizada, al menos en apariencia, y se convierte en una voz de talante científico cuyo objetivo es la disección y el estudio del propio lenguaje. Tanto es así que, aquí, la identificación de los textos como poemas es altamente problemática, lo que también sucederá más adelante.

El texto/poema conductor de "Universal Grammar" es una serie de elementos lingüísticos que verso a verso se va ampliando hasta convertirse en una proposición

⁴³ Deloughrey, p. 135.

gramaticalmente completa:

Man

Man is

The tall man is

The tall, blond man is

...

The tall, blond, blue-eyed, white-skinned man is shooting

Resulta obvio que el ejemplo lingüístico proporcionado por la voz narrativa no es inocente, sino que está elegido cuidadosamente para ilustrar una realidad: que el lenguaje está cargado no sólo de significados asignados de manera arbitraria, como propone la teoría estructuralista de Saussure, sino también de connotaciones y cargas semánticas ineludibles que ha ido adquiriendo a lo largo de la historia. En concreto, esta oración contiene una denuncia de la sistemática violentación que el hombre blanco europeo ha ejercido sobre los seres vivos de su entorno, pues la progresión terminará con la repetición de la misma proposición en las lenguas de los principales países europeos colonizadores --portugués, español, holandés, francés y alemán--, para regresar al inglés en última instancia. Por último, para completar el sentido de la proposición, se complementa el verbo con un amplio listado de objetos directos, y se concluye con un complemento circunstancial de lugar que, al ser indefinido, consigue el efecto inesperado de que el sonido del disparo efectuado por el hombre blanco reverbera en los oídos del lector interminablemente:

O homem alto, louro de olhos azuis esta a disparar

El hombre blanco, rubio, alto de ojos azules está disparando

De lange, blanke, blonde man, met der blauwe ogen, is aan het schieten

Le grand homme blanc et blond aux yeux bleus tire sur

Der grosser weisse mann, blonde mit bleuen augen hat geschossen

The tall, blond, blue-eyed, white-skinned man is shooting

an elephant
a native
a wild animal
a Black
a woman
a child

somewhere

Este texto o poema principal se ve interrumpido en varias ocasiones. Por una parte, con dos fragmentos de tono científico que pretenden enfatizar lo siguiente: que el lenguaje nunca es inocente ni está exento de responsabilidades. La elección de todo elemento lingüístico depende de varias cosas, explica el primer fragmento. En cierta medida depende de aspectos controlables de manera consciente por la persona que habla: su propio estado de ánimo, su intención, el contexto, la relación de poder que la une a la persona receptora, entre otros. Pero también hay otros aspectos que escapan a la voluntad del hablante, y que —como se encarga de señalar la segunda de estas anotaciones científicas— se ven recogidos en la teoría de la Gramática Universal. Según un diccionario especializado, ésta consiste, sucintamente, en una

Teoría general del lenguaje, “un esquema al que deben adecuarse todas las gramáticas especiales”; un esquema o sistema de organización mental; un elemento característico innato en el espíritu (aunque debe considerarse como meramente aproximado).⁴⁴

La última definición coincide básicamente con la proporcionada por el texto de Philip, según el cual

THE THEORY OF UNIVERSAL GRAMMAR SUGGESTS THE WAY
WE LEARN LANGUAGE IS INNATE—THAT THE CONSCIOUS MIND
IS NOT AS RESPONSIBLE AS WE MIGHT BELIEVE IN THIS

⁴⁴ Theodor Lewandowski, *Diccionario de lingüística* (Madrid:Cátedra, 1995), 173.

PROCESS. OUR CHOICES OF GRAMMATICAL POSSIBILITIES AND EXPRESSIONS ARE, IN FACT, SEVERELY LIMITED; IT IS THESE VERY LIMITATIONS THAT ENSURE WE LEARN LANGUAGE EASILY AND NATURALLY.

Así pues, es la memoria innata, la memoria inconsciente, la que posibilita la articulación del lenguaje.

Vayamos ahora con la segunda interrupción a que aludíamos antes. De tono ortodoxamente poético, esta interrupción, que podemos definir como un tercer sub-texto, se complementa con la anterior teoría o sub-texto. Se trata de un poema que introduce abiertamente el concepto de memoria, que es, como vemos, elemental para la selección y elaboración lingüística. La novedad es que el poema asocia esta memoria innata o inconsciente a la memoria del cuerpo. El cuerpo africano, receptor de la historia de todo un pueblo, es portador de toda la información necesaria para hacer del lenguaje algo propio:

The smallest cell
remembers
a sound
(sliding two semitones to return
home)
a secret order
among syllables
Leg/ba
O/shun
Shan/go
heart races
blood pounds
remembers
speech

Una nueva vuelta de tuerca se consigue con la mención de las tres deidades mayores de

la mitología Oricha, ya que esta mención proporciona una distancia irónica del concepto de universalidad. Es ni más ni menos que otro modo de contestar los principios en que se basa la ciencia occidental, de la que la mujer afrospórica se está sirviendo, de una manera peculiar, para reivindicar y afirmar su subjetividad.

Como sucedía en otras secciones, el texto que se propone en el recto del papel se ve contestado o apostillado en el verso. En este caso, la voz científica complementa sus disquisiciones sobre el lenguaje con lo que constituiría un cuarto sub-texto: un ejercicio de “parsing” o análisis sintáctico de algunos elementos del texto principal. Este ejercicio vuelve a poner de manifiesto la interconexión entre la gramática descriptiva y la pura semántica, insistiendo en el hecho de que el lenguaje no se puede abordar como algo objetivo y limpio de carga histórico-contextual. Significativamente, los términos elegidos para este análisis sintáctico son los que conforman el principio del poema que acabamos de citar: *The / smallest / cell / remembers*, con lo que la memoria vuelve a ser reivindicada. Por otra parte, la propia frase adquiere nuevos ecos de significación, pues de pronto resulta fácil entender que “cell” no se limita a significar la más mínima célula del cuerpo humano, portadora de la memoria de todo un pueblo, sino que también alude a la más mínima división del lenguaje, la palabra, que como esta sección termina demostrando, es también, como aquella, portadora de toda esa carga histórica.⁴⁵ Cuerpo y lenguaje se revelan así como una suerte de guerreros de un mismo frente, como hermanos de lucha que persiguen la misma reivindicación. Si el cuerpo afrospórico ha mantenido viva la memoria de su pueblo en sus más íntimas células; lo mismo le ha sucedido al lenguaje, pero sólo ahora, en la ceremonia de desenmascaramiento que supone *She Tries her Tongue, Her Silence Softly Breaks*, nos hacemos plenamente

⁴⁵ Recordemos que “cell” también significa “celda”, lo que enriquece aún más el abanico de posibilidades significativas con total coherencia dentro de la temática de los poemas.

conscientes de ello.

La ceremonia de desenmascaramiento lingüístico continúa en la séptima sección, “The Question of Language is the Answer to Power” (44-49), donde el ejercicio de análisis sintáctico se convierte en ejercicio de reflexión fonológica. Tras una breve relación del modo en que se articulan las vocales en la lengua inglesa, en el sub-texto gramatical de esta sección (que puede decirse continuación del anterior) se ofrece un listado de algunas vocales y diptongos, y cada uno de ellos se ilustra, de nuevo, con una serie de ejemplos estrechamente relacionados con la historia, en concreto con la esclavitud:

- OO* as in *how did they ‘lose’ their word?*
- oo* as in *‘look’ at the spook.*
- OH* as in *the slaves came by ‘boat’ (diphthongal).*
- AW* as in *the slaves were valued for their ‘brawn’.*
- o* as in *what am I offered for this ‘lot’ of slaves?*
- OW* as in *they faced the ‘shroud’ of their future*
(diphthongal)
- OI* as in *they paid for their slaves with ‘coin’ (diphthongal).*

Los propios fonemas vocálicos del inglés adquieren, de este modo, una nueva dimensión, donde el peso de la historia que han contribuido a escribir es inescapable y determinante. Tanto en la sección anterior como en ésta (en mayor medida que en las anteriores), el lenguaje es forzado a manifestar una profundidad desconocida hasta ahora. De ahí que el texto principal de “The Question of Language” suponga ya, como vamos a ver, una declaración de principios: el yo poético/mujer afrospórica puede ya afirmar, en toda ley, que el lenguaje le pertenece.

Se trata de un lenguaje dulcificado, templado, domesticado, pues sólo de ese modo lo aceptará como propio la mujer afrospórica, cuyo doctrinario está más en consonancia con términos como amor y armonía que con los de opresión y explotación. No en vano, la sección anterior, “Universal Grammar,” terminaba con la siguiente conclusión o corolario:

Slip mouth over the syllable; moisten with tongue the word.

Suck Slide Play Caress Blow—Love it, but if the word

gags, does not nourish, bite it off—at its source—

Spit it out

Start again

From *Mother’s Recipes on How to Make a Language Yours or
How not to Get Raped*⁴⁶

Este consejo se retoma, en la sección que analizamos ahora, en el poema que consideraremos subtexto principal, es decir, el que se ofrece en el recto del papel, subtexto principal o poema que a su vez se ve interrumpido o contestado, en la misma página, por la repetición aleatoria de los versos que constituyen el mencionado análisis fonológico. La voz poética parte de la realización de ese singular entrenamiento físico que recomendaba el pasaje anterior, entrenamiento cuyo fin es poner a prueba cada una de las palabras que le han sido legadas a la mujer afrospórica, para pasar a convertirse, ella misma, en creadora suprema:

Word it off

speech it off

word in my word

⁴⁶ “Raped” es, precisamente, el último término analizado sintácticamente en el sub-texto que acompaña y responde a éste. Por otra parte, este consejo está elaborado con una terminología que necesariamente evoca la extrema corporalidad y fluidez que el feminismo francés preconiza como características constituyentes de la identidad femenina. Véase, por ejemplo, Hélène Cixous, “The Laugh of the Medusa”, en *New French Feminisms*, eds. Elaine Marks e Isabell de Courtivron, (Brighton: Harvester

word in your word
begin
the in of beginning,

y pasar a proclamar el principio de una era nueva, donde resulta esencial la posición que ocupan ella y el propio lenguaje que, como quien inaugura una obra de arte descorriendo el velo que la cubría, acaba de mostrar en toda su riqueza:

But I fancy the new—
in everything
insist upon it
the evidence of newness
is
upon us
without nigger slave coolie
the wog of taint
the word
that in the beginning was
--not his
I decree it mine
at centre
soft
plastic
pliable
doing my bid as in
smash
the in-the-beginning-word
centre
it at open
clean-split
...
jerk it

dove it
stew it
cook it
 down
run it down slow
run it down tender
till it come to do the bid in
we
 this chattel language
 babu english
 slave idiom
 nigger vernacular
 coolie pidgin
 wog pronunciation

En este poema, Philip se apropia además de la terminología propia del sistema esclavista —en el uso de los términos “bid” y “decree”—, lo que constituye otro modo más de revisar y descentrar el entramado lingüístico que sustentaba dicho sistema. La autora consigue así su objetivo último: la reivindicación de su lengua propia o demótico, esa lengua *nueva* que contiene tanto el inglés de partida, despojado de sus pretendidos atributos de objetividad y asepsia, como el amplio abanico de posibilidades lingüísticas que suponen las lenguas criollas.

Para cerrar la sección, Philip hace un remarcable recurso a la tradición literaria inglesa:

“The word, the word”
 the Red Queen screamed
“Banish the word
Off with its head—
The word is dead
The word is risen

Long live the word!”

Con esta alusión intertextual a la reina Roja de *Alicia en el País de las Maravillas*, característica, como toda alusión intertextual, de la literatura posmoderna, se consiguen varias cosas: En primer lugar se consigue arrastrar, en la figurada caída del lenguaje que supone este poemario, a toda una tradición literaria que se sustentaba en él, pues un personaje clásico de la literatura inglesa, la reina Roja de *Alicia en el País de las Maravillas*, se utiliza con el heterodoxo propósito de atentar contra el status privilegiado del idioma inglés y de la literatura inglesa. Por otra parte, la obsesión de la reina Roja por cortar cabezas es un irónico y hasta humorístico recurso que quiere recordar al lector el principio de renacimiento encarnado con anterioridad por la diosa Proserpina: la interacción entre vida y muerte característica del ciclo natural de las cosas, el eterno renacimiento que, representado por el triunfo recurrente de la primavera sobre el invierno, sobreviene a la decapitación del lenguaje: *The word is dead / The word is risen / Long live the word!*”

Y se puede ofrecer una tercera explicación para la elección concreta de este personaje de entre toda la galería de personajes que pueblan el canon de la literatura inglesa, explicación según la cual la clave estaría en el hecho de que el personaje sea, a la vez, mujer y reina:

Philip makes use of the fabled Red Queen *to position her own powerful female monarchy*, where the word that inscribes the Law of the Father is “banishe(d)...Off with its head” (decapitated/castrated) and the word of the Other rises in its place.⁴⁷

⁴⁷ Deloughrey, p. 137. La cursiva es mía.

Volvemos a encontrar un único poema conformando la penúltima sección, “Testimony Stoops to Mother Tongue”, título que proviene de un verso de la obra principal de Robert Browning, *The Ring and The Book*.⁴⁸ El epígrafe que encabeza el poema también está extraído de esta obra: *‘Tis a figure, a symbol, say; / A thing’s sign for the thing signified*. Como es de suponer, el epígrafe adelanta la temática que se desarrollará en el texto principal; en este caso, desde el epígrafe se pone de manifiesto la distancia que hay entre la realidad y su representación, entre el signo que designa la cosa y la propia cosa en sí.

En la primera parte de las seis que articulan la pieza, se alude a esta relación entre las cosas y el nombre, y al modo en que ha sido viciada por un lenguaje alevoso. Se ajusta a un tema que ya se ha visto antes: se trata de la fisionomía africana, y del modo de nombrarla, que tradicionalmente ha sido, desde el inglés, negativa, es decir, designada como una fisionomía anormal o irregular:

Mind and body concentrate
History—
The confusion of centuries that passes
As the word
 kinks hair
 flattens noses
 thickens lips
 designs prognathous jaws
 shrinks the brain
to unleash the promise

⁴⁸ *The Ring and the Book*, la que se considera la obra más ambiciosa de Robert Browning, es un largo poema dramático en el que se ofrecen distintas versiones subjetivas de un mismo hecho, en concreto del asesinato de la esposa del conde Guido Franceschini por parte de éste, que la acusaba de adulterio con un joven clérigo, y del subsiguiente juicio y condena a muerte del asesino en 1698. Véase, por ejemplo, la edición de Richard D. Altick (Harmonsworth: Penguin, 1971).

serpiente que cobra vida: *that I would / chop / in / pieces / a snake / each to grow / a head*. El conjunto se identifica entonces con la imagen de la terrible Gorgona, el ser mitológico cuyo cabello está formado por serpientes y cuya mirada es capaz de petrificar a quien se atreva a mirarla: *Gorgon-- / to turn my tongue to stone*.⁵⁰ Pero el yo poético no se amilana, y decide domesticar dulcemente a esas serpientes, alimentarlas con la leche que mana de sus pechos negros: *stroke and caress into / lactate*. Fruto de este amoroso proceso, nacerá una nueva raza de palabras:

I shall
lie
with them
bed them with silence
these snakes
wisdomed
with the evil
of words
to breed the again and
again
in breed
--a new breed
--a race
--a warrior race
of words

La nueva raza de palabras surgirá, en fin, de una extraña cohabitación: la cohabitación de esa lengua paterna impuesta con una madre, en principio desconocida, cuya identidad, poco a poco, se está desvelando en el poemario, y que será la encargada de redimir los males que se han infringido al colectivo afrospórico:

⁵⁰ El mito de la Gorgona ha sido empleado por distintas escritoras para relatar sus vicisitudes. Véase por ejemplo el poemario de la anglo-caribeña Amryl Johnson *Gorgons* (Coventry: Cofa Press, 1992).

in my mother's mouth
shall I
use
the father's tongue
cohabit in strange
mother
incestuous words
to revenge the self
broken
upon
the word

Llegamos así a la última sección del poemario, cuyo título es el del propio libro: “She Tries Her Tongue; Her Silence Softly Breaks”. Indudablemente es su culminación, pero, además, supone una nueva síntesis de todos los conceptos que se han barajado a lo largo de las ocho secciones anteriores. En nuestra interpretación del conjunto como poemario de formación, el proceso de crecimiento y maduración de la mujer afrospórica mítica se ve completado. Tanto es así que está en condiciones, ahora, de dar a luz, a su vez, a su propia lengua-madre. Confluyen así nuestra lectura del poemario con la de Elizabeth Deloughrey, pues también ella interpreta esta sección como un parto a la inversa, en el cual es la hija quien da a luz a su madre, es decir, a su lengua materna.⁵¹ Y lo interesante de esta lectura es que, si la articulamos con nuestra interpretación de la sección primera, “And Over Every Land and Sea,” tenemos una suerte de imagen virtual o invertida de aquélla, pues allí entendíamos que había ocurrido un parto cuya consecuencia era la separación de madre e hija, mientras que aquí, en cambio, podemos

decir que el parto que tiene lugar supone, por fin, la reunión definitiva de ambas.

La sección es larga, como corresponde, por lo general, a los trabajos de un parto. La estructura es la misma que en otras: a una tirada poética le sucede una interrupción en prosa que contesta o apostilla el contenido de ésta. Lo novedoso es que ahora la tirada poética se ofrece en el verso de la página, es decir, que se ofrece a la lectura antes que su apostilla (recordemos que en secciones anteriores la disposición espacial era la contraria: se había de retroceder, por así decirlo, para leer los comentarios que se hacían al subtexto principal.)

La tirada poética (o el conjunto de ellas, ocho en total, cada una de las cuales ocupa una página) vuelve a titularse como el poemario: *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*, y es importante señalar que el epígrafe vuelve a tomar el texto de Ovidio y el motivo que iniciaba el poemario, el de la transformación: *All Things are alter'd, nothing is destroyed*. El bucle se cierra, y el viaje, por tanto, está a punto de concluir.

El poema comienza clamando la separación de la tribu (entendiendo por tal los hijos e hijas de África), y denunciando el dolor que le siguió; la situación de contradicción ontológica en que los miembros de la tribu se encontraron inmersos: *in such an equation of loss tears became / a quantity of minus*. Es un poema que rememora el pasado traumático de todo un pueblo, una situación de la que la voz narradora había de erigirse en redentora. En la página siguiente, el contra-texto, o apostilla, un fragmento de *The Practical Guide to Gardening*,⁵² obviamente en prosa, recuerda al lector que “for the plant, transplanting is always a painful process”, en una tangible metáfora donde la planta representa a esos miembros de la tribu. Esta identificación

⁵¹ Deloughrey, p. 139.

⁵² Philip no proporciona los datos bibliográficos de esta referencia.

entre la vida humana y la vegetal, por lo demás, es un recurso que Philip ya había empleado con anterioridad.⁵³

La mirada continúa dirigida al pasado en la segunda tirada, donde el traumatismo de este pasado se subvierte al devolver a las palabras su inocencia prelapsaria: *words / wordless / in the eden of first sin / and / naked*, lo que se realiza mediante un proceso de búsqueda que es una *mîse-en-abyme* de la búsqueda que constituye el propio poemario: *seek search and uproot / the forget and remember of rood words*. En este proceso, la memoria es esencial, como se encarga de recordar el contra-texto que aparece en la página siguiente, donde se enumeran una serie de enunciados relativos a la memoria y cuya síntesis es la consideración de la memoria como algo tan básico para la supervivencia de los seres humanos como el alimento o el sexo. Sólo concediendo a la memoria tanta importancia puede el yo poético encarar el presente y futuro, cosa que hace a continuación: *the harsh husk of a future-present begins*.

En el artículo “Making the House Our Own”, Marlene Nourbese Philip se refiere a la definición que el filósofo Martin Heidegger hace del lenguaje como la casa del ser, y constata la necesidad de que los pueblos afrospóricos comiencen a habitar la casa del lenguaje que les fue impuesto, y a acondicionarla según sus necesidades.⁵⁴ La idea, como sabemos, reverbera en toda el poemario que estamos analizando, pero se ofrece integrada en una similar metáfora arquitectónica en el siguiente contra-texto en prosa que aparece en esta sección. En este caso, como otras veces, Philip se sirve para su ilustración de un cuento para niños: *Los tres cerditos*. Éstos, recordémoslo, han de construir una casa para protegerse del lobo, y cada uno decide emplear un material

⁵³ Lo hace concretamente en el poema *E. Pulcherrima*, incluido en el volumen *Thorns*.

distinto para construirla. Philip se limita a reproducir la última parte del cuento, aquella donde el lobo es incapaz de tirar la casa del tercer cerdito, puesto que éste la ha construido con materiales más resistentes que los anteriores. La moraleja del pasaje está clara, así como su relación con el contexto de la sección y de todo el poemario. Philip no deja dudas al respecto: su objetivo al poner este ejemplo es insistir por enésima vez en la necesidad de reedificar el edificio de la historia por medio de la memoria propia de todo un pueblo. Por otra parte, pretende también enfatizar los aspectos materiales que rodean todo proceso de construcción o reconstrucción, ya sea físico o psicológico, pues tras el final del cuento se incluye la siguiente reflexión:

The first pig built his house of straw; the second of wood. Did the third pig buy his bricks or was he given them, and why? Where did he get his money to buy his bricks with?

Straw, wood or brick. The moral of this tale is that the right choice of materials secures safety.

Material imprescindible para reconstruir la historia es la memoria; y para adentrarse en ésta, a su vez, el material imprescindible es la palabra: *one song would bridge the finite in silence / syllable vocable vowel consonant / one word erect the infinite in memory*, leemos en el siguiente poema. De ahí que la palabra se tenga que modelar, que acomodar, que *hacerse distinta de sí misma* para satisfacer las necesidades concretas de un pueblo. Con una gran carga de ironía, en una cita del Nuevo Testamento, el propio texto se encarga de recordarnos que ya el Espíritu Santo bendijo a los hombres con una pluralidad de lenguas.⁵⁵

Esta ironía en relación con la religión cristiana encuentra continuación en el texto poético, en una plegaria cuajada de humildad que la voz narradora dirige al padre,

⁵⁴ Véase nuestro comentario en la sección 2.i. de este capítulo.

entendido como el dios cristiano. Ahora bien, hemos de anotar que en cada verso se están alternando dos enunciados diferentes. El texto que ocupa las líneas pares traslada la plegaria, que ocupa las líneas impares, a un contexto lingüístico, pues vuelve a emplear la misma terminología con que había aludido al inglés en “Discourse on the Logic of Language”. Retoma también el tono vacilante y quejumbroso del principio.⁵⁶

*I do not presume to come to this thy table
 father forgive
 most merciful father, trusting in my own righteousness
 foreign father forgive
 but in thy manifold and great mercies.
 forgive her me this foreignness
 I am not worthy so much as to gather up the crumbs under thy table
 forgive me this dumbness
 but thou art the same Lord, whose property
 this lack of tongue forgive
 is always to have mercy*

Pero, sobre todo, lo que hace el segundo enunciado es poner en evidencia al primero, ironizar sobre la actitud de humildad requerida para dirigirse al padre cristiano, pues, como puso claramente de manifiesto la sección “Cyclamen Girl,” el cristianismo fue un elemento imprescindible en la aculturación o silenciamiento de los pueblos afrospóricos y, por tanto, en el “verbal crippling” de que adolecen en la actualidad: *this lack of tongue forgive / ... / this / disfigurement this / dis / memberment / this / verbal crippling / this / absence of voice / that / wouldnotcould not...*

Esta puesta en evidencia se precisa aún más en el contra-texto que apostilla esta página. El texto comienza a entonar un *Kyrie eleison* (“Dios, sálvanos”), la tradicional

⁵⁵ *Hechos de los Apóstoles*, 2: 1, 2, 3, 4, 6.

⁵⁶ Brenda Carr insiste en el tono elegíaco de todo el poemario en “Caribbean Word Power”, en *Canadian*

plegaria y canto de sumisión al dios cristiano, pero se interrumpe abruptamente con una pregunta que consigue desenmascarar toda la farsa anterior: *Is it in the nature of God to forgive himself—For his sin?*, donde sin vacilar se hace culpable al propio dios cristiano de una falta achacada a los seres humanos. La estrategia de subversión se culmina con la referencia a la fuente de la que se extrae el contra-texto en cuestión: *The Book of unCommon Prayer*, un texto evidentemente imaginario que se constituye en respuesta y cuestionamiento del libro oficial de la religión anglicana, religión impuesta por el sistema esclavista a los esclavos y por la metrópoli colonial a sus súbditos.⁵⁷

Como acentúa esta sección, memoria e historia, palabra y cuerpo son, en última instancia, los cuatro elementos básicos que se reivindican en todo el poemario. En la penúltima tirada vuelven a aparecer los tres primeros, combinados en una orgiástica celebración del recorrido efectuado hasta ahora. Con un vocabulario eminentemente posmoderno, se alude a la dialéctica entre voz y silencio, y a la disrupción de la dicotomía que ambos conceptos parecían constituir, en una superposición de ambos que se propone conducirnos a un nuevo modo de percepción del mundo, que acepta y asume las aparentes paradojas de la realidad. Así, se da al traste también con la dicotomía memoria/olvido:

Hold we to the centre of remembrance
that forgets the never that severs
word from source
and never forgets the witness
of broken utterances that passed

...

Literature, Vol. 154-156, Otoño 1997, pp. 136-137.

⁵⁷ En el ensayo “A Genealogy of Resistance”, Philip revisa este tema en base a los mismos motivos, aludiendo también a la figura de su madre: “The liturgy: *Kyrie Eleison Christos Eleison!*, the **Book of Common Prayer**: *we do not presume to come to this thy table most merciful father... its unCommon cadences scattering “the proud imagination of their hearts” and sending the rich empty away. In the ritual and ritualized attending at church she! my mother, teaches me the deepest and most lasting lesson: how to*

breaks the culture of silence
in the ordeal of testimony;

Retomando la imagen circular que ya había empleado en la sección *African Majesty*, para aplicarle un sentido nuevo, el poema concluye con un bellissimo salto al infinito (una nueva *mise-en-abyme*) en el que cada palabra se convierte en una entidad absoluta, contenedora de toda la memoria de los pueblos afrospóricos, tras la cual se agazapa la historia de esos pueblos. Una historia escondida, pero preparada para ocupar la posición que le corresponde; es decir, empleando un vocabulario posmoderno como lo hace el poema, para pasar de ocupar el margen a constituirse en centro:

in the history of circles
each point lies
along the circumference
diameter or radius
each word creates a centre
circumscribed by memory...and history
waits at rest always

still at the centre

La palabra es necesaria para la trayectoria memoria-historia, entendiendo esta disposición de los términos, repitámoslo, como un recorrido necesario.⁵⁸ La palabra a que nos referimos es, ahora sí, una palabra instaurada como propia, como una combinación de carácter inclusivo donde tienen cabida tanto la “father tongue” o el inglés impuesto como todo el abanico de posibilidades que ofrecen las lenguas creole.

balance contradictions. It is a fine art.” *A Genealogy of Resistance and Other Essays*, p. 27.

⁵⁸ *Without memory can there be history?* se pregunta el inmediato contra-texto, que consiste en las dos entradas del *Klein’s Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language* correspondientes a los términos historia y memoria, en este orden.

Pues bien, el guiño último de Marlene Nourbese Philip en el volumen que toca a su fin es la propia deconstrucción de la palabra. Consigue este efecto mediante una deconstrucción de la dicotomía lenguaje/silencio, un efecto embozado en la proposición del lenguaje corporal —y cobra así especial relieve el último protagonista a que nos referíamos, el cuerpo— como mediador entre ambos extremos, como intersticio, espacio *in-between*, agente demoleedor, en fin, de las estrictas dicotomías que rigen el pensamiento occidental:

That body should speak
When silence is,
Limbs dance
The grief sealed in memory;
That body might become tongue

El poema alude a una serie de sistemas de comunicación, esto es, lenguajes, distintos de la palabra entendida en su sentido tradicional: el lenguaje corporal, el lenguaje de los tambores africanos, la música, el canto. Lenguajes que, de hecho, van más allá que la propia palabra, pues tienen un componente altamente esotérico para los pueblos afrospóricos: *between speech and magic*. Es un nuevo modo de cuestionar y de distanciarse del componente esotérico que en occidente y en la tradición judeo-cristiana se ha aplicado a la palabra en tanto que pronunciada por el que se entiende como creador supremo (“En el principio fue el verbo”, “Palabra de Dios”). Es, pues, otra manera de trascender a las imposiciones lingüísticas y religiosas de la cultura occidental y eurocéntrica, las imposiciones del propietario de la plantación primero, del colonizador después. Otro modo de instaurarse en *centro*.⁵⁹

Pero el verdadero protagonista de este poema-conclusión es el cuerpo de la

⁵⁹ Nótese que, para subrayar este cambio, las últimas tiradas poéticas han pasado a ocupar la columna central de la página.

mujer afrospórica, erigido en dios. Y ya no sólo dios en tanto que dador de vida, capaz de dar a luz una vida nueva; ahora, en una inesperada pirueta conceptual, y como de hecho había sucedido en anteriores entregas poéticas de Philip, se equipara ese cuerpo con el dios cristiano occidental también en otro sentido, pues el cuerpo de la mujer afrospórica se nos muestra *erigido en puro verbo*. Una culminación que remite a las afirmaciones de Philip que citábamos al principio sobre el hecho de que escribió el poemario de un modo visceral, como si éste emanase de su propio cuerpo.

No hace falta abundar, para terminar nuestro comentario, en que esta conclusión entronca con las consideraciones de Philip sobre el cuerpo africano como portador de la memoria colectiva, y reivindica así, de manera definitiva, la absoluta corporalidad de la palabra y del pensamiento, en la línea de deconstrucción de la dicotomía cuerpo/mente que se sigue desde el principio de la colección. La presentación del cuerpo como el medio de comunicación por excelencia tiene, por último, una encomiable virtud: la de reconducir al poema y al lector a un territorio onírico que podemos identificar, por mor de la simetría, con similares espacios recorridos en la sección primera, “On Every Land and Sea”. Un territorio onírico donde se pueden trascender las barreras lingüísticas, y por extensión todas las barreras, que separan a los seres humanos:

When silence is
Abdication of word tongue and lip
Ashes of once in what was
...Silence
Song word speech
Might I...like Philomela...sing
continue
over
into

...pure utterance⁶⁰

⁶⁰ Según *Las metamorfosis* de Ovidio, Philomela es un personaje mitológico a quien Zeus castigo con la privación del habla, pero que posteriormente la recuperó.

Las secciones tercera y cuarta son las más breves del conjunto; no ofrecen una serie de poemas, sino que consisten en una pieza larga cada una. “African Majesty, subtitulada From Grassland and Forest (The Barbara and Murray Frum Collection)” (22-23), toma como punto de partida una exposición en la Art Gallery de Ontario para denunciar el expolio cultural que han sufrido los pueblos africanos, separados de su entorno original, y las injusticias históricas que han debido atravesar:

wanderers
in the centuries of curses
the lost I's
the lost equation:
 you plus I equals we
 I and I and I equals
 minus you,

donde en la expresión “The lost I” reverbera lo expuesto en “The Absence of Writing” sobre la pérdida de la identidad y de la i-magen. En esta ecuación perdida podemos también leer sobre el paso de una sociedad tradicional y colectivista, donde la identidad es representable por el pronombre “we”, a una sociedad moderna e individualista, donde el pronombre “nosotros” se convierte en una mera sucesión de “yoes”. Una sociedad, como sabemos, marcada por la discriminación y el racismo.

La imagen recurrente del poema es el círculo, que simboliza la prisión conceptual en que se ha encerrado a estos pueblos, cuyas culturas se ven “comodificadas” y encerradas en vitrinas de museos para entretenimiento del mundo occidental.¹ La imagen circular de los cuervos sobrevolando su presa sintetiza de un modo muy visual este concepto, en una brillante metáfora:

mute

¹ Recuérdese, en nuestro contexto, el tristemente famoso caso del “negro de Banyoles”.

muse
 museums
 of man--
Berlin, London, Paris, New York,
revenge seeks the word
in a culture mined to abstraction;
corbeaux circle
 circles of plexiglass
 death;
circles of eyes
circles for the eyes--

Vemos que en los intersticios de la temática principal asoma también la problemática del lenguaje: “mute” como dialéctica y juego lingüístico con “muse” (silencio finisecular de los pueblos afrospóricos *versus* creación literaria, un juego de opuestos que se consigue minar en el libro) y con “museum” (dialéctica entre lo expuesto y los expositores, los explotados y los explotadores), y un verso preconizador: “revenge seeks the word”. El poema termina como se abrió, con una enumeración de términos reminiscentes de culturas ancestrales que, sustraídos al contexto que les es propio, pierden su significado real, y con la proclama del duelo por ésta pérdida:

there-was
 mask reliquary fetish
 memory
 ancestor
to adorn the word with meaning
to mourn the meaning in loss

La sección siguiente, “Meditations on the Declension of Beauty by the Girls with the Flying Cheek-bones” (26-27) retoma el motivo de la adolescente de “Cyclamen Girl” para dar cuenta de otra epifanía. Aquí, a la muchacha le sobreviene la conciencia de la discrepancia entre su propia i-magen y la única lengua que posee: el inglés. Por el momento, ésta es la única lengua en que puede expresarse, la única que puede dar cuenta de su ser; sin embargo, como hemos visto que Philip explica en “How I Almost Became a Spy”, el inglés está entrenado solamente para dar cuenta del no-ser del sujeto afrospórico, tanto más de la mujer afrospórica. Este desequilibrio produce en la joven un desasosiego que se traduce en el poema en la repetición sincopada, con pequeñas variaciones, de la pregunta: “If not in yours, in whose language am I?”

If not If not If
 Not
 If not in yours
 In whose
 In whose language
 Am I
 If not in yours
 In whose
 In whose language
 Am I I am
 If not in yours...

Esta suerte de tartamudeo, representativo de la subjetividad discapacada de la muchacha, se extiende a lo largo de toda una página. Sólo al comienzo de la siguiente se interrumpe brevemente, para dar paso a una estrofa donde se reivindica la necesidad de conciliación entre el inglés y la belleza negra:

And if not in yours
 Where is the woman with a nose broad
 As her strength

If not in yours
In whose language
Is the man with the full-moon lips
Carrying the midnight of colour
Split by the stars --a smile
If not in yours
in whose...

tras lo que el poema retoma la letanía angustiada de la muchacha-ciclamen, para concluir, finalmente, en la misma pregunta con un añadido: “If not in yours, in whose language am I beautiful?” Con esta pequeña variación de la pregunta inicial, la belleza física, atributo relacionado con el cuerpo, se convierte en metáfora del ser. Esto implica la consideración del cuerpo y la mente como una sola entidad, lo que supone un nuevo ataque contra el concepto occidental según el cual cuerpo y mente son dos realidades distintas y deslindables (como propugna la religión católica), y que uno --el cuerpo-- es menoscabado en favor del otro --la mente--. Así, el poema apunta en dirección a la reivindicación del cuerpo, que deja de ocupar un lugar marginal y pasa a ocupar un lugar central como constitución del ser.

Paralelo al anterior, otro objetivo que alcanza el poema es el de denunciar los modelos estéticos en los que no hay cabida para los rasgos negros. Tradicionalmente, en nuestra cultura, éstos se han considerado irregularidades respecto de la norma, a saber: los rasgos de la raza caucásica. En “Cyclamen Girl,” la sección analizada anteriormente, cuando la madre aconsejaba a su hija que se planchase el cabello, teníamos una excelente ilustración de hasta qué punto esta discriminación ha sido interiorizada por los propios africanos.

A diferencia de las anteriores, la quinta sección, meridiano del poemario, tiene como protagonista absoluto al lenguaje. También consiste en un sólo poema largo, titulado como la sección: “Discourse on the Logic of Language” (30-33). El poema, sin embargo, presenta una particularidad, y es la intromisión de otros discursos en el flujo poético, o, desde un punto de vista material, la presentación, en la misma página, de varios textos simultáneos. En este contexto el poema no es más que un discurso entre varios, se ve modificado por los demás, interactúa con ellos, no puede ser leído de manera aislada. En realidad, podría decirse también que el poema es ni más ni menos que el conjunto de todos los textos que ofrece la página. Claire Harris ofrece una explicación para este juego de interrupciones que suscribe las ofrecidas por Marlene Nourbese Philip al respecto: “To mirror the profound disharmony of [the aforsporican subject’s] world, languages would have to knock against each other, genres would have to dissolve”.²

En “Discourse on the Logic of Language,” la mujer afrospórica protagonista, totalmente adulta y madura, ha alcanzado la plena conciencia de su problema lingüístico. El recorrido del poema nace del conflicto que Marlene Nourbese Philip expone en “The Absence of Writing”: el punto de partida es el reconocimiento del inglés como lengua madre del yo poético: *English / is my mother tongue*, afirmación que se acompaña de una apostilla inmediata: una lengua materna no puede ser, en toda lógica, una lengua extranjera. Enseguida viene la contradicción, pues en la segunda estrofa, el inglés se declara asimismo lengua paterna o *father tongue*, y ésta sí que es una lengua extranjera:

A father tongue is

² “Why Do I Write?”, en *A Grammar of Dissent*, ed. Carol Morrell, pp. 26-33, p. 29.

a foreign language,
therefore English is
a foreign language
not a mother tongue.

La consecuencia del silogismo es evidente: el inglés, leemos en el último verso, no es una lengua materna para el sujeto poético. Siguiendo el hilo de su pensamiento, en la tercera estrofa éste se preguntará cuál es entonces su lengua madre, efectuando una serie de tentativas que dan cuenta de la dimensión de la búsqueda que se está iniciando:

What is my mother
tongue
my mammy tongue
my mummy tongue
my momsy tongue
my modder tongue
my ma tongue?

En la cuarta estrofa reconoce que no tiene una lengua materna, siguiendo con el mismo tono de investigación lingüística que en la anterior. Es interesante citar también esta estrofa porque veremos que encuentra eco en uno de los textos paralelos de la página:

I have no mother
tongue
no mother to tongue
no tongue to mother
to mother
tongue
me

Como consecuencia de todo lo anterior, por último el sujeto afrospórico concluye que, sin ningún remedio, ha de estar mudo (lo que es una contradicción, ya que el sujeto

afrospórico *está emitiendo un poema*):

I must therefore be tongue
dumb
dumb-tongued
dub-tongued
damn dumb
tongue

Así concluye la primera página, donde el poema se divide en estrofas, como vemos. En la segunda, sin embargo, el flujo poético es continuo, salvo por una breve interrupción (lo que resulta en dos estrofas largas). Esta diferencia se explica porque, lentamente, a medida que el poema progresa, el yo poético/sujeto afrospórico va encontrando su propia voz: en primera instancia, cuando investiga su situación lingüística, procede por partes, desarrolla su silogismo metódicamente. Poco a poco va ganando confianza, y cuando, en la primera estrofa de la segunda página, niega la consecuencia última que se había deducido de anterior, es decir, afirma que *no está mudo (but I have / a dumb tongue)* verbalizando así la contradicción que subyace a toda la situación, se puede decir que se ha convertido en agente activo de la normalización de su propio dilema. Una vez más se vuelve a dar cuenta de la contradicción que el inglés supone como lengua al tiempo materna y paterna, pero con la novedad de que esta contradicción, asumida, conduce al rechazo de esta lengua:

and english is
my mother tongue
is
my father tongue
is a foreign lan land lang
language
l/anguish
anguish

a foreign anguish
is english--

Aunque ahora la tirada es más larga, los versos breves, formados en su mayoría por una sola palabra, y la continua repetición de algunas sílabas, son recursos formales que van en apoyo de la idea de incomodidad de la mujer afrospórica con el uso del inglés, y también dan cuenta del carácter dubitativo que tiene toda búsqueda. Siguiendo la estrofa, la lengua materna se vuelve a invocar en un sinfín de variaciones, con lo que además del proceso de búsqueda se pretende poner énfasis en el carácter concreto y local de todo idioma en oposición a una normalización u homogeneización del mismo.

La lengua materna se propone como alter/nativa al inglés:

another tongue
my mother
 mammy
 mummy
 moder
 mater
 macer
 moder
tongue
mothertongue

Como se ha adelantado, la progresión de la tentativa a la certeza de la necesidad de reivindicar la lengua propia que desarrolla el poema, es acompañada y alimentada por los textos que acompañan al poema. Estos textos son de tres tipos, y los tres se dividen, como el poema, en dos partes, que aparecen en las respectivas páginas.

El trauma lingüístico expuesto en el poema no puede entenderse si no se entienden las circunstancias históricas que lo han producido, pues no existiría de haber

sido éstas distintas. Estas circunstancias, que de ordinario no se muestran pero que se encuentran, por así decirlo, en la estructura profunda del texto literario, se hacen visibles aquí. Constituyen un subtexto histórico que sale a la superficie, y que pone de manifiesto la conexión que existe entre la literatura y las coordenadas materiales que la producen, entre el arte y la historia, entre el arte y la vida, fusión que da al traste con los presupuestos modernistas que propugnaban la separación entre ambas y afilia la producción de Philip, de nuevo, a un ámbito cultural posmoderno.³

El subtexto histórico a que nos referimos se concreta de dos modos. El primero son dos breves edictos que aparecen a la derecha del poema, en cursiva. Aunque ficticios, están inspirados en la realidad, y remiten al origen del trauma lingüístico de los pueblos afrospóricos: la esclavitud. En el primer edicto se ordena a los propietarios de las plantaciones que procuren adquirir esclavos de tanta diversidad etnolingüística como sea posible para evitar así el riesgo de que puedan amotinarse. El segundo es aún más brutal e inhumano, pues sugiere que a todo esclavo que sea descubierto hablando en su idioma deberá ser severamente castigado, y que, si se considera necesario, le sea arrancada la lengua, tras lo cual “the offending organ, when removed, should be hung on high in a central place, so that all may see it and tremble”. Se establece así una estrecha relación entre el hecho conceptual del lenguaje y el propio órgano que facilita el habla: la lengua, atentando una vez más con la dicotomía cuerpo/mente que entendería el lenguaje como una capacidad quasi-metafísica, esto es, puramente racional.

El otro modo en que se concreta el subtexto histórico en “Discourse on the Logic of Language” se lee en la cara derecha, esto es la página impar (recto) que acompaña a la página par (verso) que ocupa el poema. Consiste en un discurso de corte científico

³ Según lo expuesto en los capítulos 1 y 2 de esta tesis.

sobre el lenguaje. En él se recuerda que las partes responsables de la producción del lenguaje en el cerebro reciben el nombre de los doctores Wernicke y Broca. La inequidad de esta situación se pone de manifiesto cuando el texto recuerda que:

Dr. Broca believed the size of the brain determined intelligence; he devoted much of his time to ‘proving’ that white males of the Caucasian race had larger brains than, and were therefore superior to, women, Blacks and other peoples of colour.

La continuación de este texto, en la página siguiente, es una subversión literal del mismo, pues convierte el discurso científico lineal en un cuestionario tipo “multiple choice” que tiene como protagonista el órgano de la lengua. La inclusión en este cuestionario de preguntas y respuestas como

- In man the tongue is
- (a) the principal organ of taste.
 - (b) the principal organ of articulate speech.
 - (c) the principal organ of oppression and exploitation.
 - (d) all of the above,

vuelve a exponer y denunciar la estrecha relación entre lenguaje e historia, poder y explotación. Lo que ambos pasajes consiguen transmitir es

the notion of language as a tool for instituting lies designed to further empower the reigning hegemony, lies which become part of occidental epistemology and tools of the hegemonic hermeneutical system used to evaluate and inform all later reality. Language, then, in the guise of science, as implement of oppression and distortion, is chiefly what this passage depicts.⁴

El último texto es, de hecho, el primero, ya que se encuentra en el margen izquierdo del

⁴ H. Nigel Thomas, “Caliban’s Voice: Marlene Nourbese Philip’s Poetic Response to Western Hegemonic Discourse”, en *Studies in the Literary Imagination*, Otoño 1993, Vol. 26,n. 2, pp. 63-76, p. 67.

poema. Sin embargo puede considerarse posterior a todos los demás, pues representa una conclusión del poema: el bautismo de la lengua materna. Este texto se ofrece en letras mayúsculas y en dirección apaisada, lo que señala, una vez más, la necesaria implicación del cuerpo (en este caso, el cuerpo del propio lector) en procesos aparentemente ajenos a éste, en este caso la lectura, que es metonimia de toda la vida racional. El texto, además, tiene al cuerpo como absoluto protagonista, pues consiste en la narración del momento inmediatamente posterior a un parto/nacimiento: el momento en que la madre lame el cuerpo de la hija recién nacida para hacerla suya:

WHEN IT WAS BORN, THE MOTHER HELD HER NEWBORN CHILD CLOSE: SE BEGAN THEN TO LICK IT ALL OVER, THE CHILD WHIMPERED A BIT, BUT AS THE MOTHER'S TONGUE MOVED FASTER AND STRONGER OVER ITS BODY, IT GREW SILENT --THE MOTHER TURNING IT THIS WAY AND THAT UNDER HER TONGUE UNTIL SHE HAD TONGUED IT CLEAN OF THE CREAMY WHITE SUSTANCE COVERING ITS BODY.

Si en este pasaje la lengua tiene una función limpiadora o purificadora, en el siguiente, que como todos los demás sigue la misma presentación en la segunda página del "Discurso," la lengua pasa de ser órgano fisiológico a relacionarse estrictamente con el lenguaje. Ahora, la lengua materna se introduce, literalmente, en la boca de la recién nacida, para transmitirle la facultad y el conocimiento del lenguaje, su propio lenguaje, su propia lengua materna:

THE MOTHER THEN PUT HER FINGERS INTO HER CHILD'S MOUTH--GENTLY FORCING IT OPEN; SHE TOUCHES HER TONGUE TO THE CHILD'S TONGUE, AND HOLDING THE TINY MOUTH OPEN, SHE BLOWS INTO IT--HARD. SHE WAS BLOWING WORDS--HER WORDS, HER MOTHER'S WORDS, THOSE OF HER MOTHER'S MOTHER, AND ALL THEIR MOTHERS

BEFORE--INTO HER DAUGHTER'S MOUTH.

Puesto que hemos relacionado este fragmento con la historia, se sigue tras su lectura que la historia cambia de dimensión y deja de ofrecerse como una narración anónima y colectiva, para pasar a convertirse, en cambio, en un fenómeno íntimo e individual, estrechamente relacionado con los aspectos físicos de la existencia. Como contraste con el dubitativo poema principal, en este texto, que se puede llamar marginal debido a la posición irregular que ocupa en la página, la mujer afrospórica reivindica con firmeza, mediante una imagería esencialmente femenina, la existencia de su madre y de su lengua materna, y su estrecha vinculación con ambas. El subtexto, en fin, tiene un fuerte componente subversivo, pues pone de relieve la función que la madre posee como transmisora primera y principal del lenguaje:

rather than trembling before Lacan's "Law of the Father," Philip highlights the fact that women, as primary care-givers, teach their children language, [as] she validates the sensual verbal and preverbal mother/daughter bond. Philip's writing posits a challenge to psychoanalytic feminist traditions that assert that the mother/daughter bond is pre-Oedipal, nonverbal and significant only in the child's first five years.⁵

En la siguiente sección, "Universal Grammar" (36-41), el lenguaje es el protagonista absoluto, pues la propia voz narrativa conductora del poemario se ve despersonalizada, al menos en apariencia, y se convierte en una voz de talante científico cuyo objetivo es la disección y el estudio del propio lenguaje. Tanto es así que, aquí, la identificación de los textos como poemas es altamente problemática, lo que también sucederá más

⁵ Deloughrey, p. 135.

adelante.

El texto/poema conductor de “Universal Grammar” es una serie de elementos lingüísticos que verso a verso se va ampliando hasta convertirse en una proposición gramaticalmente completa:

Man

Man is

The tall man is

The tall, blond man is

...

The tall, blond, blue-eyed, white-skinned man is shooting

Resulta obvio que el ejemplo lingüístico proporcionado por la voz narrativa no es inocente, sino que está elegido cuidadosamente para ilustrar una realidad: que el lenguaje está cargado no sólo de significados asignados de manera arbitraria, como propone la teoría estructuralista de Saussure, sino también de connotaciones y cargas semánticas ineludibles que ha ido adquiriendo a lo largo de la historia. En concreto, esta oración contiene una denuncia de la sistemática violentación que el hombre blanco europeo ha ejercido sobre los seres vivos de su entorno, pues la progresión terminará con la repetición de la misma proposición en las lenguas de los principales países europeos colonizadores --portugués, español, holandés, francés y alemán--, para regresar al inglés en última instancia. Por último, para completar el sentido de la proposición, se complementa el verbo con un amplio listado de objetos directos, y se concluye con un complemento circunstancial de lugar que, al ser indefinido, consigue el efecto inesperado de que el sonido del disparo efectuado por el hombre blanco reverbera en los oídos del lector interminablemente:

O homem alto, louro de olhos azuis esta a disparar

El hombre blanco, rubio, alto de ojos azules está disparando
De lange, blanke, blonde man, met der blauwe ogen, is aan het schieten
Le gand homme blanc et blond aux yeux bleus tire sur
Der grosser weisse mann, blonde mit bleuen augen hat geschossen
The tall, blond, blue-eyed, white-skinned man is shooting
an elephant
a native
a wild animal
a Black
a woman
a child

somewhere

Este texto o poema principal se ve interrumpido en varias ocasiones. Por una parte, con dos fragmentos de tono científico que pretenden enfatizar lo siguiente: que el lenguaje nunca es inocente ni está exento de responsabilidades. La elección de todo elemento lingüístico depende de varias cosas, explica el primer fragmento. En cierta medida depende de aspectos controlables de manera consciente por la persona que habla: su propio estado de ánimo, su intención, el contexto, la relación de poder que la une a la persona receptora, entre otros. Pero también hay otros aspectos que escapan a la voluntad del hablante, y que –como se encarga de señalar la segunda de estas anotaciones científicas-- se ven recogidos en la teoría de la Gramática Universal. Según un diccionario especializado, ésta consiste, sucintamente, en una

Teoría general del lenguaje, “un esquema al que deben adecuarse todas las gramáticas especiales”; un esquema o sistema de organización mental; un elemento característico innato en el espíritu (aunque debe considerarse como meramente aproximado).⁶

⁶ Theodor Lewandowski, *Diccionario de lingüística* (Madrid:Cátedra, 1995), 173.

La última definición coincide básicamente con la proporcionada por el texto de Philip, según el cual

THE THEORY OF UNIVERSAL GRAMMAR SUGGESTS THE WAY WE LEARN LANGUAGE IS INNATE—THAT THE CONSCIOUS MIND IS NOT AS RESPONSIBLE AS WE MIGHT BELIEVE IN THIS PROCESS. OUR CHOICES OF GRAMMATICAL POSSIBILITIES AND EXPRESSIONS ARE, IN FACT, SEVERELY LIMITED; IT IS THESE VERY LIMITATIONS THAT ENSURE WE LEARN LANGUAGE EASILY AND NATURALLY.

Así pues, es la memoria innata, la memoria inconsciente, la que posibilita la articulación del lenguaje.

Vayamos ahora con la segunda interrupción a que aludíamos antes. De tono ortodoxamente poético, esta interrupción, que podemos definir como un tercer sub-texto, se complementa con la anterior teoría o sub-texto. Se trata de un poema que introduce abiertamente el concepto de memoria, que es, como vemos, elemental para la selección y elaboración lingüística. La novedad es que el poema asocia esta memoria innata o inconsciente a la memoria del cuerpo. El cuerpo africano, receptor de la historia de todo un pueblo, es portador de toda la información necesaria para hacer del lenguaje algo propio:

The smallest cell
remembers
a sound
(sliding two semitones to return
home)
a secret order
among syllables
Leg/ba
O/shun
Shan/go
heart races
blood pounds

remembers

speech

Una nueva vuelta de tuerca se consigue con la mención de las tres deidades mayores de la mitología Oricha, ya que esta mención proporciona una distancia irónica del concepto de universalidad. Es ni más ni menos que otro modo de contestar los principios en que se basa la ciencia occidental, de la que la mujer afrospórica se está sirviendo, de una manera peculiar, para reivindicar y afirmar su subjetividad.

Como sucedía en otras secciones, el texto que se propone en el recto del papel se ve contestado o apostillado en el verso. En este caso, la voz científica complementa sus disquisiciones sobre el lenguaje con lo que constituiría un cuarto sub-texto: un ejercicio de “parsing” o análisis sintáctico de algunos elementos del texto principal. Este ejercicio vuelve a poner de manifiesto la interconexión entre la gramática descriptiva y la pura semántica, insistiendo en el hecho de que el lenguaje no se puede abordar como algo objetivo y limpio de carga histórico-contextual. Significativamente, los términos elegidos para este análisis sintáctico son los que conforman el principio del poema que acabamos de citar: *The / smallest / cell / remembers*, con lo que la memoria vuelve a ser reivindicada. Por otra parte, la propia frase adquiere nuevos ecos de significación, pues de pronto resulta fácil entender que “cell” no se limita a significar la más mínima célula del cuerpo humano, portadora de la memoria de todo un pueblo, sino que también alude a la más mínima división del lenguaje, la palabra, que como esta sección termina demostrando, es también, como aquélla, portadora de toda esa carga histórica.⁷ Cuerpo y lenguaje se revelan así como una suerte de guerreros de un mismo frente, como hermanos de lucha que persiguen la misma reivindicación. Si el cuerpo afrospórico ha

⁷ Recordemos que “cell” también significa “celda”, lo que enriquece aún más el abanico de posibilidades significativas con total coherencia dentro de la temática de los poemas.

mantenido viva la memoria de su pueblo en sus más íntimas células; lo mismo le ha sucedido al lenguaje, pero sólo ahora, en la ceremonia de desenmascaramiento que supone *She Tries her Tongue, Her Silence Softly Breaks*, nos hacemos plenamente conscientes de ello.

La ceremonia de desenmascaramiento lingüístico continúa en la séptima sección, “The Question of Language is the Answer to Power” (44-49), donde el ejercicio de análisis sintáctico se convierte en ejercicio de reflexión fonológica. Tras una breve relación del modo en que se articulan las vocales en la lengua inglesa, en el sub-texto gramatical de esta sección (que puede decirse continuación del anterior) se ofrece un listado de algunas vocales y diptongos, y cada uno de ellos se ilustra, de nuevo, con una serie de ejemplos estrechamente relacionados con la historia, en concreto con la esclavitud:

- OO* as in *how did they ‘lose’ their word?*
- oo* as in *‘look’ at the spook.*
- OH* as in *the slaves came by ‘boat’ (diphthongal).*
- AW* as in *the slaves were valued for their ‘brawn’.*
- o* as in *what am I offered for this ‘lot’ of slaves?*
- OW* as in *they faced the ‘shroud’ of their future*
(diphthongal)
- OI* as in *they paid for their slaves with ‘coin’ (diphthongal).*

Los propios fonemas vocálicos del inglés adquieren, de este modo, una nueva dimensión, donde el peso de la historia que han contribuido a escribir es inescapable y determinante. Tanto en la sección anterior como en ésta (en mayor medida que en las anteriores), el lenguaje es forzado a manifestar una profundidad desconocida hasta ahora. De ahí que el texto principal de “The Question of Language” suponga ya, como

vamos a ver, una declaración de principios: el yo poético/mujer afrospórica puede ya afirmar, en toda ley, que el lenguaje le pertenece.

Se trata de un lenguaje dulcificado, templado, domesticado, pues sólo de ese modo lo aceptará como propio la mujer afrospórica, cuyo doctrinario está más en consonancia con términos como amor y armonía que con los de opresión y explotación. No en vano, la sección anterior, “Universal Grammar,” terminaba con la siguiente conclusión o corolario:

Slip mouth over the syllable; moisten with tongue the word.
Suck Slide Play Caress Blow—Love it, but if the word
gags, does not nourish, bite it off—at its source—
Spit it out
Start again

From *Mother's Recipes on How to Make a Language Yours or
How not to Get Raped*⁸

Este consejo se retoma, en la sección que analizamos ahora, en el poema que consideraremos subtexto principal, es decir, el que se ofrece en el recto del papel, subtexto principal o poema que a su vez se ve interrumpido o contestado, en la misma página, por la repetición aleatoria de los versos que constituyen el mencionado análisis fonológico. La voz poética parte de la realización de ese singular entrenamiento físico que recomendaba el pasaje anterior, entrenamiento cuyo fin es poner a prueba cada una de las palabras que le han sido legadas a la mujer afrospórica, para pasar a convertirse, ella misma, en creadora suprema:

⁸ “Raped” es, precisamente, el último término analizado sintácticamente en el sub-texto que acompaña y responde a éste. Por otra parte, este consejo está elaborado con una terminología que necesariamente evoca la extrema corporalidad y fluidez que el feminismo francés preconiza como características constituyentes de la identidad femenina. Véase, por ejemplo, Hélène Cixous, “The Laugh of the Medusa”, en *New French Feminisms*, eds. Elaine Marks e Isabell de Courtivron, (Brighton: Harvester Wheatsheaf, 1980).

Word it off
speech it off
word in my word
word in your word
begin
the in of beginning,

y pasar a proclamar el principio de una era nueva, donde resulta esencial la posición que ocupan ella y el propio lenguaje que, como quien inaugura una obra de arte descorriendo el velo que la cubría, acaba de mostrar en toda su riqueza:

But I fancy the new—
in everything
insist upon it
the evidence of newness
is
upon us
without nigger slave coolie
the wog of taint
the word
that in the beginning was
--not his
I decree it mine
at centre
soft
plastic
pliable
doing my bid as in
smash
the in-the-beginning-word
centre
it at open
clean-split

...
jerk it
dove it
stew it
cook it
 down
run it down slow
run it down tender
till it come to do the bid in
we
 this chattel language
 babu english
 slave idiom
 nigger vernacular
 coolie pidgin
 wog pronunciation

En este poema, Philip se apropia además de la terminología propia del sistema esclavista —en el uso de los términos “bid” y “decree”—, lo que constituye otro modo más de revisar y descentrar el entramado lingüístico que sustentaba dicho sistema. La autora consigue así su objetivo último: la reivindicación de su lengua propia o demótico, esa lengua *nueva* que contiene tanto el inglés de partida, despojado de sus pretendidos atributos de objetividad y asepsia, como el amplio abanico de posibilidades lingüísticas que suponen las lenguas criollas.

Para cerrar la sección, Philip hace un remarcable recurso a la tradición literaria inglesa:

“The word, the word”
 the Red Queen screamed
“Banish the word
Off with its head—

The word is dead
The word is risen
Long live the word!”

Con esta alusión intertextual a la reina Roja de *Alicia en el País de las Maravillas*, característica, como toda alusión intertextual, de la literatura posmoderna, se consiguen varias cosas: En primer lugar se consigue arrastrar, en la figurada caída del lenguaje que supone este poemario, a toda una tradición literaria que se sustentaba en él, pues un personaje clásico de la literatura inglesa, la reina Roja de *Alicia en el País de las Maravillas*, se utiliza con el heterodoxo propósito de atentar contra el status privilegiado del idioma inglés y de la literatura inglesa. Por otra parte, la obsesión de la reina Roja por cortar cabezas es un irónico y hasta humorístico recurso que quiere recordar al lector el principio de renacimiento encarnado con anterioridad por la diosa Proserpina: la interacción entre vida y muerte característica del ciclo natural de las cosas, el eterno renacimiento que, representado por el triunfo recurrente de la primavera sobre el invierno, sobreviene a la decapitación del lenguaje: *The word is dead / The word is risen / Long live the word!*”

Y se puede ofrecer una tercera explicación para la elección concreta de este personaje de entre toda la galería de personajes que pueblan el canon de la literatura inglesa, explicación según la cual la clave estaría en el hecho de que el personaje sea, a la vez, mujer y reina:

Philip makes use of the fabled Red Queen *to position her own powerful female monarchy*, where the word that inscribes the Law of the Father is “banishe(d)...Off with its head” (decapitated/castrated) and the word of the Other rises in its place.⁹

Volvemos a encontrar un único poema conformando la penúltima sección, “Testimony Stoops to Mother Tongue”, título que proviene de un verso de la obra principal de Robert Browning, *The Ring and The Book*.¹⁰ El epígrafe que encabeza el poema también está extraído de esta obra: *‘Tis a figure, a symbol, say; / A thing’s sign for the thing signified*. Como es de suponer, el epígrafe adelanta la temática que se desarrollará en el texto principal; en este caso, desde el epígrafe se pone de manifiesto la distancia que hay entre la realidad y su representación, entre el signo que designa la cosa y la propia cosa en sí.

En la primera parte de las seis que articulan la pieza, se alude a esta relación entre las cosas y el nombre, y al modo en que ha sido viciada por un lenguaje alevoso. Se ajusta a un tema que ya se ha visto antes: se trata de la fisionomía africana, y del modo de nombrarla, que tradicionalmente ha sido, desde el inglés, negativa, es decir, designada como una fisionomía anormal o irregular:

Mind and body concentrate
History—
The confusion of centuries that passes
As the word
 kinks hair
 flattens noses
 thickens lips
 designs prognathous jaws
 shrinks the brain

⁹ Deloughrey, p. 137. La cursiva es mía.

¹⁰ *The Ring and the Book*, la que se considera la obra más ambiciosa de Robert Browning, es un largo poema dramático en el que se ofrecen distintas versiones subjetivas de un mismo hecho, en concreto del asesinato de la esposa del conde Guido Franceschini por parte de éste, que la acusaba de adulterio con un joven clérigo, y del subsiguiente juicio y condena a muerte del asesino en 1698. Véase, por ejemplo, la edición de Richard D. Altick (Harmonsworth: Penguin, 1971).

consigue el efecto inesperado de que cada uno de los fragmentos se convierte en una serpiente que cobra vida: *that I would / chop / in / pieces / a snake / each to grow / a head*. El conjunto se identifica entonces con la imagen de la terrible Gorgona, el ser mitológico cuyo cabello está formado por serpientes y cuya mirada es capaz de petrificar a quien se atreva a mirarla: *Gorgon-- / to turn my tongue to stone*.¹² Pero el yo poético no se amilana, y decide domesticar dulcemente a esas serpientes, alimentarlas con la leche que mana de sus pechos negros: *stroke and caress into / lactate*. Fruto de este amoroso proceso, nacerá una nueva raza de palabras:

I shall
lie
with them
bed them with silence
these snakes
wisdomed
with the evil
of words
to breed the again and
again
in breed
--a new breed
--a race
--a warrior race
of words

La nueva raza de palabras surgirá, en fin, de una extraña cohabitación: la cohabitación de esa lengua paterna impuesta con una madre, en principio desconocida, cuya identidad, poco a poco, se está desvelando en el poemario, y que será la encargada de

¹² El mito de la Gorgona ha sido empleado por distintas escritoras para relatar sus vicisitudes. Véase por ejemplo el poemario de la anglo-caribeña Amryl Johnson *Gorgons* (Coventry: Cofa Press, 1992).

redimir los males que se han infringido al colectivo afrospórico:

in my mother's mouth
shall I
use
the father's tongue
cohabit in strange
mother
incestuous words
to revenge the self
broken
upon
the word

Llegamos así a la última sección del poemario, cuyo título es el del propio libro: “She Tries Her Tongue; Her Silence Softly Breaks”. Indudablemente es su culminación, pero, además, supone una nueva síntesis de todos los conceptos que se han barajado a lo largo de las ocho secciones anteriores. En nuestra interpretación del conjunto como poemario de formación, el proceso de crecimiento y maduración de la mujer afrospórica mítica se ve completado. Tanto es así que está en condiciones, ahora, de dar a luz, a su vez, a su propia lengua-madre. Confluyen así nuestra lectura del poemario con la de Elizabeth Deloughrey, pues también ella interpreta esta sección como un parto a la inversa, en el cual es la hija quien da a luz a su madre, es decir, a su lengua materna.¹³ Y lo interesante de esta lectura es que, si la articulamos con nuestra interpretación de la sección primera, “And Over Every Land and Sea,” tenemos una suerte de imagen virtual o invertida de aquélla, pues allí entendíamos que había ocurrido un parto cuya consecuencia era la

¹³ Deloughrey, p. 139.

separación de madre e hija, mientras que aquí, en cambio, podemos decir que el parto que tiene lugar supone, por fin, la reunión definitiva de ambas.

La sección es larga, como corresponde, por lo general, a los trabajos de un parto. La estructura es la misma que en otras: a una tirada poética le sucede una interrupción en prosa que contesta o apostilla el contenido de ésta. Lo novedoso es que ahora la tirada poética se ofrece en el verso de la página, es decir, que se ofrece a la lectura antes que su apostilla (recordemos que en secciones anteriores la disposición espacial era la contraria: se había de retroceder, por así decirlo, para leer los comentarios que se hacían al subtexto principal.)

La tirada poética (o el conjunto de ellas, ocho en total, cada una de las cuales ocupa una página) vuelve a titularse como el poemario: *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*, y es importante señalar que el epígrafe vuelve a tomar el texto de Ovidio y el motivo que iniciaba el poemario, el de la transformación: *All Things are alter'd, nothing is destroyed*. El bucle se cierra, y el viaje, por tanto, está a punto de concluir.

El poema comienza clamando la separación de la tribu (entendiendo por tal los hijos e hijas de África), y denunciando el dolor que le siguió; la situación de contradicción ontológica en que los miembros de la tribu se encontraron inmersos: *in such an equation of loss tears became / a quantity of minus*. Es un poema que rememora el pasado trraumático de todo un pueblo, una situación de la que la voz narradora había de erigirse en redentora. En la página siguiente, el contra-texto, o apostilla, un fragmento de *The Practical Guide to Gardening*,¹⁴ obviamente en prosa, recuerda al lector que “for the plant, transplanting is always a painful process”, en una tangible metáfora donde la planta representa a esos miembros de la tribu. Esta identificación

¹⁴ Philip no proporciona los datos bibliográficos de esta referencia.

entre la vida humana y la vegetal, por lo demás, es un recurso que Philip ya había empleado con anterioridad.¹⁵

La mirada continúa dirigida al pasado en la segunda tirada, donde el traumatismo de este pasado se subvierte al devolver a las palabras su inocencia prelapsaria: *words / wordless / in the eden of first sin / and / naked*, lo que se realiza mediante un proceso de búsqueda que es una *mise-en-abyme* de la búsqueda que constituye el propio poemario: *seek search and uproot / the forget and remember of rood words*. En este proceso, la memoria es esencial, como se encarga de recordar el contra-texto que aparece en la página siguiente, donde se enumeran una serie de enunciados relativos a la memoria y cuya síntesis es la consideración de la memoria como algo tan básico para la supervivencia de los seres humanos como el alimento o el sexo. Sólo concediendo a la memoria tanta importancia puede el yo poético encarar el presente y futuro, cosa que hace a continuación: *the harsh husk of a future-present begins*.

En el artículo “Making the House Our Own”, Marlene Nourbese Philip se refiere a la definición que el filósofo Martin Heidegger hace del lenguaje como la casa del ser, y constata la necesidad de que los pueblos afrosóricos comiencen a habitar la casa del lenguaje que les fue impuesto, y a acondicionarla según sus necesidades.¹⁶ La idea, como sabemos, reverbera en toda el poemario que estamos analizando, pero se ofrece integrada en una similar metáfora arquitectónica en el siguiente contra-texto en prosa que aparece en esta sección. En este caso, como otras veces, Philip se sirve para su ilustración de un cuento para niños: *Los tres cerditos*. Éstos, recordémoslo, han de construir una casa para protegerse del lobo, y cada uno decide emplear un material

¹⁵ Lo hace concretamente en el poema *E. Pulcherrima*, incluido en el volumen *Thorns*.

¹⁶ Véase nuestro comentario en la sección 2.i. de este capítulo.

distinto para construirla. Philip se limita a reproducir la última parte del cuento, aquella donde el lobo es incapaz de tirar la casa del tercer cerdito, puesto que éste la ha construido con materiales más resistentes que los anteriores. La moraleja del pasaje está clara, así como su relación con el contexto de la sección y de todo el poemario. Philip no deja dudas al respecto: su objetivo al poner este ejemplo es insistir por enésima vez en la necesidad de reedificar el edificio de la historia por medio de la memoria propia de todo un pueblo. Por otra parte, pretende también enfatizar los aspectos materiales que rodean todo proceso de construcción o reconstrucción, ya sea físico o psicológico, pues tras el final del cuento se incluye la siguiente reflexión:

The first pig built his house of straw; the second of wood. Did the third pig buy his bricks or was he given them, and why? Where did he get his money to buy his bricks with?

Straw, wood or brick. The moral of this tale is that the right choice of materials secures safety.

Material imprescindible para reconstruir la historia es la memoria; y para adentrarse en ésta, a su vez, el material imprescindible es la palabra: *one song would bridge the finite in silence / syllable vocable vowel consonant / one word erect the infinite in memory*, leemos en el siguiente poema. De ahí que la palabra se tenga que modelar, que acomodar, que *hacerse distinta de sí misma* para satisfacer las necesidades concretas de un pueblo. Con una gran carga de ironía, en una cita del Nuevo Testamento, el propio texto se encarga de recordarnos que ya el Espíritu Santo bendijo a los hombres con una pluralidad de lenguas.¹⁷

Esta ironía en relación con la religión cristiana encuentra continuación en el texto poético, en una plegaria cuajada de humildad que la voz narradora dirige al padre,

¹⁷ *Hechos de los Apóstoles*, 2: 1, 2, 3, 4, 6.

entendido como el dios cristiano. Ahora bien, hemos de anotar que en cada verso se están alternando dos enunciados diferentes. El texto que ocupa las líneas pares traslada la plegaria, que ocupa las líneas impares, a un contexto lingüístico, pues vuelve a emplear la misma terminología con que había aludido al inglés en “Discourse on the Logic of Language”. Retoma también el tono vacilante y quejumbroso del principio:¹⁸

I do not presume to come to this thy table
father forgive
most merciful father, trusting in my own righteousness
foreign father forgive
but in thy manifold and great mercies.
forgive her me this foreignness
I am not worthy so much as to gather up the crumbs under thy table
forgive me this dumbness
but thou art the same Lord, whose property
this lack of tongue forgive
is always to have mercy

Pero, sobre todo, lo que hace el segundo enunciado es poner en evidencia al primero, ironizar sobre la actitud de humildad requerida para dirigirse al padre cristiano, pues, como puso claramente de manifiesto la sección “Cyclamen Girl,” el cristianismo fue un elemento imprescindible en la aculturación o silenciamiento de los pueblos afrospóricos y, por tanto, en el “verbal crippling” de que adolecen en la actualidad: *this lack of tongue forgive / ... / this / disfigurement this / dis / memberment / this / verbal crippling / this / absence of voice / that / wouldnotcould not...*

Esta puesta en evidencia se precisa aún más en el contra-texto que apostilla esta página. El texto comienza a entonar un *Kyrie eleison* (“Dios, sálvanos”), la tradicional

¹⁸ Brenda Carr insiste en el tono elegíaco de todo el poemario en “Caribbean Word Power”, en *Canadian Literature*, Vol. 154-156, Otoño 1997, pp. 136-137.

plegaria y canto de sumisión al dios cristiano, pero se interrumpe abruptamente con una pregunta que consigue desenmascarar toda la farsa anterior: *Is it in the nature of God to forgive himself—For his sin?*, donde sin vacilar se hace culpable al propio dios cristiano de una falta achacada a los seres humanos. La estrategia de subversión se culmina con la referencia a la fuente de la que se extrae el contra-texto en cuestión: *The Book of unCommon Prayer*, un texto evidentemente imaginario que se constituye en respuesta y cuestionamiento del libro oficial de la religión anglicana, religión impuesta por el sistema esclavista a los esclavos y por la metrópoli colonial a sus súbditos.¹⁹

Como acentúa esta sección, memoria e historia, palabra y cuerpo son, en última instancia, los cuatro elementos básicos que se reivindican en todo el poemario. En la penúltima tirada vuelven a aparecer los tres primeros, combinados en una orgiástica celebración del recorrido efectuado hasta ahora. Con un vocabulario eminentemente posmoderno, se alude a la dialéctica entre voz y silencio, y a la disrupción de la dicotomía que ambos conceptos parecían constituir, en una superposición de ambos que se propone conducirnos a un nuevo modo de percepción del mundo, que acepta y asume las aparentes paradojas de la realidad. Así, se da al traste también con la dicotomía memoria/olvido:

Hold we to the centre of remembrance
that forgets the never that severs
word from source
and never forgets the witness
of broken utterances that passed
...
breaks the culture of silence

¹⁹ En el ensayo “A Genealogy of Resistance”, Philip revisa este tema en base a los mismos motivos, aludiendo también a la figura de su madre: “The liturgy: *Kyrie Eleison Christos Eleison!*, the **Book of Common Prayer**: *we do not presume to come to this thy table most merciful father... its unCommon cadences scattering “the proud imagination of their hearts” and sending the rich empty away. In the ritual and ritualized attending at church she! my mother, teaches me the deepest and most lasting lesson: how to*

in the ordeal of testimony;

Retomando la imagen circular que ya había empleado en la sección *African Majesty*, para aplicarle un sentido nuevo, el poema concluye con un bellissimo salto al infinito (una nueva *mîse-en-abyme*) en el que cada palabra se convierte en una entidad absoluta, contenedora de toda la memoria de los pueblos afrospóricos, tras la cual se agazapa la historia de esos pueblos. Una historia escondida, pero preparada para ocupar la posición que le corresponde; es decir, empleando un vocabulario posmoderno como lo hace el poema, para pasar de ocupar el margen a constituirse en centro:

in the history of circles
each point lies
along the circumference
diameter or radius
each word creates a centre
circumscribed by memory...and history
waits at rest always

still at the centre

La palabra es necesaria para la trayectoria memoria-historia, entendiendo esta disposición de los términos, repitámoslo, como un recorrido necesario.²⁰ La palabra a que nos referimos es, ahora sí, una palabra instaurada como propia, como una combinación de carácter inclusivo donde tienen cabida tanto la “father tongue” o el inglés impuesto como todo el abanico de posibilidades que ofrecen las lenguas creole. Pues bien, el guiño último de Marlene Nourbese Philip en el volumen que toca a su fin

balance contradictions. It is a fine art.” *A Genealogy of Resistance and Other Essays*, p. 27.

²⁰ *Without memory can there be history?* se pregunta el inmediato contra-texto, que consiste en las dos entradas del *Klein’s Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language* correspondientes a los términos historia y memoria, en este orden.

es la propia deconstrucción de la palabra. Consigue este efecto mediante una deconstrucción de la dicotomía lenguaje/silencio, un efecto embozado en la proposición del lenguaje corporal —y cobra así especial relieve el último protagonista a que nos referíamos, el cuerpo— como mediador entre ambos extremos, como intersticio, espacio *in-between*, agente demoledor, en fin, de las estrictas dicotomías que rigen el pensamiento occidental:

That body should speak
When silence is,
Limbs dance
The grief sealed in memory;
That body might become tongue

El poema alude a una serie de sistemas de comunicación, esto es, lenguajes, distintos de la palabra entendida en su sentido tradicional: el lenguaje corporal, el lenguaje de los tambores africanos, la música, el canto. Lenguajes que, de hecho, van más allá que la propia palabra, pues tienen un componente altamente esotérico para los pueblos afrospóricos: *between speech and magic*. Es un nuevo modo de cuestionar y de distanciarse del componente esotérico que en occidente y en la tradición judeo-cristiana se ha aplicado a la palabra en tanto que pronunciada por el que se entiende como creador supremo (“En el principio fue el verbo”, “Palabra de Dios”). Es, pues, otra manera de trascender a las imposiciones lingüísticas y religiosas de la cultura occidental y eurocéntrica, las imposiciones del propietario de la plantación primero, del colonizador después. Otro modo de instaurarse en *centro*.²¹

Pero el verdadero protagonista de este poema-conclusión es el cuerpo de la mujer afrospórica, erigido en dios. Y ya no sólo dios en tanto que dador de vida, capaz

²¹ Nótese que, para subrayar este cambio, las últimas tiradas poéticas han pasado a ocupar la columna central de la página.

6. La revulsión de la Historia: *Looking for Livingstone, An Odyssey of Silence*.

Publicada en 1991, *Looking for Livingstone, An Odyssey of Silence* es la segunda novela de Philip, la primera para adultos. Respecto a su génesis, Philip afirma que esta obra surgió del último poema de *She Tries Her Tongue*, de ahí la ambigüedad del género literario en que puede encajarse *Looking for Livingstone*, que en un sentido continúa la brecha abierta por dicho poemario, pero al mismo tiempo amplía su objetivo, alcance y registro:

Looking for Livingstone began as the last poem in *She Tries Her Tongue*, and so really continues the form of that work of interrupting the poetry – encrusting it with the grit and grime of despoilation and empire that men like Livingstone represent. But the interruption of poetry by other texts became full blown in *Looking for Livingstone* because it wasn't just little segments of texts but an entire story.¹

Es precisamente la existencia de esa “entire story” o narración lo que nos permite encajar *Looking for Livingstone* dentro del género novelístico.² Recordemos que la

¹ “Secrecy and Silence”, entrevista con Barbara Carey, en *Books in Canada*, Sept. 1991, Vol. XX n.6, pp 17-21, p. 21.

² En la misma entrevista leemos sobre la obra en estudio que se trata de “a narrative in poetry and prose” (p. 17).

novela nació como el género burgués por excelencia, y que, según Roland Barthes, el ideario burgués es en esencia reaccionario.³ Si tenemos en cuenta el carácter subversivo y revolucionario de la escritura de Philip, cuyo objetivo es atentar contra toda ideología reaccionaria que se asiente en la opresión de grupos marginados, identificar *Looking for Livingstone* como una novela puede parecer una contradicción. Sin embargo, no lo es. La solución al enigma es que esta entrega literaria de Philip vuelve a presentar un carácter formalmente híbrido, a caballo no sólo entre la narrativa y la poesía, sino también entre éstas y el ensayo y la historiografía: así, *Looking for Livingstone* puede y debe ser leída como una novela posmoderna; como un ejemplo de lo que Linda Hutcheon define como “historiographic metafiction”.⁴ El enigma se resuelve, pues, ya que no hará falta recordar que esta disertación entiende el posmodernismo (esto es, la expresión artística de la posmodernidad) como una tendencia cultural cuyo objetivo primordial es el de desestabilizar toda ideología que adquiere visos de convertirse en reaccionaria.

En “The Habit of: Poetry, Cats and Rats”, Philip refiere con detalle el modo en que *Looking for Livingstone*, que nació como poema, fue constituyéndose en una entidad autónoma temática y formalmente, de manera que empezó a requerir nuevos modos de investigación y expresión:

March 27, 1987

³ Véase Roland Barthes, *Mythologies* (Londres: Cape, 1972).

⁴ Recordemos que Linda Hutcheon señala como temática principal e hilo conductor de su estudio *Poetics of Postmodernism* “the problematizing of history by postmodernism” (xii), problematización que es, a su vez, el principal objetivo del texto en estudio.

Suddenly last week I knew what the poem was all about. For the longest while I couldn't figure out what its theme was—silence? My silence? the larger silence? our silence? It seemed that there were several poems in one poem—perhaps, not several poems, but very different aspects of the same poem-- one aspect about travelling, one aspect about maps and geographers, one aspect about the tangibleness of silence. I found a quotation of Livingstone's: "I will open a way to the interior or perish!" and that set off reverberations—my dark continent of silence! Then I began incorporating some imaginary aspects of the little I know of Livingstone's life— I actually wrote a dialogue with him and Stanley. ... Later that day I borrowed a book from the library—*the Other Livingstone*...⁵

El hilo conductor de *Looking for Livingstone, An Odyssey of Silence* es una narración, en forma de diario, que acompaña el periplo de un personaje por el continente africano. Este personaje, narrador en primera persona de sus aventuras, puede identificarse con el yo poético cuya voz se escuchaba en las obras anteriores de la autora, esto es, como un alter ego de sí misma, representativo de la colectividad de su raza y su género. En otras palabras: la protagonista, The Traveller ("La Viajera"), es, nuevamente, la mujer afrospórica en busca de su propia palabra, su propia voz, su propia i-magen.⁶ Y por esta vez en busca, sobre todo, de su propio Silencio. Si bien los contenidos y el alcance político de *Looking for Livingstone* son similares a los que trasuntaban anteriores producciones de Philip, se barajan en esta obra de distinta manera. En esta ocasión, como señala Philip en el párrafo que acabamos de citar, se otorga el protagonismo absoluto al Silencio, un aspecto que, si bien hasta ahora ocupaba un plano importante en

⁵ *A Genealogy of Resistance*, p. 114.

⁶ En esta obra de Philip, el término "afrospórica" podría ser sustituido por el de "africana", ya que es ésta la condición principal de la mujer protagonista. Las circunstancias de la esclavitud, el Middle Passage y la aclimatación al Nuevo Mundo son prácticamente irrelevantes en el texto que aquí se analiza. Sin embargo, lo mantendremos para enfatizar la coherencia total de la obra de la autora. En otras palabras, la novela ha de entenderse como una mirada hacia atrás en el tiempo, hacia su pasado histórico, que efectúa

su escritura, mostraba una presencia sensiblemente menor en el texto propiamente dicho. En cualquier caso, aunque el Silencio se convierte en el protagonista principal de *Looking for Livingstone*, sigue habiendo en esta ocasión una intensa presencia de los temas recurrentes en entregas anteriores, a saber: la palabra, la memoria, la historia, las mujeres, el cuerpo.

La estructura narrativa es, como adelantábamos, singular. Conforman la columna vertebral del texto las mencionadas entradas de diario de “La Viajera” (ocho en total, a las que puede añadirse una novena que se dice escrita sobre la piel de un camello). Escritas en prosa, estas entradas de diario se intercalan con tiradas poéticas de variada longitud, que abordan la misma temática en tono lírico. Paradójicamente, estas tiradas poéticas consiguen muchas veces concretar los ambiguos significados de los textos en prosa.

nuestra mítica mujer afrospórica --así como, como veremos, como una redención de éste--.

La rítmica alternancia entre entradas de diario y poemas se ve interrumpida en las páginas centrales de la novela, donde la introducción de una serie de textos de diverso calado rompe con cualquier pretensión de linealidad en el proceso de lectura. Este bloque central, que actúa como una suerte de eje axial que divide en dos partes simétricas a la novela, consiste en una amalgama de textos formalmente dispares. Concretamente, hay dos fragmentos de conversación entre los exploradores Stanley y Livingstone, irónicamente señalados como los “white fathers of the [African] continent” (7); dos sueños de La Viajera narrados por ella misma; un nuevo fragmento de su diario (el escrito sobre la piel de un camello, de tono y extensión distinta de las demás entradas de diario); y, por último, una carta enviada por Mrs Livingstone desde Londres a su marido. A estos textos se han de añadir también dos nuevas tiradas poéticas.⁷

Este bloque constituye una suerte de paréntesis o eje axial en torno al que se organizan las dos series alternas de entradas de diario y poemas.⁸ Pese a esta estructura simétrica, la tensión del relato va *in crescendo*, hasta culminar con dos episodios que suponen el clímax de la narración. El primero de éstos (es decir, el penúltimo de la novela), es el relato de la visita de La Viajera al Museo del Silencio, en lo que constituye una suerte de síntesis o, más propiamente, conclusión de los distintos viajes narrados en cada uno de los pasajes. Unas páginas más adelante, el último episodio se erige en el auténtico clímax de la novela, y consiste en la transcripción, con forma también de entrada de diario, de la conversación que tiene lugar tras el encuentro entre La Viajera y el propio Dr. Livingstone. Fue precisamente el deseo de re-correr el mismo

⁷ Como hicimos en el capítulo anterior, empleamos esta definición, “tiradas poéticas,” porque no son necesariamente poemas independientes. Aunque bien es cierto también podrían entenderse como tales, en nuestra opinión se trata de distintos fragmentos de un todo común, es decir, de un largo poema único. De ahí que alternemos el apelativo de poemas con el más heterodoxo “tiradas poéticas,” ya que éste nos recuerda la pertenencia de dichos fragmentos o poemas a un cuerpo común.

⁸ La simetría también se da dentro del propio eje axial, pues el conjunto de textos que lo constituye se

trayecto que llevó a Livingstone hasta el corazón de África el móvil que la llevó a iniciar su viaje.

No obstante, en el momento de la partida, La Viajera carece de certezas. No sólo respecto de su destino, sino también, en un guiño enfáticamente posmoderno, de sus orígenes. Lo único que sabe es que, como Livingstone, quiere abrir una vía *hacia el interior*:

Where was I going? I had forgotten where I had come from –knew I had to go on. “I will open a way to the interior or perish.” Livingstone’s own words – I took them as my own – my motto. (7)

La presentación de Livingstone hace patente desde la primera página uno de los objetivos primordiales de la novela: cuestionar el carácter de hazaña de su periplo, de sus “descubrimientos”. Por ahora, este cuestionamiento se llevará a cabo mediante esta irónica escritura entre comillas del término:

Dr. David Livingstone, 1813-73 –Scottish, not English, and one of the first Europeans to cross the Kalahari –*with* the help of Bushmen; was shown the Zambezi by the indigenous African, “discovered” it; was shown the falls of Mosioatunya –the smoke that thunders – by the indigenous African, “discovered” it and renamed it. Victoria Falls. Then he set our to “discover” the source of the Nile and was himself “discovered” by Stanley –Dr. Livingstone, I presume? And History. Stanley and Livingstone – white fathers of the continent. Of silence. (7)

Con este entrecomillado, se consigue un inmediato efecto de extrañamiento que no hace

abre y se cierra con los sendos fragmentos de conversación entre Stanley y Livingstone.

sino apoyar el significado de la asimismo irónica enunciación principal.⁹ Ésta sugiere, limpiamente, que no fue Livingstone, sino los africanos, quienes descubrieron estas tierras. Livingstone se limitó a poner nuevos nombres a lugares ya conocidos, lugares cuyos verdaderos nombres (los nombres iniciales) pasaron al olvido para la historia de la humanidad; se limitó, en fin, a imponer su palabra y a silenciar, así, la palabra que existía previamente. Fue así como África se convirtió en el Continente del Silencio.

La vía hacia el interior que se propuso abrir Livingstone cobra en *Looking for Livingstone* una dimensión que supera lo estrictamente geográfico, pues el viaje narrado en la novela es, en realidad, un viaje hacia la propia subjetividad, hacia la reposición de sí misma por parte de la mujer afrospórica. Esto se consigue mediante un complejo proceso. Si *She Tries her Tongue, Her Silence Softly Breaks* se perseguía la apropiación del lenguaje mediante un proceso de descentramiento o de desapropiación del mismo como herramienta exclusiva de un grupo dominador, en *Looking for Livingstone. An Odyssey of Silence*, se opta, en cambio, por la reivindicación del Silencio. Silencio que se entiende de muchas maneras en esta novela, pues ésta se constituye, de hecho, en una Poética del Silencio. En un pasaje leemos sobre la curiosidad de la protagonista al respecto de este concepto:

“That’s what I’m interested in – the possible independence of that Silence – independent of word. Is there a philosophy, a history, an epistemology of Silence – or is it merely an absence of word? ... Could there be a grammar of Silence that I could parse and analyse? What is the logic of Silence?”
(71-2)

La poética del Silencio se revela, en esta peculiar odisea, como el preciado patrimonio de los pueblos africanos y, entre otras cosas, acabará entendiéndose como un modo de

⁹ En *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas* (Madrid: Destino, 1982), Carmen Martín Gaité

resistencia a la palabra impuesta del colonizador. La dedicatoria del volumen sintetiza el paradójico movimiento que efectúa todo el texto: “For the Ancestors / who have been silent for too long / and whose silence is. / Always.” El verbo en forma pasiva de la primera proposición es indicador del carácter de imposición de la condición silente, mientras que en la segunda, mediante el empleo del verbo “ser” no como cópula sino en una dimensión predicativa y, por ende, ontológica, esta condición adquiere un nuevo matiz: un carácter de afirmación que en apariencia --sólo en apariencia-- se contradice con la frase adverbial “for too long”, que pareciera rechazar este Silencio. La paradoja de *Looking for Livingstone. An Odyssey of Silence*, en fin, es que, al mismo tiempo, denuncia y reivindica el Silencio, al mismo tiempo lo plañe y lo glorifica.

En una nueva versión de la deconstrucción de dicotomías que lleva a cabo la escritura de Philip, el Silencio aparece en esta novela como un componente necesario de la palabra. Se trata de un giro típicamente derrideano, en el sentido de que lo que había permanecido oculto, como una categoría inferior a la palabra, se muestra aquí como traza: el Silencio es esencial para la palabra. En el prefacio que Gayatri C. Spivak escribe a la obra capital del filósofo francés leemos que

Derrida suggests that what opens the possibility of thought is not merely the question of being, but also the never-annulled difference from “the completely other.” ... The structure of the sign is determined by the trace or track of that other which is forever absent.¹⁰

Podemos equiparar el signo derrideano con esa palabra que venimos entendiendo aquí, es decir, la palabra entendida como un instrumento de poder. Lo que Philip consigue en esta novela es hacer visible y dar prominencia a la parte de la palabra que, según

actualiza el empleo del término “extrañamiento”, acuñado por Victor Shklovsky.

¹⁰ Jacques Derrida, *Of Grammatology*, *Op. cit.* p. xvii.

Derrida, permanece siempre oculta, en este caso, el Silencio. El Silencio: la traza silenciada de la palabra. Citando a Spivak de nuevo: “Derrida’s trace is the mark of the absence of a presence, an always already absent present”.¹¹ La aparente complejidad de esta afirmación es necesaria, pues, en última instancia (y aquí el paso último de la mencionada deconstrucción), la novela va más allá de considerar el Silencio como el mero “otro” de la palabra, si no es entendiéndolo como una parte integrante de ésta, sin la cual ésta no puede existir. Es la lección última y definitiva que aprenderá nuestra protagonista:

And finally I understood what Arwhal meant -- that Silence does not always mean the absence of sound, because in all that sound -- of my own voice -- I was able to find and hear my own Silence.

Como es habitual en Philip, paralelo al deseo de cuestionar unas estructuras epistemológicas de signo eurocéntrico, encontramos en *Looking for Livingstone* la voluntad de atentar contra el carácter patriarcal de las mismas. Este atentado se lleva a cabo mediante varias estrategias. En primer lugar, señalaremos que las entradas de diario están encabezadas por unas coordenadas temporales que sugieren la abolición del tiempo tal y como lo entendemos en la sociedad occidental, un tiempo, repitámoslo, lineal, y asociado con una ordenación del mundo jerárquica y patriarcal. Su sustituto pasará a ser un tiempo de carácter circular, donde el primer día es también el último, ordenado además por el ciclo lunar, en lo que supone una reivindicación del universo femenino, como sabemos tradicionalmente asociado a este astro y a sus movimientos.

Así, la primera entrada de diario reza como “The first and last day of the month of the new moons (otherwise known as the last and first month) in the first year of our world” (7).

Por otra parte, la novela está cuajada de presencias femeninas, mujeres que son de un modo u otro líderes de sus respectivas comunidades, y que prestan diversos tipos de ayuda a la protagonista, ya en modo de útiles físicos para su viaje (como en el caso de la anciana que le entrega un mapa, en la primera parada), o, la mayoría de las veces, en forma de orientación geográfica y/o espiritual. Al relatar estos encuentros e interacciones, la amistad y el amor entre mujeres, sin descuidar el amor físico, se ven retratados con extraordinaria dulzura y simplicidad por la narradora. Los únicos personajes masculinos de la historia son, significativamente, representantes de las élites de poder de signo patriarcal-occidental: los exploradores Livingstone y Stanley, los guardianes del Museo del Silencio, y el bibliotecario de la Bodleian Library en la Universidad de Oxford.

Otro indicativo del ideario feminista de la autora es la inclusión en las páginas centrales de la novela de una carta dirigida al Dr. Livingstone que le envía su esposa, Mary Livinsgtone. Esta carta pone de manifiesto su inferior situación como mujer, subordinada a la voluntad de acción de su marido y obligada a permanecer en casa mientras él se dedica a sus exploraciones. El Silencio a que se ve relegada la señora Livingstone contrasta con el Silencio del continente africano, del que Mrs Livingstone se siente celosa, si es que tal cosa es posible: “Can one be jealous of a country -- a continent? Oh yes -- oh very very yes -- and I am jealous of Africa -- of the massive, impenetrable and continental silence she has now come to symbolize to me” (29). Pero a la vez, aunque el de esta mujer europea de raza blanca sea un Silencio que quiere

¹¹ *Íd.*

distanciarse de ese gran Silencio de todo un continente, no puede evitar estar fundido con él, pues forma parte de la misma estructura epistemológica de dominación/subordinación que ha marcado la historia de Europa y de sus colonias en los últimos siglos. En última instancia, la esposa del colonizador y el pueblo colonizado tienen mucho en común, pues ambos son víctimas de la tiranía del hombre blanco.¹²

Acompañemos a La Viajera en su recorrido. En los tres primeros altos en el camino que efectúa, es decir, en la que hemos considerado como la primera parte de su periplo, lentamente se elabora un esbozo de esa perseguida poética del Silencio. En estos episodios iniciales, la viajera va poco a poco encontrando el sentido de su viaje, de manera que cuando su narración se ve interrumpida por los textos centrales que se han mencionado, es ya virtualmente consciente de lo que pretende encontrar.

La primera estación de su viaje tiene por motivo su encuentro con los ECNELIS, nombre que, como salta a la vista, es un anagrama de la palabra “silence,” en este caso escrita al revés. Este pueblo se está preparando para ir a la guerra, según le informan los propios ECNELIS, con los SINCEEL (observaremos que todos los nombres de comunidades africanas mencionados vuelven a ser anagramas del término “silence”). Sin embargo, las mujeres de esta comunidad, como tantas otras retratadas en el libro, hacen gala de un encomiable sentido del humor, y no dejan de reírse del interminable río de preguntas que les plantea nuestra Viajera. La mujer más vieja de la comunidad, Bellune (un significativo nombre que hace alusión al afeminado astro lunar), relata del siguiente modo el origen del Silencio:

God first created silence: whole, indivisible, complete. All creatures -- man, woman, beast, insect bird and fish -- lived happily together within this silence, until one day man and woman lay down together and between them created the first word. This displeased God deeply and in anger she shook out her bag of words over the world, sprinkling and showering her creation with them. Her word store rained down upon all creatures, shattering forever the whole that once was silence. (11)

Dios maldijo al mundo al enviarle las palabras, continúa Bellune, y en lo sucesivo el hombre y la mujer se verían condenados al esfuerzo de recuperar el Silencio original. Varios aspectos llaman nuestra atención en esta cosmogonía; entre ellos, el más relevante es la identificación del Silencio con el paraíso original, un estado de plenitud creado por dios (un dios hembra) que se interrumpió con la humana invención de la palabra, mutiplicada por dios bajo forma de castigo.

Así pues la odisea comienza, ordenadamente, remontándose a los orígenes de palabra y Silencio, y dando al traste con la versión europea de la creación, en la que el primer acto de dios, un dios masculino, es la creación de la palabra.¹³ Esta versión, que irónicamente para los ECNELIS es la “Otra” versión, es narrada por Chareem (anagrama de “mirage”), la más joven de todas las muchachas de la comunidad que han menstruado por primera vez ese año. El relato de Chareem (que como decimos refiere la versión *europaea* del origen del mundo, asentada en la tradición cosmogónica judeo-cristiana) termina con la identificación de la palabra con el hecho de la colonización. Colonización de pueblos que vivían, si hemos de atenernos a la versión de Bellune, en un estado de prelapsaria felicidad:

¹² Véase Franz Fanon, *Black Skin, White Masks* (Nueva York: Grove, 1967).

¹³ El esquema de poder representado por la mujer más anciana y la más joven de la tribu es recurrente en la producción de Philip. También se alude a él en la escena que cierra *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*.

And so their ancestors, so their stories tell, mounted armies of words to colonise the many and various silences of the peoples round about, spreading and infecting with word where before there was silence. (12)

A diferencia de los ECNELIS, los SINCEEL son partícipes de esta creencia, es decir, de la convicción de que la palabra tuvo primacía sobre el Silencio en el principio de los tiempos. Las guerras periódicas de los ECNELIS con los SINCEEL parecen obedecer a esta razón, aunque en realidad la filiación de ambos pueblos a uno u otro bando no acaba de estar del todo clara para la viajera, un guiño que supone un nuevo modo de *difuminar* los límites estrictos entre dos términos distintos o dos posiciones en apariencia opuestas. El efecto nos recuerda a la impresión producida, en *She Tries Her Tongue*, por aquella imagen blanca sobre fondo negro cuya silueta se diluía por efecto del tiempo:

I was never able to find out what the ECNELIS believed. Had they, believers in silence, been losers, cursed and damned to the sacrilege of the word, all the while craving silence; or were they word-believers, secretly vouchsafing their belief with every word they uttered, as they prepared to win again? (12)

La tirada poética que acompaña y subraya esta sección nos recuerda, por último, que la versión narrada por Chareem, esto es, la palabra en masculino, ha sido la responsable de importantes daños a las mujeres. Si bien se comienza con un repaso a modos de sometimiento y humillación que abarcan un abanico de culturas, entre las cuales no se encuentra la occidental, al final se relacionan estas actitudes con un sistema epistemológico de carácter excluyente (basado en la dicotomía “either ... or”) con el que se ha de identificar el europeo:

it bound the foot

sealed the vagina
excised the clitoris
set fire to the bride
...
stretched the word
 too tight
 too close
 too loose
nestled in the flesh
 grounded
in the or of either (13)

El siguiente grupo con quien La Viajera pasa algún tiempo son los LENSECI. Este pueblo vive en un estado de extrema brutalización, que es producto de el duro trabajo al que se ven condenados para sobrevivir:

They weren't very helpful, the LENSECI, they knew nothing about what I was looking for and cared even less: brute labour had erased all thoughts beyond food, sex and sleep, and my questions dropped like dead weights in the abyss of their ignorance.(14)

Sin embargo, incluso en estas desalentadoras condiciones, la comunidad mantiene vivo un resquicio de memoria. Se trata de un episodio cuya moraleja está claramente relacionada con la teoría de Philip, desarrollada en esta y otras obras, de que todos los grupos de seres humanos, incluso los más vapuleados por el curso de la historia, conservan un resto de memoria ancestral --ya sea ésta una mínima semilla, una mínima célula--. Así, en última instancia, de los LENSECI nuestra Viajera extraerá algunos

valiosos bienes que la ayudarán a continuar su viaje. Partirá de aquí, por un lado, con la certeza de que busca a Livingstone (cuyo espectro se le aparece y le conmina a seguirle) y, sobre todo, con un mapa. Un mapa que le entrega una anciana y que ella, por el momento, no es capaz de interpretar, pero que contiene la sabiduría que han acumulado generaciones de mujeres antes que ella. Cuando le pregunta a la anciana lo que significan unos extraños dibujos que hay en los bordes del mapa (siempre, en Philip, el juego con los límites, la sugerencia de desbordarlos, deconstruirlos, desmitificarlos, ampliarlos...), la anciana le da la clave que ha de guiar su camino, que no es otra que seguir los dictados de su corazón:

Then she reached out and touched my chest -- over my heart. She repeated this gesture several times -- touching the map, then touching the heart area of my chest. She meant for me to go where she pointed -- that much I now knew. (15)

Aunque todavía no sabe nada más, La Viajera ya sabe, por lo menos, que con un equipaje infinitamente más liviano que el de Livingstone, al menos en sus aspectos materiales, ha de repetir el viaje de este explorador y los de su especie. No para descubrir (dis-cover), sino para recobrar (re-cover), para recuperar el Silencio.

En la tierra de los SCENILE, La Viajera se ve obligada a trabajar en la biblioteca, ya que, puesto que desconoce el significado de los símbolos que este pueblo emplea para escribir, no representa un peligro ni una amenaza para ellos. Philip abunda así en la consideración de que conocimiento y poder van unidos, una sempiterna simbiosis que

sólo la teoría de la posmodernidad se ha encargado de hacer pública.¹⁴ Por otra parte, los SCENILE se resisten a dar respuestas concisas a las preguntas de La Viajera sobre el susodicho mapa, al menos hasta que sea capaz de responder a su vez tres preguntas que pondrán a prueba sus conocimientos y su aptitud para la reflexión:¹⁵

1. WHAT IS THE QUALITY OF SILENCE?
2. WHY WAS DR. LIVINGSTONE BURIED AT WESTMINSTER ABBEY?
3. WHEN STANLEY FIRST MET DR. LIVINGSTONE, WHAT WERE HIS FIRST WORDS TO THE DOCTOR? (19)

Estas preguntas son, de hecho, las que se hace la propia Viajera, lo que viene a significar que será ella misma quien habrá de encontrar respuestas para sus propias preguntas en lugar de ir a buscarlas en el exterior. Sin embargo, los SCENILE precipitan esta búsqueda interior, pues no le dejan partir hasta que ofrezca tres respuestas satisfactorias. De entrada, La Viajera no encuentra dichas respuestas, sin embargo se exprime el cerebro para hallarlas, y va tentando distintas posibilidades. Todas las respuestas producirán gran hilaridad en las mujeres SCENILE, y es de notar que, en un movimiento de clara orientación ideológica por parte de la escritora, los hombres SCENILE abandonarán la escena tras la segunda respuesta.

“The quality of silence is silence” concluye por ahora La Viajera, en respuesta para la primera pregunta. Estipula así el texto que el Silencio no es medible: que escapa a toda definición que no sea su propio nombre y escapa, así, a la posibilidad de ser capturado en palabras. Dicho de otro modo, escapa también a la posibilidad de ser

¹⁴ Recuérdese en concreto lo comentado respecto al texto seminal *La condición posmoderna*, de Jean François Lyotard (sección 2.2.iii).

¹⁵ Las tres preguntas son un motivo recurrente en la literatura. Véase Vladimir Propp, *Morfología del cuento* (Madrid: Fundamentos, 1977).

capturado por la palabra. Esto es de gran importancia, pues, como decíamos antes, la odisea que escribe Philip se propone reivindicar la *subjetividad* de los pueblos africanos frente a la recurrente consideración de los mismos en tanto que *objetos* de la acción colonizadora. Se entiende así que los nombres de los distintos pueblos sean distintas maneras de apelar al Silencio: es la manera de sugerir que escapan a la acción pretendidamente inescapable de la acción europea y patriarcal.

La tirada poética que concluye el episodio SCENILE de este viaje subraya esa cualidad inefable que caracteriza al Silencio. Lo hace mediante sendas analogías que van desde lo más pequeño a lo más grande, centrándose en imágenes cósmicas que evocan el infinito, lo inaprehensible por los sentidos o por la inteligencia humana, o, en fin, lo sublime:¹⁶

equations of silence
precise
explode
atomic and sub-atomic
particle
and wave
of silence
tongue-tied rests
in the 'is like' of simile
defies the is
in silence of
star
planet
galaxy
...
words

¹⁶ Respecto a la relación entre lo sublime y lo posmoderno, cartografiada, entre otros, por Jean François Lyotard, véase la sección 2.3.ii de esta disertación.

in the effort of silence
the off limits of imagination (22)

Para responder a la segunda pregunta (¿Por qué se enterró a Livingstone en Westminster Abbey?), La Viajera ofrece una explicación que, de nuevo, da al traste con toda pretensión de heroísmo en la hazaña del descubridor:

Livingstone was buried at Westminster Abbey... because he discovered silence --my silence-- discovered it, owned it, possessed it like it never was possessed before. (20)

En cuanto a la última pregunta (¿Qué fue lo primero que le dijo Stanley a Livingstone cuando lo encontró en el corazón del continente africano?), para responderla La Viajera aventura dos posibilidades distintas. La primera respuesta que elucubra es: “You’re new here, aren’t you?” Se trata de una ocurrencia de enorme carga irónica, pues pone de manifiesto la extranjería de los exploradores europeos en África, cómicamente subrayada por el hecho de que es el propio Stanley quien acusa a Livingstone de ser foráneo en el lugar. Tanto es así que, al escucharla, las mujeres SCENILE se precipitan sobre La Viajera y, mimándola y abrazándola, afirman entusiasmadas que se ha convertido en una de ellas. Estimulada, La Viajera elabora una segunda propuesta: “What if he had said, ‘Dr. Livingstone, I presume,’” tras lo que las mujeres comienzan a cantar y bailar en un festejo coral que se convierte, para el lector, en una espontánea y puntual celebración de la desmitificación de la Historia (de una Historia falsa por singular y unidireccional) que supone, en conjunto, la Odisea de Silencio que estamos analizando.

Antes de dejarla partir, por último, las mujeres SCENILE le entregarán a La Viajera, a nuestra mítica mujer afrospórica, dos anagramas. Más adelante

descubriremos que consisten en las palabras SURRENDER y WITHIN, pero de momento el texto mantiene el misterio. Por ahora sólo sabemos que esos dos anagramas van a ayudarla: “When I solved them, they told me, I would learn something about what I was looking for” (21).

El eje axial que constituyen los textos incorporados en este punto de la novela supone una pausa en esta búsqueda de La Viajera, una suerte de respiradero con el que se ilumina al lector con otras perspectivas de los símbolos y alusiones recurrentes que inundan el texto principal. Por ejemplo, se ofrecen dos aproximaciones a sendas conversaciones absolutamente privadas que pudieron mantener los dos exploradores Stanley y Livingstone al encontrarse en África (conversaciones hasta ahora sólo aludidas en conjeturas). En ambas se ponen de manifiesto los miserables móviles que llevaron a estos hombres a explorar el continente africano: soberbia y ambición disfrazadas de generosidad y curiosidad científica. Una y otra vez Stanley y Livingstone se enfrascan en banales discusiones sobre cuál de los dos pasará a la historia por los descubrimientos geográficos que acaban de hacer. Es de señalar que, en los márgenes de estas estúpidas conversaciones, aparecen referencias a los africanos harto humillantes, pese a que *son los propios portadores africanos* quienes les guían en su camino:

“See here, Livingstone, this map is all wrong” ...

“You’re quite right, Stanley --that’s why I always travel with native guides myself -- don’t know what to do with it. Between you, me, and the jungle, Stanley, it is they who should get the credit --don’t you agree?”

“You’re right, Livingstone -- you’re right, but they wouldn’t know what to

do with it. What would they do with keys to European cities and honorary degrees? And can you imagine them meeting the good Queen Vic herself? Ha! *Come on, boys -- we're off again.*" (32)

Una segunda selección de los textos que componen este bloque intermedio lo constituyen los sueños recurrentes de La Viajera. En el primero, ella y Livingstone copulan "como dos bestias":

HE RIDES ME -- HIS WORD SLIPPING IN AND OUT OF THE WET MOIST SPACES OF MY SILENCE -- I TAKE HIS WORD --STRONG AND THRUSTING -- THAT WILL NOT REST, WILL NOT BE DENIED IN ITS SEARCH TO FILL EVERY CREVICE OF MY SILENCE. (25)

Retomando la idea de fecundación o simbiosis desarrollada en *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*, esta vez con un nuevo matiz, la mujer afrospórica relata cómo acepta que la palabra de Livingstone anide en sus Silencios:

I TAKE HIS WORD -- STRONG AND THRUSTING -- THAT WILL NOT REST, WILL NOT BE DENIED IN ITS SEARCH TO FILL EVERY CREVICE OF MY SILENCE -- I TAKE IT INTO THE SILENCE OF MY MOUTH. (25)

Desarmado ante esta inesperada reacción, Livingstone desfallece en su propósito de apropiación, y en un claro del bosque gimotea y se lamenta ante Stanley de que su palabra se ha vuelto impotente. Si bien Stanley intenta quitarle hierro al asunto, Livingstone insiste en la gravedad de lo que está sucediendo. Pone así de manifiesto que la palabra es el arma colonizadora por excelencia, el más efectivo medio de posesión:

"I KNOW WHAT YOU'RE TRYING TO TELL ME, LIVINGSTONE, AND I SAY FUCK THE WORD -- A CONTINENT AWAITS US --

EAGERLY -- LIKE A... LIKE A WHORE!”

“AND YOU A JOURNALIST, SIR -- HOW CAN YOU SAY SUCH A THING? DON’T YOU SEE, STANLEY, WITHOUT MY WORD, THE CONTINENT IS BEYOND ME -- BEYOND US?” (25)

El segundo sueño da paso al fruto de esa fecundación, pues aquí una Viajera “embarazada de mil y dos años” se encuentra a punto de dar a luz al “monstruoso producto de su palabra y mi Silencio” (26). Como sucedía en el sueño anterior, esta fusión entre él y ella se representa como un evento en el que interviene activamente la subjetividad de La Viajera (“conceived in the silence of my own, my very own womb”), una connivencia que representa un singular modo de resistencia frente al carácter violento y extorsionador de la misión del hombre blanco en el continente africano. No en vano, en la entrada de diario escrita sobre la piel de un camello que aparece inmediatamente después de los sueños, leemos que La Viajera persigue librarse de Livingstone mediante cualquier estrategia (lo que incluye también la apropiación y el uso del arma su enemigo, en un movimiento que entraña una paradoja típicamente posmoderna):

I am determined to cure myself of you, Dr Livingstone
-- of this obsession
-- with silence
-- with the word -- your word -- engorging itself on my many, yet one,
silence, sucking it dry -- the papas, the dried dugs of my silence that haunt
your turgid phallused word -- (29)

La vocación conciliadora de Philip, al cabo, vuelve a resultar triunfante. Veremos que la palabra y el Silencio se rebelan, tras esta sucesión de movimientos, como irremediabilmente complementarios, como aspectos que se necesitan mutuamente. Así lo subraya la tirada poética que clausura este intermezzo y que da paso a una nueva

sucesión de estaciones en el periplo “hacia el interior” de nuestra Viajera:

sharing the pull in attract
Word
and Silence
balance in contradiction
Silence and Word
harmony of opposites
double planets
condemned
to together

Llegamos así al segundo bloque de entradas de diario, con una nueva estación en el viaje hacia el interior (del continente; de sí misma) de la mujer afrospórica. En este bloque su odisea personal se precipita; su trabajo de búsqueda y hallazgo de sí misma se va tornando cada vez más orgánico y consciente.

En la tierra de los CESLIENS la poética del Silencio que lentamente se va elaborando en esta odisea se enriquece con una nueva perspectiva, pues este pueblo, pese a que puede hacer uso de la palabra, se niega a ello. Eso no significa, sin embargo, que no tengan un lenguaje: se trata del lenguaje del Silencio, un lenguaje que La Viajera no tardará en aprender. Así como otras cosas sobre el Silencio, sobre la dialéctica entre su supuesta inexistencia y, en realidad, su omnipresencia:

Nothing in nature is silent, they taught me, naturally silent, that is. Everything has its own sound, speech or language, even if it is only the language of silence. ... and if you were willing to learn the sound of what appeared to be silence, you understood then that the word was but another

sound --of silence. (35)

Paulatinamente, la aventura de La Viajera va convirtiéndose en una experiencia más personal e íntima. El día de su partida de la tierra de los CESLIENS, una extraña ceremonia será puesta en práctica por la mujer más anciana de la tribu, Mama Ohnce.¹⁷

En torno La Viajera, Mama Ohnce traza un gran círculo en el suelo, y después, con una cuerda, señala lo que ella, según sus conocimientos geométricos previos a este viaje, identifica con el diámetro. Cuando la anciana corta en dos esa cuerda y le entrega uno de los fragmentos, La Viajera se apercibe de que el fragmento se ha convertido en una serpiente, y lo suelta asustada. Mama Ohnce vuelve a alargarle el fragmento de cuerda y ella vuelve a tomarlo, para darse cuenta de que esta vez se ha convertido en un pedazo de cordón umbilical, de cuyo extremo cuelga una placenta que gotea sangre sobre un suelo ya de por sí intensamente rojo. En este punto, Mama Ohnce la insta a contrastar la longitud de lo que vuelve a convertirse en un inerte trozo de cuerda con la longitud de la circunferencia. La palabra Pi y el número 3.1415926 aparecen en la mente de la viajera como resquicios de la memoria de su vida anterior, pero, en el nuevo orden que la rodea, han dejado de tener sentido. La Viajera no entiende lo que está sucediendo. Mientras los CESLIENS la observan desde fuera del círculo, ella comienza a hacer esfuerzos por salir de él, sin conseguirlo:

Then I took to running , the better to jump over the boundary of the circle -- again and again the force hurled me back, back, back to the centre, until finally I lay there, curled like a foetus, crying, holding the string, snake or birth cord, or whatever it was -- holding it close to me and feeling more and

¹⁷ El texto indica que este nombre se pronuncia “wonce.” Así pronunciado, este nombre remite al adverbio “once,” que sugiere a la vez un carácter único y una cualidad ancestral. Por otra parte, las letras “Ohnce” son el anagrama del término castellano “noche”: la noche, como la piel africana, es oscura. Este nombre puede entenderse, por tanto, como una sublimación poética de la africanidad de esta anciana. Recordemos que no es la primera vez que Philip hace recurso a otras lenguas europeas.

more wretched. (37-8)

La Viajera se siente violentada; quiere salir del círculo y liberarse de esa prisión que no entiende, continuar con su búsqueda de Livingstone. Pero al final se dará cuenta de que su búsqueda está errada, de que en realidad lo que busca está dentro de ella, y de que ella forma parte de esa realidad de la que quiere escapar:

Where the thought came from I don't know -- it wasn't even a thought -- an impulse, perhaps -- unbidden -- without my willing it -- I began to trace a circle in the earth -- around me ... Now I was safe. Within my own circle -- contained by theirs. And inside this circle -- my circle -- my hand wrote what I hadn't known until then -- the solutions to the anagrams the SCENILE had given me: SURRENDER and WITHIN.

La epifanía, así, se inicia cuando consigue solucionar los dos anagramas que le entregasen los SCENILE. Todavía no entiende el sentido concreto de estos términos, pero su descubrimiento la hace sentirse por fin satisfecha y tranquila. Este cambio de actitud es normal, ya que la serpiente y el cordón umbilical simbolizan la muerte y el renacer --“la muda de piel”-- de la protagonista. No es casual que en este momento crítico haya adoptado la postura fetal, pues se está asomando a una época nueva de su sensibilidad, a una nueva vida: con los CESLIENS ha aprendido el lenguaje del Silencio, y se ha hecho consciente de su individualidad, que forma parte por cierto de una gran comunidad.

Sin abandonar su sempiterno y elocuente Silencio, los CESLIENS aplauden su descubrimiento. Y termina el episodio, concluye la estancia de nuestra Viajera con esta tribu aunque el viaje ha de continuar, ahora con la certeza de que su meta es su propio Silencio, que ha de triunfar sobre la palabra impuesta del colonizador:

I got up and stepped out of my circle, gingerly walked through the larger

circle, and, lifting my feet up and over the boundary, stepped into the arms of Mama Ohnce and the women, who now cried with and for me. I had to be on my way now -- to Livingstone and my Silence -- -- “I will open a way to the interior -- or perish.” Perish Livingstone! (38)

La de los CLEENIS es la penúltima tribu que acogerá a nuestra protagonista y le brindará sus conocimientos. Lo hace por medio de Marphan, una mujer simbólicamente gigantesca (mide nada menos que seis pies, y pesa doscientas libras) encargada de explicarle el funcionamiento de la cámara de los sudores (“sweat-lodge”), donde todo aquél que visita la tribu debe pasar algún tiempo. Antes de entrar en esta cámara, La Viajera deberá pasar la noche pensando en tres las palabras clave que llevará consigo y que no habrán de abandonarla, como parece ser que harán todas las demás palabras. Su reacción frente a la perspectiva de perder el lenguaje es visceral:

“Hell, shit and damnation! This was all Indeed. It was bad enough haing to learn to “talk” without words -- now all my words were going to leave me. And how could words leave you? ... I was utterly confused and angry.” (42)

Sin embargo, nuestra Viajera, otra vez tremendamente confundida e irritada, está a punto de asistir a la ceremonia de purificación de su propio lenguaje.

Serán otra vez las mujeres del grupo quienes se encargarán de prepararla amorosamente para el evento. Las mujeres CLEENIS masajean, acarician y untan de afeites su cuerpo hasta hacerle cobrar una nueva conciencia corporal, donde el cuerpo y la mente se confunden hasta convertirse en una entidad única. Una entidad singular, la suya, que ya forma parte de modo consciente de una colectividad ancestral que hemos

de relacionar con el gran círculo antes dibujado por Mama Ohnce:

These hands spoke a language to my body -- every cell within me released its ancient and collective wisdom. No longer was body separate from mind and spirit -- under the hands of the CLEENIS women they were one, and, yielding completely, I surrendered. (42)

Durante la noche, La Viajera reflexiona sobre las palabras que elegirá. Este acto se convierte en excusa para ofrecer al lector la posibilidad de distinguir entre distintas calidades de palabras. Son distintas, por ejemplo, la palabra “kill” y la palabra “love.” La primera parece ofrecer más seguridad y ser menos evanescente que la segunda; sin embargo es descartada por La Viajera, ya que ella persigue otro tipo de palabras:

I wanted words I could touch and feel; words to taste and love like the women of the CLEENIS had loved me earlier; words that didn't possess me – didn't own me – like my obsession with Livingstone did; words free, untouched, untarnished by any previous activity. Virgin words! (43)

Como Marlene Nourbese Philip puso de manifiesto en *She Tries her Tongue*, el lenguaje no es inocente. Como hiciera allí, también en esta Odisea del Silencio se encargará de buscar una estrategia que le permita poner contra las cuerdas a un lenguaje cargado de culpa. En este caso se sirve de la cámara de los sudores, en la que La Viajera pasa un año entero sudando palabras ...hasta quedarse vacía de ellas. Sólo las tres que eligió pueden permanecer en el interior de su cuerpo sin dejarse resbalar por orificio alguno de su cuerpo o sus innumerables poros. Esas tres palabras son “Birth,” “Death,” y “Silence;” las tres palabras esenciales para delimitar la existencia de un ser humano:

That was all I had –birth, death, and in between silence – all I could call my own – *my* birth, *my* death, and, most of all, *my* silence. My words were not really mine – bought, sold, owned and stolen as they were by others. But silence! -- such devalued coinage to some – no one cared about and it was

all mine. (43)

Así se reivindica, otra vez, el Silencio: como el único bien susceptible de escapar al mercantilismo que siempre acecha a las palabras. Asistimos en este sentido a un relato de lo que sucede en el interior de la “sweat-lodge”, una escena en que las palabras se intercambian, venden y compran como bienes muebles, una suerte de “wordmarket” con carácter de pesadilla:

“Come child, come – see how my words sweet.” “Here now, take a taste, see how these words tasty – a special price for you – cheap cheap,” voices bold raucous attacking, “You won’t get no trouble with these words,” the marketplace pushing and shoving screaming... (44-5)

Este hermoso proceso de sudoración, en que el lenguaje se convierte en algo físico y consigue una vez más desbancar la dicotomía excluyente que separa lo físico de lo racional, concluirá cuando, al cabo de un año, La Viajera salga de la cámara de los sudores “hundreds and even thousands of words lighter” (45). Cada vez es más dueña de su sagrado Silencio, habiendo librado una batalla en la que el lenguaje impuesto, el colonizador, ha vuelto a salir malparado. No obstante, La Viajera tiene presente que el Silencio y la palabra no son excluyentes, sino que se complementan y se necesitan. Es por ello que se hace una pregunta clave en el contexto general de la obra: “Was my silence the desert awaiting the bloom of words, or was it a desert of words that awaited the bloom of silence?” (44) Recordaremos, para cerrar el análisis de la estancia de nuestra Viajera con los CLEENIS, que la ambigüedad en la relación causa-efecto (o viceversa), puesta de relieve de manera explícita por esta pregunta, es una marca típica de la posmodernidad.

La culminación del aprendizaje o aprehensión del Silencio de la mujer afrospórica se dará en la tierra NEECLIS, “land of needlewomen and weavers” (48).¹⁸ Aquí el confort envolverá a La Viajera en todos los sentidos: vestidos y ropa de cama extraordinariamente suaves; deliciosa comida recién cocinada, y grandes dosis de camaradería y conversación. Todo ello redunda en la idea de descanso, de bien merecida recompensa tras un intenso viaje que ha constituido un duro periodo de aprendizaje. La viajera encontrará incluso el amor, en brazos de Arwhal, la mejor tejedora de todas las NEECLIS.

Leído a la inversa, el nombre Arwhal se convierte en “Laura”. Recordemos que éste es el nombre de la mujer a quien Francesco Petrarca dedicó algunos de los sonetos de amor más hermosos de la historia de la literatura occidental, a la vez un excelso exponente del concepto de amor platónico.¹⁹ La mujer retratada en ellos es la mujer-objeto por excelencia, en el sentido de que su subjetividad aparece completamente atrofiada en beneficio de la del poeta. Paradójicamente, esta mujer-objeto se ve totalmente privada de su corporalidad, y es, en cambio, espiritualmente ensalzada, idealizada y convertida en etéreo objeto de adoración. En el código del amor platónico, el cuerpo –el de la mujer-- no es considerado digno de merecer estima, y su existencia, en consecuencia, se niega. No es casual, por tanto, la elección de este nombre. Al bautizar así a Arwhal, Philip está poniendo en entredicho varias cosas: por un lado, el canon de la literatura occidental en su conjunto (pues Petrarca es uno de los

¹⁸ Según esta definición, parece tratarse de una tierra poblada exclusivamente por mujeres. A esto se añade que el texto no ofrece ninguna alusión a hipotéticos pobladores masculinos. Podemos concluir por tanto que el alcance feminista de la novela se depura a medida que ésta progresa.

¹⁹ Véase Francesco Petrarca, *Cancionero*, edición de Ángel Crespo (Barcelona: Bruguera, 1983).

representantes más “universales” de este canon).²⁰ Por otro lado, y por extensión, pone en entredicho toda la actitud de la civilización judeo-cristiana hacia la mujer y hacia el cuerpo.

En cuanto a la mujer, al presentarnos en la figura de Arwhal, la mujer amada, a una mujer extremadamente compacta física y psicológicamente, y, por tanto, radicalmente opuesta al prototipo petrarquiano, el texto de Philip (como toda su escritura) consigue reivindicar y subrayar tanto la subjetividad femenina como su autonomía respecto del hombre y de los cánones femeninos por él estipulados.

Por otra parte, debemos entender todo el episodio, en esencia, como una dignificación y una celebración de tareas tradicionalmente asignadas a la mujer, como el tejido o la cocina. Recordemos unas palabras de Philip acerca del feminismo, que no entiende como algo meramente condenatorio:

There is an element of the positive, the proactive, the celebratory implied in the use of the word [feminism]. Feminism is not only against sexism, but in favour of, in support of, in celebration of something.²¹

Decíamos que Philip también pone en entredicho la actitud hacia lo físico que ha imperado en la sociedad occidental de base judeo-cristiana. No hace falta volver a insistir en la reivindicación del cuerpo, en concreto del cuerpo femenino, que una y otra vez lleva a cabo su escritura. Así, cuando el texto nos dice que las mujeres NEECLIS han aprendido a nutrir todos los sentidos y que incluso han hecho un arte de ello, debemos entenderlo como una reivindicación de los aspectos físicos de la existencia. Así, los aspectos físicos del amor entre La Viajera y Arwhal reflejan la misma

²⁰ Nótese que el término entre comillas se emplea con toda una carga de ironía, que éstas pretenden, precisamente, poner de relieve.

²¹ “Gut Issues in Babylon”, en *Frontiers*, p. 220.

relevancia en el texto que sus intercambios especulativos: “We had shared time and space and bodies -- our Silences — with each other — and how I loved her...” (53), afirma la protagonista, concediendo así al contacto físico una importancia primordial, la propia causa de su enamoramiento. En este alto en el camino, el texto de *La Viajera* respira voluptuosidad:

... These were my thoughts as I lay one evening with my head in Arwhal's lap, while she reclined against a pile of cushions.

“I want to tell you a story.” Her voice interrupted these inner reflections, bringing me back to the present. I smiled and settled myself more deeply into the cushions. (49)

La reivindicación de la mujer y de su cuerpo vienen acompañados de situaciones aún más abiertamente feministas. Arwhal le cuenta la historia de una muchacha que vive con sus seis hermanos menores, todos chicos, a los que protege y cuida. Un día, por desobedecerla, un hechizo convierte a cada uno de ellos en un gallo. Esto causará gran tristeza en la muchacha, que pasará el tiempo llorando hasta que una anciana le indique el modo de redimirlos: ha de pasar seis años en Silencio, tejiendo seis casacas para ellos con las diminutas violetas africanas que crecen en el bosque.²²

Aunque Arwhal no podrá terminar de contar su historia, la temática y significación quedan suficientemente claras. Si no termina de contarla, es porque se ve interrumpida por la voz malhumorada de *La Viajera*, quien considera demasiado caro el precio a pagar por la muchacha; ¡Al fin y al cabo, los hermanos fueron unos desobedientes! Todavía no se ha dado cuenta de que la moraleja del cuento se la debe aplicar a sí misma, pero pronto lo hará, pues sin acabar de contarle la historia, y sin previo aviso, Arwhal abandona a nuestra agotada protagonista a traición, dejándola sola

²² Recordemos que la violeta es la flor emblemática de los movimientos feministas de nuestro siglo.

en una gran estancia vacía, con la única consigna de que ha de quedarse allí hasta que ella también sea capaz de “piece together the words of (her) silence” (51).²³

Volvemos a ver a La Viajera sumida en un estado de desesperación e ira, de nuevo privada de libertad y con la obligación de aprender algo nuevo respecto de su propio Silencio. Las instrucciones de Arwhal en este sentido son precisas; Cuando La Viajera se lamenta de que el Silencio no tiene palabras y de que, por tanto, no puede tejerlas, Arwhal le replica con energía:

“If you are wise, you will try and make a quilt –a spread perhaps, or weave a magic carpet that will... weave yourself something – something new – never seen before – using what you have, what is yours ... Using what we all have ... word and silence – weave, patch, sew together and remember it is *your* silence – all yours, untouched and uncorrupted. The word does not belong to you – it was owned and whored by others long, long before you set out on your travels.” (52)

La primera lección que se extrae del episodio NEECLIS, por fin, se muestra claramente: es la insistencia, una vez más, en que Palabra y Silencio se necesitan mutuamente. Insistencia, porque se trata de una idea sugerida una y otra vez por el texto --¡Philip y su voluntad conciliadora!--, y que ahora se nos presenta acompañada de un matiz concreto: el Silencio es patrimonio exclusivo de los pueblos oprimidos, la palabra lo es de los pueblos opresores. Sin embargo (y con esto volvemos a la idea que sirve de punto de partida para el poemario *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*, pues toda la producción de Philip está firmemente tensada al bastidor de unos temas muy concretos), la imposición de la palabra la ha convertido, en última instancia, en un bien necesario para los pueblos del Silencio:

²³ La muchacha es, pues, la hermana número siete, y el encuentro de La Viajera con Livingstone será su séptimo alto en el camino. Respecto al valor simbólico y mágico atribuido al número siete, véase

“Yes, and there’s the rub, my dear, [Arwhal] said, and gently drew me close and held me -- there’s the rub -- you need the word -- whore words -- to weave your silence.” (53)²⁴

Pero para tejer ambas cosas, palabra y Silencio, hay que saber deslindarlas, y esa será la función última del encierro de La Viajera: ayudarla a encontrar, por fin, su propio, su verdadero Silencio. La paradoja de esta *Odisea of Silencio* se pone de manifiesto en este pasaje: para escribirla, a la autora no le queda más remedio que servirse de la palabra. Al mismo tiempo, sin embargo, Philip inventa un inteligente recurso que le permite escapar de la tiranía de ésta: son las elipsis temporales, esos largos periodos de tiempo que la protagonista pasa encerrada en espacios a los que, virtualmente, el lector no tiene acceso directo.

Por otra parte, ha de señalarse que a medida que el final de la *Odisea* se acerca y que se aproxima su culminación, el tiempo se va convirtiendo en una entidad, si ello es posible, cada vez más abstracta. Esto es así porque se intensifica la alusión y el recurso a la cifra siete, cifra que en la cábala tradicional se identifica con el infinito.²⁵ La fechación de esta entrada de diario reza: THE HUNDREDTH DAY OF THE HUNDREDTH MONTH IN THE SEVEN BILLIONTH YEAR OF OUR WORD (48).²⁶ Y el periodo que La Viajera permanece encerrada tejiendo también contiene esta cifra: “Between the moon and my blood, I figured it had to have been at least seven hundred years I remained in that room” (54).

Tras un lapso de tiempo figuradamente infinito, la viajera entiende, por fin, la

Annemarie Shimmel, *The Mystery of Numbers* (Nueva York: Oxford University Press, 1993).

²⁴ Nótese el juego intertextual y paródico con *Hamlet*, que se repetirá más adelante: “Words, words, words!”

²⁵ *Vid. supra.*, nota 23.

²⁶ Nótese la astuta sustitución del término “world” por el de “word”, un guiño lingüístico que posibilita

compleja cualidad de su Silencio. Entiende que el Silencio no siempre supone la ausencia de sonido, puesto que su propia voz lo contiene, contiene su propio Silencio. En la aprehensión de esta aparente paradoja se encuentra el secreto de su poder, y logra aplicarse por fin la moraleja del cuento de Arwhal: “Like the girl in the story Arwhal had told me, in finding my own Silence I was finding my own power -- of transformation” (54).

Ahora está preparada para enfrentarse por fin a Livingstone, de quien no se ha olvidado pese a todas las interrupciones de su búsqueda. Pero antes, habrá de recalar en un puerto también necesario: El Museo del Silencio.

La Viajera llega al Museo del Silencio después de pasar siete billones de años viajando. Esta cifra no es casual, pues, pese a ser una medición temporal, vuelve a sugerir atemporalidad en su apelación al infinito mediante el recurso al número siete. Esto ha de ser así, pues en el Museo del Silencio se exponen los silencios de todos los pueblos que ella ha visitado, además de tantos otros. Se exponen, en fin, todos los Silencios de los pueblos oprimidos: silencios que les han sido robados, y sin los cuales esos pueblos se encuentran incompletos, “less than whole” (57).

Sin embargo, ante esta acusación de robo, los guardianes del museo defienden la valía del museo, esgrimiendo el argumento de que es una de las maravillas del mundo y de que nunca antes se había conseguido reunir tanta cantidad de Silencio bajo un solo techo. Además, afirman, esos Silencios están mejor guardados “labelled, annotated, dated, catalogued” (57). Nos enfrentamos a una nueva crítica por parte de Philip a la

jugosas interpretaciones.

inclinación eurocéntrica a la sistematización y, sobre todo, a la exposición en museos de bienes culturales ajenos, un tema recurrente que ha denunciado en textos tanto teóricos como poéticos,²⁷ pues a esta acción le sigue una reacción también recurrente: la constatación de que cualquier cosa a la que se arranque de su lugar de origen pierde significado, deja de ser lo que era.²⁸

La Viajera reivindica el derecho de los pueblos silenciados, cuyos Silencios comparte (“these silences were mine as much as they had belonged to the people they had been taken from,” 57), a poseer un bien tanpreciado como su propio Silencio. Los guardianes del museo no la toman en serio. Se ríen de ella, pero lo hacen con una risa distinta de la de las mujeres africanas: no es una risa que indique complicidad, sino que es una risa de mofa, de desprecio. Prueba de ello es que ni siquiera le responden. Ahora bien, ha de hacerse notar que el hecho de que no respondan no significa necesariamente que guarden silencio: “They laughed -- how they laughed, and said nothing, which was not the same as silence” (58). La gramática del Silencio que se está completando vuelve a verse enriquecida con una nueva apreciación.

Antes de abandonar el museo, La Viajera condena a los estrechos guardianes del museo a una eternidad de “Words! Words! Words! -- empty words, lacking that most precious of qualities -- Silence” (58). Y esparce a la puerta del lugar parte de los polvos para no olvidar que le entregara Mama Ohnce: como siempre, la memoria vuelve a ser

²⁷ En “Social Barbarism and the Spoils of Modernism,” por ejemplo, leemos lo que prácticamente constituye un calco del texto en cuestión: “Identify, describe, catalogue, annotate, appropriate -- these words best sum up the West’s relationship with Africa” (*Frontiers*, p. 96). Recordemos también otro ensayo que aborda el mismo tema pero refiriéndose a una casuística más concreta: “Museum Could Have Avoided Culture Clash” (*Frontiers*, pp. 103-109), donde se alude a una desafortunada exposición sobre la experiencia colonial en África. En cuanto a textos poéticos, recordemos, por ejemplo, el poema “Byeri”, perteneciente a la colección *Salmon Courage*, y la sección “African Majesty: From Grassland and Forest (The Barbara and Murray Frum Collection)”, de *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*.

²⁸ Motivo que hemos visto desarrollado en poemas como “E. Pulcherrima,” de la colección *Thorns*, o en la última sección de *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*.

una coordenada que no hay que desestimar.

Dijimos más arriba que el Museo del Silencio era un puerto necesario. Pues bien, en parte, es necesario porque es un episodio que simbólicamente recolecta todas las preocupaciones que se han ido diseminando a lo largo de la novela. Pero también es necesario por otra razón: que ayuda a discernir entre las actitudes que distintos pueblos han adoptado frente a la imposición de la palabra, frente al pretendido robo de su Silencio. Y que en definitiva alude, aunque sea brevemente, a la posibilidad de resistencia. Esto es así porque, al tiempo de abandonar el Museo del Silencio, La Viajera recapacita sobre la diferencia entre los pueblos que ofrecieron algún tipo de resistencia y los que no lo hicieron:

As I Walked away I remembered the CESLIENS -- they had kept and cherished their Silence -- given up the word and kept their Silence. They were richer for it. None of their silence was on display in the Museum of Silence. (58)

La inferencia última de este párrafo es que algunos pueblos consiguieron escapar a la esquilmación cultural y ontológica ocasionada por el proceso colonial europeo.

Tras su accidentada odisea, no ha de extrañar al lector que, cuando La Viajera se topa por fin con Livingstone, lo haga en una fecha de resonancias míticas. Su última entrada de diario, que significativamente es también la séptima, está fechada del siguiente modo:²⁹

²⁹ Esta entrada sería la octava, y no la séptima, si tuviésemos en cuenta la entrada escrita sobre el lomo de un camello que aparece entre los textos centrales de la novela. Sin embargo, hay varias razones que nos mueven a su no inclusión: su carácter onírico; su disposición, formando parte de ese grupo de textos que

THE FIRST AND LAST DAY OF THE MONTH OF NEW MOONS
(OTHERWISE KNOWN AS THE FIRST AND LAST MONTH) IN THE
EIGHTEENTH BILLIONTH YEAR OF OUR WORD, WHICH IS THE
SAME AS THE END OF TIME, WHICH IS THE SAME AS THE
FIFTEENTH DAY OF JUNE, NINETEEN HUNDRED AND EIGHTY
SEVEN IN THE YEAR OF OUR LORD. (60)

En principio, esta datación es absolutamente concreta respecto a nuestra época: 15 de junio, año de Nuestro Señor de 1987. Ahora bien, por otro lado, esta fecha se señala como final de una época (“the end of time”), lo que da una idea clara de la profunda significación que va a cobrar el encuentro que estamos a punto de presenciar: dieciocho mil millones de años es ni más ni menos que la edad del universo.³⁰

Por otra parte, se vuelve a aludir al ciclo lunar como regidor del tiempo primario en que se mueve nuestra Viajera, tiempo del que, significativamente, este encuentro ocupa el primer y el último día. Puesto que en un calendario cíclico o circular no existen conceptos tales como primero y último, este detalle se convierte en otro modo de indicar la extraordinaria relevancia del evento. El tiempo lunar, por último, se evidencia como un modo de medir el tiempo distinto del calendario judío-cristiano. Ya habíamos relacionado el astro lunar tiempo con el universo femenino; ahora, además, un travieso juego de palabras ideado por Philip subvierte la hegemonía de aquél: “in the eighteenth billionth year of our word,” escribe, donde “word” es parodia, confrontación, subversión y desafío de “Lord,” su quasi-homónimo. Y, como casi siempre, juego.

El hallazgo de Livingstone es inminente, pues como sabemos, paulatinamente La Viajera se ha ido aproximando a su propio Silencio, y un claro paralelismo se ha

constituye el eje axial y que, por su variedad y tono, se toman un complemento del viaje, y no el viaje en sí mismo; y, por último, el hecho de que no esté fechada como todas las demás entradas (consecuencia, en realidad, de las dos razones anteriores).

³⁰ Así lo señala la propia Philip en la entrevista “Secrecy and Silence”, *Op. cit.*, p. 21.

trazado desde el principio entre su búsqueda interior y la exterior, que en realidad han de entenderse como una sola. Esto es así porque el hallazgo (o, más propiamente dicho, la recuperación) de su propia subjetividad truncada, epitomizada en su Silencio, corre parejo al necesario ajuste de cuentas con Livingstone, a su vez epítoma del sistema cultural-epistemológico europeo, esto es, colonizador.

El tono desacralizador y provocativo del encuentro se refleja ya en el saludo inicial, cuando La Viajera descubre al explorador en mitad del camino, rodeado de tres de sus guías:³¹ ““You’re new here, aren’t you?” I said, and didn’t raise my hat – I didn’t have one to raise, and even if I did I wouldn’t have – raised it” (61). Este saludo, a su vez, contribuye a la cohesión interna de la narración, pues hemos de recordar que La Viajera respondió de este modo la última de las tres preguntas que le planteasen los SCENILE. Esta pregunta indagaba sobre cuáles habrían sido las primeras palabras que Stanley dirigió a Livingstone cuando por fin dio con él en el corazón de África. Además de la mencionada contribución al entramado textual en tanto que artefacto literario (mediante una repetición que convierte esta frase en motivo textual), la repetición proporciona una perspectiva determinada a todo el episodio. Se trata de una novedad relevante: el histórico encuentro entre dos personajes que forman parte de la hegemonía europea (Livingstone y Stanley) se re-escibe, en la conclusión de esta odisea, como el encuentro entre dos personajes pertenecientes a grupos de signo distinto: un europeo y una africana. La odisea que estamos leyendo desborda así los límites de lo puramente literario para adentrarse en una dimensión histórica, tal es su alcance. Mediante esta estrategia, la población africana ha dejado de ser un elemento silenciado y anónimo, que

³¹ No es casual que el texto cite los nombres de los tres, Susi, Chuma y Gardener: esto supone un modo de alterar la tradicional representación de los guías africanos de los exploradores europeos como parte indiscriminada de una masa anónima (y a menudo menospreciada) para pasar a verse reflejados, en este texto transgresor de los tradicionales patrones eurocéntricos, como lo que son, seres humanos individuales y completos.

se mueve discretamente en los márgenes del escenario donde tiene lugar la archirrepetida conversación entre los dos exploradores (“Dr. Livingstone, I presume?”), y se convierte en lícito protagonista de una historia que le concierne directamente: su Historia.

El Livingstone imaginado por Marlene Nourbese Philip resulta ser un individuo altivo y engreído que se complace en la repetición de sus hazañas. La Viajera se apresura a bajarle los humos confrontando a la de él su propia hazaña, infinitamente más meritoria:

“You must have heard of my journeys accross Africa,” he said, “bringing Christianity and civilization to the natives. The Queen honoured me for that.” ... Then I spoke, “You’re nothing but a cheat and a liar, Livingstone-I-presume. Without the African, you couldn’t have done anything -- nothing - - and what I did, I did all by myself -- no guides, no artificial horizons, no compasses -- nothing -- not even the ‘good book’ -- just me, me and more me. *That* is true discovery, Livingstone-I-presume. No one, but no one had been there before me to visit -- to discover my Silence. And furthermore, while you thought you were discovering Africa, it was Africa that was discovering you.” (62)

La inversión de términos entre descubridor y descubierto que leemos en la última acusación de La Viajera constituye una difuminación sujeto-objeto típicamente posmoderna, pues nos remite a la disrupción de campos semánticos tradicionalmente definidos y estancos, como puedan ser, junto a éstos, los de causa/efecto, original/copia, teoría/práctica, femenino/masculino, etc.³²

³² Una idea distinta pero estrechamente relacionada con ésta se expresa unas páginas más adelante, cuando La Viajera responde así a la remembranza de Livingstone de que a causa de sus descubrimientos y su tarea civilizadora le llamaban “el enemigo de la oscuridad”: “It would take too long to explain, Livingstone, but let’s say that the darkness wasn’t all out there -- in the ‘dark continent.’ You and your kind carried your own dark continents within them” (66). El pasaje nos recuerda, con una variación, la tesis que da lugar a las reflexiones de Edward Said en *Orientalism* (Londres: Routledge and Kegan,

Mientras saborean el coñac que les sirven los guías de Livingstone, La Viajera relata al explorador su odisea, y también algunos de sus sueños. En concreto, le relata uno donde aparece un caballero con una apariencia similar a la de Livingstone, que en medio de un ambiente onírico le tienta con la oferta de su palabra, la cual ella podría emplear para denunciar todas las injusticias del mundo. Siempre en el sueño, La Viajera le responde revalorizando su propio silencio: “It is the only thing I have that is not contaminated. My Silence -- my very own silence” (65). Esta escena tiene lugar un atardecer, frente a la silueta de los rascacielos de una ciudad tras la que se pone el sol: una versión personal y actualizada del episodio bíblico de la tentación de Jesús en el desierto.³³

Con su proverbial necesidad, Livingstone se muestra incapaz de ofrecer a La Viajera una interpretación coherente de este sueño, aunque se apresura a tildarla sutilmente de estúpida por su rechazo, puesto que el don de la palabra le hace a uno más poderoso. La cuestión de la agencia, investigada hasta la saciedad por los teóricos de la posmodernidad, vuelve a estar presente en la airada respuesta de la protagonista: “And whose words are you -- am I -- powerful with?” (65; mi énfasis). Y así hace acto de presencia el siguiente tema relevante de este intenso ajuste de cuentas entre la mujer africana y el explorador europeo: el poder.

Cuando, acorralado por las preguntas y las acusaciones de La Viajera, el endiosado Livingstone se decide por fin a dejar de hablar de sus propios descubrimientos preguntar a La Viajera por los de ella, da muestras de no entender el valor del gran descubrimiento que ésta ha realizado: el Silencio.

1978), a saber, que el europeo convirtió los territorios colonizados en el repositorio de todos los valores negativos que no quería asumir para sí mismo. Said se circunscribe al oriente asiático, pero la reflexión puede hacerse extensiva a la totalidad de los territorios colonizados.

³³ Es una imagen recurrente en la escritura de Philip. Aparece también, por ejemplo, en “Conversations Across Borders” (*Frontiers*, 267).

“Silence?”

“Silence.”

“You discovered silence.”

“I did -- you want to quarrel with that?”

“No, but--” (67)

A Livingstone, el Silencio no le parece suficientemente interesante. Entonces, La Viajera le recrimina su tremendo materialismo. Lo que él quiere, simplemente, son hechos (facts):

“You want facts, dates and years -- the time down to the last millisecond -- don't you? and titles of books like TRAVELS WITH MY SILENCE; or MY LIFE WITH THE CLEENIS, or HOW I BROUGHT THE WORD TO THE CESLIENS... Do you know what a fact is, Livingstone-I-presume?”

“Yes -- of course.”

“No you don't -- a fact is whatever anyone, having the power to enforce it, says is a fact. Power -- that is the distinguishing mark of a fact. Fact -- Livingstone discovered Victoria Falls.”

“*That* is a fact.” (67)

Entra en juego aquí la distinción entre “event” y “fact” tal y como la realiza Linda Hutcheon: “a fact is discourse-defined; an event is not.”³⁴ Ahora bien, ¿En manos de quién está la capacidad para emitir un discurso? ¿En manos de quién, viene denunciando esta Odisea de Silencio, ha estado siempre la palabra?

“*That*, Livingstone I presume, is a lie, *and* a fact, because you and your supporters, your nation of liars, had the power to change a lie into a fact. Those falls had a name long before you got to them ... yet the ‘fact’ we have lived with, is that you, Livingstone-I-presume, ‘discovered’ Victoria Falls. Now if I had the power, I could make ‘Livingstone is a liar and a cheat’ into a fact.” (68)

En la posmodernidad, el discurso, y por tanto el poder, ya no es patrimonio exclusivo de *unos pocos hombres blancos*. La Viajera le espeta la última frase a Livingstone con absoluta sinceridad, y también con absoluta impotencia. Sin embargo, en este momento la pluma de Marlene Nourbese Philip está cargada de ironía, pues precisamente su escritura es el discurso que la hace poderosa, que le confiere el poder que la hace capaz de decir en voz alta: “Livingstone is a liar and a cheat,” y de que esta afirmación se convierta en un hecho.

Tras volver a recordar al confundido anciano el expolio que cometió en nombre de Europa con los bienes propios del pueblo africano --expolio simbolizado en la sustitución del Silencio propio por el silencio de la palabra impuesta--, La Viajera, por último, se apresta a convencer a Livingstone de la extraordinaria importancia y calidad del Silencio que ella acaba de (re)descubrir. Para ello le propone dos adivinanzas: “What is both verb and noun as well as sentence?” (70) y “What kind of sentence can only be broken, not appealed?” (71). Ambas tienen una respuesta que a Livingstone, a estas alturas de su intercambio, aún le cuesta encontrar: el Silencio. A La Viajera le interesa ahora indagar en la calidad del Silencio en tanto que sí mismo, no a partir de su relación con la palabra:

“Tell me, Livingstone, do you thing Silence has an inherent meaning -- beyond what words impose... in their absence? ...Well, that’s what I’m interested in -- the possible independence of that Silence -- independent of word. Is there a philosopy, a history, an epistemology of Silence -- or is it merely an absence of word?” (71)

Pero la respuesta de Livingstone es implacable: para investigar la cualidad del silencio,

³⁴ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, p. 119.

la mujer necesita la palabra. Y repite literalmente, con un paternalista añadido, una frase que años antes pronunciase Arwhal: “But, my child, you need the word for that, and there’s the rub” (72). La Viajera no cesa en su empeño: “I want to make the desert of words bloom -- with Silence!” (72)

En este punto, la palabra vuelve a rebelarse como el arma propio de todos los sistemas de explotación, pues La Viajera la identifica con el sistema patriarcal que impera en su propia familia: “You remind me of my father -- all word, word and more word -- no Silence. It is the coarsest of currencies, you know” (72). La palabra, por lo general impuesta y, en el peor de los casos, robada, es la herramienta empleada por todos los modos de explotación. Como ella misma señala en uno de sus ensayos,

to use the voice of the Other ... has for the most part realized itself in the oppressor using the voice of the oppressed, engendered, then supported by the interlocking and exploitative practices of capitalism, racism, and sexism.³⁵

Este es el estado de cosas en la conclusión de esta Odisea: denuncia del mal uso finisecularmente dado a la palabra; reivindicación del Silencio como campo semántico aislado, capaz de zafarse a ese uso. Sin embargo no parece haber modo de escapar a la conclusión de que uno y otro existen y de que son complementarios, de que incluso se necesitan. Por eso, La Viajera propone a Livingstone que sellen su encuentro con un beso: “a kiss -- one, small kiss -- on the lips -- to seal this unholy pact of ours: your Word, my Silence” (72). Naturalmente, Livingstone se escandaliza ante la libidinosidad de la propuesta. La Viajera lo tranquiliza al respecto, pero después reflexiona:

Relax, Livingstone -- this is not about sex, but just think, your Word, my Silence ... Word and Silence -- which of the two sent out the mating call,

³⁵ “The Disappearing Debate”, en *Frontiers*, 274.

Livingstone, *your* word or *my* Silence? Have you thought of that? Maybe this is about sex after all, Livingstone-I-presume -- what do you think? (73)

Palabra y Silencio, en síntesis, caminan de la mano. Y si la palabra ha imperado hegemónica durante siglos sin preocuparse de la existencia del Silencio y obliterando, por tanto, su existencia, a partir de ahora podremos ser conscientes de que el Silencio existe. Y no sólo existe, repite una y otra vez este texto, sino que tiene vida propia, una vida en tanto que sí, al margen de la palabra. En una época posmoderna, ya no se puede despreciar ninguna realidad.

Si en la obra anterior la mujer afrospórica interactuó con la palabra hasta conseguir hacerla algo suyo, algo propio, el gran logro de la odisea que la mujer afrospórica está a punto de concluir es la elevación del Silencio a misma la categoría ontológica que la palabra. El Silencio entendido, y es importante repetirlo una vez más, no como una imposición resultante de prácticas explotadoras, sino como un bien original, como la riqueza propia del pueblo africano. Así, significativamente, a medida que la animada conversación entre el hombre blanco y la mujer negra va decayendo, la presencia conceptual del Silencio (introducida prácticamente a la fuerza por el empeño de ella y pese a las reticencias del hombre) pasa a convertirse en una presencia material entre ellos, un elocuente *tercer* interlocutor:

(silence) It grew dark (silence) in the forest (silence) we sat on (silence) he, Livingstone-I-presume (silence) and I (silence) before the dying (silence) embers and my Silence (silence) and all around us was Silence (silence)

One hundred years later, there we were --still sitting before the fire --
Livingstone and I and Silence ((74)

Por si todavía quedaba alguna duda sobre el carácter mítico del encuentro entre el

explorador blanco y la mujer afrospórica, este carácter se ve subrayado cuando ella rompe el Silencio último en que ambos se han sumido para preguntarle a Livingstone sobre la hora de su muerte, situada en algún punto del pasado. Significativamente, en el nuevo estadio de intimidad compartida que han alcanzado, se dirige a él por su nombre de pila: “What was the last thing you embraced... before you died --your word or your silence... what was it, David, Word or Silence?” (74) Señalemos muy brevemente, antes de escuchar la respuesta a esta pregunta, las profundas implicaciones que sugiere esta alusión a la muerte de Livingstone. A nivel textual, esta pregunta es coherente con el tono trascendental de la obra que venimos señalando. A nivel hermenéutico, la muerte del colonizador ha de interpretarse como el fracaso del proyecto colonial europeo, y, por extensión, del proyecto de la modernidad.

Regresemos a la pregunta de La Viajera. No es discordante este final, esta amigable camaradería entre Silencio y Palabra. Pero la chistera de Philip todavía nos reserva una sorpresa, y para comprender mejor el último guiño de *Looking for Livingstone* hemos de volver a recordar la visión que Philip tiene de las dicotomías excluyentes:

We live in a society in which our mode of thinking is one of binary opposition: the either/or conundrum. My life or your death. My well-being or your lack of well-being; my wealth or your poverty. Closely tied to this is the concept of scarcity, real o contrived ... Scarcity, wedded to binary oppositional thought, results in a deadly combination.³⁶

Sólo teniendo en cuenta esta opinión entenderemos el alcance de la respuesta de Livingstone. Si la misión principal de esta Odisea es dignificar y celebrar el Silencio en toda su dimensión, al margen de su carácter complementario respecto de la Palabra, y

³⁶ “Gut Issues in Babylon,” *Frontiers*, 228.

reivindicándolo como un sistema autónomo, una vez cumplida esta misión el texto no puede volver a caer en posicionamientos duales que posibiliten el retorno a posiciones maniqueas. La respuesta de Livingstone es un guiño elocuente y definitivo en este sentido. Impelido a pronunciarse entre la Palabra y el Silencio, el anciano (que en este momento, puntualmente, adquiere un nuevo carácter de oráculo) trasciende esta dicotomía y la enriquece con un tercer elemento:

“What was the last thing -- Word or Silence?”

“Why, I believe it was...”

“Yes, yes,” I urged him. “What was it?”

“It was neither word nor silence... but... “

“But what, David?”

“God!... yes, now I see... that is what it was... God!” (74)

Las implicaciones de esta transgresión última pueden ser infinitas. El sistema epistemológico tradicional de Occidente se ve violentamente resquebrajado con la introducción de un tercer término desestabilizador, que, irónicamente, es el propio Dios. Este detalle, el hecho de que sea Dios quien trascienda la dicotomía, se entiende simplemente como la sugerencia de que la tercera vía, la vía *in-between*, o *beyond* es el camino correcto, el camino a seguir. A su vez no distorsiona la coherencia interna de la narración, pues ya se había hecho alusión al “Native, ramrod, Scottish Calvinism honed in the cold kirks of the highlands” (72) del personaje de Livingstone.

Terminaremos insistiendo en que el Silencio de los pueblos africanos --que es lo mismo que decir la identidad, la subjetividad, la autonomía de los pueblos africanos--, es el gran liberado en esta intensa operación de redención y desenmascaramiento. Y, con él la mujer afrospórica, tras este periplo dueña y señora, por fin, de su propia persona. La novela termina, además, con lo que inequívocamente se lee como un encuentro *verdaderamente humano* entre la africana y el explorador, sumido también él

en el Silencio. Repitamos que el número de inferencias plausibles tras esta poética conclusión se convertirá en infinito:

I couldn't see Livingstone now -- so black had it grown I reached out
my hand felt the evidence of SILENCE all around around me original
primal alpha and omega and forever through its blackness I touched
something warm familiar like my own hand human something I
could not see in the SILENCE reaching out through the SILENCE of
space the SILENCE of time though the silence of SILENCE I touched
it his hand held it his hand and the SILENCE

I surrendered to the SILENCE within

En *Looking for Livingstone, An Odyssey of Silence*, la vocación lúdica de la escritura de Marlene Nourbese Philip cobra forma de apéndice extra-textual. Se trata de la Nota de la Autora (Author's Note), un breve epílogo que plantea una interesante interacción entre la realidad y la ficción, cada una, a su vez, con diferentes niveles. Se entiende que este texto está firmado por la autora de la novela; no hemos de confundirla con la autora de los diarios, pues aquí se hace referencia a "The Traveller" en tercera persona.

Despojada de su persona literaria, la autora señala aquí las fuentes que le han servido de inspiración para escribir esta Odisea, es decir, la base de su trabajo: se trata de dos volúmenes titulados "Diary of a Traveller," que recogen todos los documentos y el material de y sobre La Viajera, y que se encuentran en depósito en la Bodleian Library de la Universidad de Oxford. Los dos volúmenes y su contenido están descritos con todo lujo de detalles, desde el tamaño, color, tipo de encuadernación, etc. hasta el contenido. En cuanto a éste, aquí se encuentran no sólo los diarios y todas los mapas y

anotaciones de La Viajera, sino también material en torno a los mismos o inspirado por ellos, aparentemente escritos por una tercera persona, que también se ha cuidado de ordenar cronológicamente y trasladar a nuestro calendario el original tipo de fechación empleado por ella. El periplo de La Viajera, en fin, ha sido cuidadosamente analizado y estudiado: se le ha añadido un índice con un listado alfabético de las áreas y los grupos visitados, un glosario explicando el significado y la pronunciación de esos nombres, una descripción antropológica de esos grupos y un largo ensayo sobre el tema del Silencio. No podría ser de otro modo, dado el lugar donde se han depositado los volúmenes: la Bodelian Library de Oxford es, en toda regla, insuperable epítoma de la hegemonía cultural europea, blanca y patriarcal, y de su finisecular tendencia a la clasificación y sistematización. El punto de mira de la ironía de Philip está bien afinado.

Y esa ironía alcanza un supremo grado de refinamiento en la conclusión de esta Nota de la Autora, donde el juego de niveles entre realidad y ficción se dispara, en un posmoderno juego de réplicas y simulacros donde ya resulta imposible distinguir lo real de lo ficticio. Dos voces distintas entran en conflicto respecto a estos volúmenes: la del bibliotecario jefe de la Bodleian Library y la de la propia Viajera. El primero, representante del saber hegemónico y cómplice con la supremacía blanca y patriarcal, sostiene que éstos son los manuscritos originales y la única copia existente del “Diary of a Traveller.” Por el contrario, en una nota de la propia Viajera que aparece al final del volumen II puede leerse sobre la condición de las copias actuales y el destino del original:

This is but a facsimile of my odyssey into Silence. The original diaries, including maps of these travels, were given to the CESLIENS for safe keeping, since they were the only ones who kept their Silence. The exact location of the diaries is unknown, but I believe the CESLIENS have buried

*them in an unmarked spot.*³⁷

Poco le importa esto al bibliotecario, quien insiste un tanto descaradamente en su teoría contradiciendo sin ningún escrúpulo a la propia protagonista y autora del diario. Una breve nota en el contenedor de la biblioteca que alberga ambos volúmenes señala lo siguiente:

Contrary to the statement on the last page of Volume II, these volumes comprise the only and original copy of the Diary of A Traveller. --William Boyd, Chief Archivist and Librarian

Así concluye la novela,³⁸ con un ingenioso bucle que vuelve a remitirnos a un estado de cosas regido por la disyuntiva either/or, y que a su vez la trasgrede. ¿A quién hemos de creer? Mr Boyd sigue siendo quien ostenta el poder para decidir sobre lo que ha de convertirse o no en un hecho (“fact”). La suya, además, es, materialmente, la última palabra --que desgraciadamente se superpone a la de La Viajera. ¡Y le interesa que el original obre en su poder: enriquece su patrimonio, que al cabo es su mayor ambición! Sin embargo, La Viajera declara haber entregado el original a los CESLIENS: ha entregado el original, así, al Silencio. Nunca podremos disfrutar del original; dispondremos eternamente de una copia, simulacro o realidad de segundo grado. Se trata de un guiño absolutamente posmoderno.

En última instancia, y aunque nos inclinamos a creer la palabra de La Viajera, en tanto que es la única persona realmente autorizada a emitir juicios sobre el tema, ¿es

³⁷ Probablemente para incidir en la diferencia de niveles narrativos, la Nota del Autor no ofrece solución de continuidad respecto a la paginación del resto de la novela.

³⁸ De hecho, aparece una última Nota Sobre el Texto (“Note on the Text”), pero esta vez su pertenencia a un nivel extra-textual no presenta dudas. Se trata de una alusión al libro *Livingstone*, de Tim Jeal (Londres: Heinemann, 1973), de donde la autora afirma haber extraído datos sobre la vida y obra de David Livingstone.

relevante la existencia o inexistencia del original? Puede que no lo sea, pero la presentación de este conflicto tiene una finalidad: hacernos plenamente conscientes de que ya no estamos dispuestos a aceptar a pies juntillas lo que se nos ofrece como hechos. Algo hemos aprendido como lectores de esta Odisea: que sólo las personas con verdadero conocimiento de causa, al margen de su pertenencia o no al grupo hegemónico, tienen derecho a hablar, y a que su voz se escuche. O a guardar Silencio, y a que su Silencio sea respetado.

7. Existir como primera instancia: *A Genealogy of Resistance*.

La colección de ensayos agrupada bajo el título genérico *A Genealogy of Resistance* es, hasta el momento, el último libro publicado por Marlene Nourbese Philip. En cierto sentido, podemos entender esta obra como una continuación de su anterior colección de artículos, *Frontiers*, puesto que vuelve a abordar la mayoría de temas que trataba en aquél, temas que obsesionan a Philip como escritora. Por otra parte, sin embargo, podemos entender este libro –y así lo haremos-- como una suerte de conclusión de la totalidad de su obra. Así, si *Frontiers* hacía las funciones de umbral referencial y, por utilizar un símil integrado en el contexto académico, de “ponencia inaugural” que facilitaba la comprensión de las obras de creación después analizadas, *A Genealogy of Resistance* se erige en un contundente discurso de clausura que se acompaña, como veremos, de una espléndida cabalgata final.

Por otra parte, ya comentamos en su momento que el hecho de que esta disertación sobre la obra de Philip se inicie y se concluya con sendas colecciones de artículos no es casual, sino que pone de relieve la importancia que la autora atribuye a la reflexión sistemática, tanto sobre los temas que motivan su escritura como sobre su escritura misma.

Sin excepción, los textos que conforman *A Genealogy of Resistance* ofrecen una madurez remarcable, tanto a nivel formal como de contenidos. En cuanto al primer aspecto, esto es, el estilo, se ha pasado de la linearidad discursiva que dominaba en los ensayos de *Frontiers* (sin prejuicio de los recurrentes “puns”, juegos de palabras, investigaciones etimológicas, etc. que señalábamos en nuestro comentario) a un tipo de argumentación absolutamente personalizado: se trata de un discurso sincopado, interrumpido, incluso en ocasiones fragmentado. Un estilo que tiene mucho que ver con los contenidos de los propios textos. La autora es consecuente con su afirmación de que, puesto que la historia del pueblo afrospórico es “a site of massive, traumatic and often fatal interruptions”, y que, en consecuencia, “to write about what happened in a logical, linear way is to do a second violence.”¹ Esta afirmación, extraída del volumen que nos disponemos a glosar, refiere a su obra poética (concretamente a *She Tries...*), pero la haremos extensiva a su modo de escribir en general, sobre todo en el estadio que se exhibe en esta compilación, donde como decimos el personal estilo de Philip ha alcanzado un nivel de madurez y confianza absoluta. Esto es así hasta el punto de que podríamos tildar estos textos de ensayos poéticos, entendiendo este adjetivo como una combinación de investigación estética y lingüística –esta última, con frecuencia, con carácter lúdico–, que invariablemente se engarzan en la argumentación y la constituyen. En estos ensayos, en fin, se hacen presentes los rasgos que han marcado su escritura creativa (en el sentido tradicional de este término, que comprendería, en este caso, obras poéticas y de ficción).

El peculiar estilo de estos textos, cuya adscripción a un género literario vuelve a ser problemática) se glosa a la perfección en el siguiente comentario:

A Genealogy of Resistance is a stylistic and formal mutt. Philip calls what

¹ *A Genealogy of Resistance* (Toronto: The Mercury Press, 1997), p. 116.

she presents essays. She's accurate there; they are attempts, forays, thrusts. Her prose is typical at times of much outré criticism, a rhetoric of thinned verbs. ... Philip's text possesses everywhere a considerable urgency. It *will* persuade, hammer you into agreement. ... And then the fierceness will mute itself a little, ducking back behind the mask of standard English. Philip used to be a lawyer, a professional arguer –not for nothing.²

De esos rasgos característicos, en fin, los más destacables son las transgresiones sintácticas y la repetición. En cuanto al primero, se da en estos textos una alteración sistemática de las estructuras ortodoxas y tradicionales de la lengua inglesa. Estas alteraciones suelen suponer la división de una proposición en varias oraciones distintas, lo que tiene como consecuencia el uso de oraciones sintácticamente incompletas. Un original recurso que, al tiempo que es fiel al carácter interrumpido y traumático de la historia de los pueblos afrospóricos (en la fragmentación de las proposiciones), convierte a cada unidad resultante en metáfora del propio sujeto afrospórico en el Nuevo Mundo: un ser humano anómalo, menoscabado, incompleto en tanto que privado de su libertad (y despojado, como Philip repite incansablemente, de sus atributos humanos: su cultura, su sentido de la pertenencia a una tierra, su lengua).

Como segundo recurso estilístico a destacar, decíamos, está la repetición. Pues bien, es la recurrencia de alguna de esas unidades “incompletas” a lo largo de todo el ensayo, lo que en gran medida contribuye al tono poético de éste, además de favorecer la coherencia semántica de las disquisiciones desarrolladas.

Estas fragmentaciones y sucesivas repeticiones encuentran su contrapunto en la escritura de largos párrafos sin separación de frases, recurso también frecuente que invariablemente obedece a razones de contenido. Un ejemplo de excepcional alcance estético y conceptual se da en las últimas páginas del libro, cuando la autora concluye

² Ted Whittaker, “Black Canadian Literature”, en *Books in Canada*, Sept. 1998, Vol. 27, n. 6, p 10.

su relato sobre la historia y el significado trascendental del carnaval para los pueblos afrospóricos (significativamente escrito en “Caribbean demotic”, en concreto el creole de Trinidad y Tobago). Se trata de un larguísimo párrafo que no presenta interrupción alguna y que termina con puntos suspensivos. Al tiempo que evoca el ritmo frenético del carnaval, el párrafo invoca el momento en que el movimiento (metáfora de la libertad) de los pueblos afrospóricos dejará de verse constreñido por la voluntad de los blancos (“beka”). He aquí la transcripción de las últimas líneas, que constituyen los últimos cartuchos de esa espléndida traca final con que, por el momento, se despide la obra de esta extraordinaria escritora (la “cabalgata” a que hacíamos referencia más arriba):

...doing work that Black men and women like Totoben and Maisie doing, sweeping and washing the street clean clean of the stain of sweatandjostleandpushandpulseandbeatandthenightmareofMaisie, Blues man, Boysie, and Totoben and his belly who conquering their own universe on University Avenue for the blinking of an eye. In time. And space. And just so the war over for one more year—is sweatandbeatandjostleandpulseandmoveandmoveandjostleandpulseand push...³

Por último, otros rasgos que unifican la colección y que la aproximan a las obras anteriores son la frecuente interrupción de la prosa con tiradas poéticas y el recurso a diversos registros y usos del lenguaje, como son el género legislativo, la memoria oral, el género epistolar o el diario íntimo.

A nivel de contenidos, esta colección de ensayos ofrece nuevas miradas sobre temas que la autora ya ha explorado en otras obras, lo que redundará en una versión del

³ “African Roots and Continuities: Race, Space and the Poetics of Moving”, *A Genealogy*, pp. 201-233, p. 230.

mundo más elaborada y concluyente --con todas las reservas que este término ha de despertar a la luz de las teorizaciones expuestas en la primera parte de esta tesis--. La reflexión de Philip, como se ha dicho, suele girar en torno a una serie de temas muy concretos, uno de los cuales es su propia escritura; así, en muchos casos estos artículos arrojan nueva luz sobre sus obras anteriores, ya sea sobre las circunstancias que las originaron, sobre su génesis y elaboración propiamente dicha, o sobre su significado y alcance. Por lo demás, la distancia temporal que separa esta obra de las demás favorece la síntesis y la visión de conjunto en estos comentarios.

“A Genealogy of Resistance” es la pieza que da título a la colección, y también uno de los textos clave para entender este libro como culminación de la obra de esta autora.⁴ Esto es así porque en él lleva a cabo una exhaustiva investigación en sus orígenes y estructura familiar que tiene como resultado la elaboración de su árbol genealógico, lo que debe leerse, simbólicamente, como una *afirmación* de su presencia en el mundo, como una remisión de la condena al silencio a que ella y su pueblo fueron sometidos durante siglos. La escritura de este árbol genealógico (escritura no como creación de algo nuevo, sino como un modo de hacer público algo que ya existía *en silencio*, que es obviamente el caso), es el resultado de todos los años de esfuerzo que suponen las obras de Marlene Nourbese Philip, lo que éstas han conseguido: la posibilidad de existir como primera instancia, y no como objetos o, en sus palabras, sujetos cosificados (“chatteléd”) a merced de la voluntad de los blancos, condenados a *reaccionar* ante las

⁴ *A Genealogy*, pp. 9-30. El otro texto clave sería el mencionado “African Roots and Continuities: Race, Space and the Poetics of Moving”, que cierra la colección.

acciones de éstos. La escritura de Philip, así, deja de tener como tema central la reacción contra el poder hegemónico (léase blanco) y contra la sistemática injusticia perpetrada por éste (esclavitud, racismo) para pasar a ser una escritura de autoafirmación, de pleno derecho: que da cuenta del derecho de todos los seres humanos a existir como primera instancia.

Ésta es sin duda una lectura un tanto idealizada del discurso implícito en el volumen que comentamos. Sin ir más lejos, el propio título de artículo y libro (“A Genealogy of Resistance”) da cuenta de la sempiterna paradoja latente en la existencia de Philip y de los sujetos afrospóricos, pues alude al mismo tiempo a una genealogía (término que sugiere afirmación, primera instancia) y al término resistencia (que por el contrario connota reacción, segunda instancia, “a consecuencia”, “después de”). Lamentablemente, el profundo trauma que la esclavitud y el racismo, supusieron y suponen, respectivamente, para la comunidad representada por Marlene Nourbese Philip ha dejado una huella indeleble. La escritura de Philip se erige al mismo tiempo en denuncia y, en la medida de lo posible, terapia de ese trauma fatal.

A estas alturas de la disertación, todo esto no es nuevo; ya en el comentario a *Harriet's Daughter*, meridiano de nuestro análisis, atribuíamos tres funciones elementales a la obra que nos ocupa: deconstructiva, divulgadora y constructiva. Baste decir, hechas las precisiones anteriores, que en el ensayo “A Genealogy of Resistance” - --y, por extensión, en todo el libro--, la función constructiva ha tomado definitivamente la función dominante. Esta es nuestra lectura, una lectura confesamente optimista, y encaminada, como advertimos desde el principio, hacia metas utópicas. Función constructiva, pues, como dominante, sin prejuicio de que el trauma de la historia siga subyaciendo a cada frase y a cada verso --pues la historia, aunque quizás no haga falta repetirlo, está incorporada al sujeto que se construye, que se escribe como primera

instancia--, ni de que se incluya en la colección un texto como “South of the Border”, extraído del diario personal de la autora, que da cuenta del impenitente racismo que ésta hubo de sufrir hace apenas unos años durante su estancia en una residencia para artistas en los Estados Unidos.

Por otra parte, respecto al término “genealogía”, en uno de sus análisis de la filosofía nietzscheana Michel Foucault escribía lo siguiente:

La genealogía es gris; es meticulosa y pacientemente documentalista. Trabaja sobre sendas embrolladas ... La genealogía exige por tanto el saber minucioso, *gran cantidad de materiales apilados*, paciencia. Sus “monumentos ciclópeos” no debe derribarlos a golpe de “grandes errores benéficos”, sino de “*pequeñas verdades sin apariencia*, establecidas por un método severo”.⁵

Como es sabido, y este párrafo pretende ilustrar, Foucault, continuando en la brecha abierta por Nietzsche, propone el término “genealogía” como alternativa para el de “historia”, pues entiende que éste es un término con menos vocación totalitarista. Que Philip lo emplee nos lleva a pensar que conoce el trabajo de Foucault y su seminal importancia en el desarrollo de las teorías postestructuralistas y posmodernas. En este sentido, otro aspecto a señalar es la recurrencia en este texto del latiguillo “in a certain manner”: “I will speak in a ‘certain manner’ of those ‘intermediate persons’” (11), que remite al estudio sobre la cultura caribeña *La isla que se repite*, al que hicimos referencia en anteriores capítulos, donde Antonio Benítez Rojo afirma que lo que caracteriza la cultura caribeña es un algo indefinible relacionado con el movimiento y el ritmo, una cualidad inaprehensible a la que sólo se puede aludir, que de hecho no puede nombrarse: la capacidad para actuar “in a certain manner”, que él mismo traduce en la

⁵ Michel Foucault, *Microfísica del poder* (Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1992), pp 7-8. La cursiva es mía.

versión española de su estudio como “de cierta manera”.

Todos estos indicios nos permiten inferir que Philip es plenamente consciente del lugar preeminente que su obra ocupa en el contexto cultural de nuestra época, y de que ésta constituye un modelo extraordinariamente rico y perfilado para muchos planteamientos teóricos en vigor. Dicho de otro modo –y recordemos que ésta es la tesis que estamos defendiendo aquí--, que su obra se ajusta milimétricamente a los planteamientos teóricos de la posmodernidad. Prueba de ello es el irónico comentario que hace sobre la elaboración de esta compleja genealogía:

-- a genealogy you say! An account of descent. Of a post-colonial, *postmodern*, hybridized, Afro-Saxoned, anglicized, African “West Indian” woman. without england no such genealogy would be. could be. is complete. Without england, and a history of inte/ruptions. e/ruptions. dis/ruptions. (24; la cursiva es mía)

Según leemos en aquí, la genealogía que se ha de trazar no hubiese sido la misma de no haber existido Inglaterra, pues las vidas de millones de personas no hubiesen sufrido la dislocación que supuso el violento traslado al nuevo mundo. Las historias de unos y otros, volvemos a leer, están firmemente engarzadas. Así, esa genealogía de personas que median entre ella y un pasado que tanto la afecta y del que se siente parte (“intermediate persons”), además de ser tan hermosamente híbrida como lo es el Caribe (entre sus ancestros se cuentan negros, blancos, indios caribes...), ha de ser por fuerza un relato marcado por el silencio, el anhelo, y la resistencia.

El hombre blanco que inventó la esclavitud no fue por fuerza un inglés, aunque fue sin

duda un europeo: “Spanish, Portuguese, English, French: was he any of these things? Does it matter? He was European long before the word “European” would come into vogue” (32). Es lo que arguye el siguiente ensayo, “Whose Idea Was It Anyway?”⁶ texto que recrea el momento en que ese hombre europeo (cuyo poder se simboliza en el globo terráqueo que descansa en su escritorio, con el que juguetea incesantemente haciéndolo girar con la punta del dedo) tiene una idea que le entusiasma porque cambiará el destino de la humanidad. Esto es así sin duda alguna, como irónica y tristemente se encarga de recordar el propio texto al evocar sin ambages la crueldad del “middle passage”:

The bowels of each sailing ship, designed for non-human cargo, would entomb approximately three hundred Africans per voyage in their own stench and filth, for however long it took to sail the Atlantic—Liverpool to the Gold Coast to the New World and back to Liverpool. Equilateral triangle of trade and death. Some estimate as many as fifteen million Africans were brought across the Atlantic. (35)

El artículo dará cuenta de una cruenta ironía. Para empezar, asistiremos al momento en que este *visionario* explica su brutal idea a otros como él, en términos exclusivamente económicos:

“...Black ivory for the voyage—be very certain to choose the fittest and the strongest. It is the only way to minimize your losses and maximize your profits. If you pack closely enough, each of our sailing ships could hold some four hundred pieces for the Indies—here, you can see for yourselves, I have sketched a picture of how they would lie for maximum use of your space ... But be prepared for losses.” (35)

Esta tétrica disertación se acompaña de una lista de personas (eufemísticamente

⁶ *A Genealogy*, pp. 31-40.

aludidas por el europeo como “*black ivory*”) muertas durante la travesía. La lista refiere nombre, parentesco con los demás si se da el caso, edad y causa de la muerte: Niño de siete años, hombre de unos treinta, mujer menor de veinte; Marido, esposa, hijo; Fiebres, convulsiones, malaria. Saltó por la borda. Y a continuación el texto se vuelve a centrar en el discurso mercantilista del fatídico inventor, discurso que termina con un brindis triunfal de todos los europeos: “*A toast! A toast! ... ‘To Black Ivory, Pieces of the Indies, and the Negro! To our profits!’*” (36)

La ironía sobreviene cuando descubrimos a nuestro protagonista enamorado de una mujer negra. Se trata de una doncella de su mujer, una mujer que despierta en él un deseo nunca antes experimentado. La mujer negra escapa a sus patrones de razón y orden; abre ante él un universo desconocido al que no se sabe resistir:

...oh how he wanted her! Like he had never wanted or desired his wife... like he has never wanted anyone, or anything for that matter ... He cannot reason her away: her smell, her touch. The taste of her! Se made him do things he did not want to do and having done them he wished to repeat them again and again... Why, it made him no better than a rutting beast in the fields— like she was. Brought him to his knees before her, her beauty and... their love. The word rises unbidden to his thoughts, he feels himself flush... with shame? Embarrassment? He loves a savage! And he loathes the idea! (37)

La relación sexual del hombre blanco con la mujer negra es una realidad pertinaz en el periodo de la esclavitud. Lo que singulariza el modo en que esa relación se refleja aquí es el hecho de que el hombre blanco *está enamorado* de la mujer. No solamente la desea, lo que limitaría la relación a un instinto animal, sino que ese deseo se constituye en amor. Esto escandaliza al desasosegado amante. No es de extrañar, pues ese amor

supone la transgresión, en el imaginario del autosuficiente hombre europeo, de algo implícito en la reunión de negocios a la que acabamos de asistir: que los africanos no son seres humanos, sino que son mera mercancía, objetos (“thing, chattel, meuble, cosa”, 35). La paradoja, el absurdo y la falacia contenidos en el comportamiento y en la moral del europeo se desenmascaran con esta estrategia.

Y Philip aún propone una idea aún más atractiva e incómoda, y que da una nueva vuelta de tuerca a la fascinante cuestión de la relación entre las causas y sus efectos (cuestión insoluble, como se ha hecho manifiesto en nuestra época): que el invento del pingüe negocio de la esclavitud, ratificado y hasta santificado por la iglesia Católica, como el artículo también va anotando, tuvo como causa el pavor que en la mente del europeo causaba su amor por la mujer negra: “Was there that the idea started? To make a thing less than he. Less than human. So that he could control her ... and himself? (38)

Quizás si Sycorax, la madre de Calibán, la mujer negra, está ausente de *La tempestad* (o *presente mediante su ausencia*, como propone George Lamming), se deba, ni más o menos, a que al autosuficiente hombre blanco, tan vulnerable en el fondo, le desazona su poder.⁷

Un número importante de los artículos aquí compilados consiste en reflexiones sobre la literatura, y sobre la poesía en particular, siempre desde una perspectiva pragmática o específicamente política. Inaugura la serie una pieza conocida: “The Absence of

⁷ Philip discute este tema en otro artículo de esta colección: “A Piece of Land Surrounded”. La cita de George Lamming aparece en la p. 166. Véase George Lamming, *The Pleasures of Exile* (Londres:

Writing or How I Almost Became a Spy”,⁸ que al volver a ser incluida en esta colección se confirma, si ello era necesario, como una de sus piezas esenciales.

A continuación, “Earth and Sound: The Place of Poetry” argumenta la necesidad de que el poeta se identifique con un lugar determinado, con ese lugar *propio* donde se enraiza su poesía.⁹ La idea no es escribir *sobre* ese lugar, sino escribir *desde* él.¹⁰ En este sentido, el poeta afrospórico parte de una situación de desventaja, ya que la suya es una situación de desarraigo. ¿Es posible sentir como propia la tierra a la que fue trasladado por la fuerza, en la que no encontró sino privación de su libertad, su cultura, su lengua y su humanidad? Y sin embargo, la necesidad de encontrar ese espacio/lugar propio es imperiosa. La solución está, probablemente, en abstraer el concepto de lugar y conectarlo metafóricamente con otros aspectos de la existencia; negociar, en fin, la búsqueda de un lugar/espacio propio con la realidad personal:

The poet must, often uneasily, often tentatively, find her own unique answer to the question of place, be it through language, through connectedness with a particular geographical locale, or through an understanding and acceptance of a particular historical experience. (62)

Este recurso a la abstracción del concepto espacial no resultará extraño si recordamos la complejidad de la situación que vive Philip en cuanto refiere a lugares y espacios, ya que su desarraigo (“dis-placement”) trasciende el ocasionado por el Middle Passage: como sabemos su obra literaria se ha gestado a miles de kilómetros de distancia del

Allison & Busby, 1984).

⁸ *A Genealogy*, pp. 41-56.

⁹ *A Genealogy*, pp. 57-73.

¹⁰ Philip remite al poeta australiano Les Murray en la formalización de esta premisa. Por otra parte, ha de recordarse que la problemática del lugar es un tema capital de la teoría y la literatura post-colonial. Véase por ejemplo, B. Ashcroft, G. Griffiths y H. Tiffin, *The Empire Writes Back* (Londres: Routledge, 1989), p. 9.

paisaje de su infancia, un paisaje además tan radicalmente distinto del caribeño como el de Canadá. Como una traslación escrita de la vida personal de la autora, el artículo termina precisamente en este país, refiriéndose a la nueva situación que en él vive la poeta afrospórica:

What makes the Canadian situation unique is the fact that there was no tradition of writing which was in any way receptive to the African writer. The African Canadian literary tradition --if we may call it that-- is presently being formed, or rather wrested out, of the harsh and unfriendly literary culture of Canada (71-71).¹¹

Así que, pese a las dificultades, por una vez Canadá ofrece un aspecto positivo: “What Canada has offered is an opportunity to begin with a blank page” (72).

“The Habit of: Poetry, Rats and Cats” responde parcialmente a la cuestión planteada por “Earth and Sound”, ya que se ratifica en la idea, apuntada en éste, de que el verdadero lugar de la poesía es el cuerpo, una idea que Philip ha repetido incansablemente también en entrevistas, sobre todo al referirse a la génesis y escritura de *She Tries Her Tongue*, y en la ya hemos abundado.¹²

Aspectos esencialmente posmodernos, como el de la relación entre voz lírica y autoridad, aborda “Ignoring Poetry”, un artículo que comienza por plantear una serie de preguntas que podrían entenderse como la médula misma de la obra de Philip. Tras una versión poetizada de ese listado de preguntas (con lo que el ensayo se constituye en un excelente ejemplo de lo que hemos denominado “ensayo poético”), asistimos, junto con la mencionada proclama de la estrecha relación entre autoridad y voz lírica, a un

¹¹ Aludimos a la problemática de esta ausencia de tradición en la sección 1.2.i. A diferencia de la visión positiva que aquí ofrece Philip, como apuntábamos en dicha sección esta ausencia de tradición se suele ver como algo negativo por parte de las escritoras afrocaribeñas (incluida ella misma), ya que les obliga a crear partiendo del vacío, o bien basándose en tradiciones que en realidad les son ajenas.

saludable ejercicio de auto-cuestionamiento.¹³

Black and female --untwinned realities-- subversive realities. Is this why I challenge the lyric voice? my lyric voice of authority? Authority!? Why should anyone care how the “I” that is me feels, or how it recollects my emotions in tranquility? Without the mantle of authority --who gives me such authority; without the mantle of authority --what gives me such authority--whiteness? maleness? Europeanness? Without the mantle of authority what is the lyric voice? (124)

No puede obviarse la consabida denuncia de que en el mundo contemporáneo la autoridad se ha relacionado finisecularmente con un color de piel, un género y un *lugar* determinados: “whiteness ... maleness ... Europeanness”. Ahora bien, si el párrafo denuncia el peso de la tradición masculino-europea en términos poéticos, la alusión a la famosa teoría poética Wordsworth (“how it *recollects my emotions in tranquility?*”),¹⁴ nos recuerda otro delicioso pasaje de este libro que alude al mismo poeta, blanco de las iras de tantos escritores post-coloniales.¹⁵ Es imposible sustraerse a la tentación de citar el párrafo en su totalidad:

She was a large woman. A very large woman. She taught us poetry in fourth form. I remember her heaving herself onto a chair-- “Miss! Miss! What if you fall?”-- towering above us and reciting Wordsworth’s “To a Daffodil.” It left me quite puzzled. Thinking back on it, I suppose she was trying to convey something about Wordsworth wandering “as a cloud on high.” All I remember, however, is a very large woman perched precariously on a flimsy chair. Given the way it was Miss/taught, I am still surprised at my passion

¹² *A Genealogy*, pp. 113-119.

¹³ *A Genealogy*, pp. 120-125.

¹⁴ El énfasis es mío. La alusión refiere a la teoría poética que Wordsworth expone en el prólogo a su *Lyrical Ballads*. Véase, por ejemplo, la edición de Raymond L. Brett (Londres: Routledge, 1991).

¹⁵ Como es el caso aquí, con frecuencia esta crítica se ha epitomizado en el rechazo a su poema “The Daffodils”, o, más propiamente, a la obligatoriedad en el temario del sistema educativo colonial. Ya se ha comentado que esta crítica al sistema educativo colonial es uno de los tópicos más comunes de la literatura postcolonial.

for poetry.¹⁶

Esta alusión cuajada de humor e ironía al peso de la tradición exclusivamente masculina y blanca de la poesía inglesa sirve para introducir un aspecto esencial en la poesía de Philip: su carácter plural. Plural, sobre todo, por oposición al carácter monolítico, totalitarista y con vocación de consenso de esa tradición europea. Así, en este artículo ella define su estilo como “multi-voiced” y más adelante lo hará como “polyvocal”. Ambos adjetivos se traducen en un rechazo, en el texto, de su propia autoridad como autora, como voz poética. Su poesía se convierte así en un ejercicio auto-censura --que antes denominábamos auto-crítica-- que pronto ella misma procede a explicar, oponiendo su modo de hacer a la autoridad unívoca e inequívoca de la tradicional imagen del escritor como ese “great man who expresses, in the best possible way, the dreams and aspirations of his people”:¹⁷

And so I mess with the lyric-- subverting my own authority-- what authority? Speaking over my own voice, interrupting and disrupting it, refusing to allow the voice, the solo voice, pride of place, centre page, centre stage... (125)

Ésta es la explicación de la característica “polyvocal” de su poesía: la voz de la poeta se quiebra y, así, se convierte en múltiples voces, voces que se interrumpen unas a otras, se atropellan, se solapan. Volverá a incidir en esta idea en “Notes about the completion of poetry”,¹⁸ un brevísimo ensayo que gira precisamente en torno a los distintos modos y posibilidades de leer en voz alta su poesía, en particular esa poesía de múltiples voces

¹⁶ “The Habit of: Poetry, Rats and Cats”, p. 118.

¹⁷ Un lenguaje que nos recuerda los presupuestos del humanismo liberal representado por el crítico de Cambridge F.R. Leavis. Véase el clásico *The Great Tradition* (Harmonsworth: Penguin, 1948), en especial las primeras páginas.

o “polyvocular” (de la que no forman parte, como hemos visto, sus obras poéticas tempranas). Como ella afirma, pese a que *She Tries Her Tongue* es una entidad en sí misma, diferente, por ejemplo, de lo que sería una obra dramática, que sin duda necesita de la representación para satisfacer plenamente su estatus artístico, este poemario siempre “suggested a sense of potentiality, of needing to come to completion by performance”(127). Hubo de pasar cierto tiempo antes de que la autora entendiese cuál era el procedimiento a seguir para “completar” el proceso poético comenzado con la elaboración y publicación de dicha colección:

It was after three to four years after finishing *She Tries Her Tongue...* that I came to understand how the work was intended to be “read.” With others. By so doing it disrupts and subverts the lyric voice, decentres the implied authority. (127)

Lo que hace este breve texto especialmente interesante es que nos da la oportunidad de acompañar a la autora en la trayectoria de su relación personal con su poesía. Este texto se erige en privilegiado testimonio de cómo, una vez creada, la poesía (y, por extensión, la obra de arte) se convierte en algo vivo, con sus pulsaciones íntimas y su personal latido interior, al que es la propia autora quien ha de acomodarse. He aquí la relación de su hallazgo del modo en que en debía llevar a cabo la lectura en voz alta de su poesía.¹⁹

What does the poet do when the work to be read requires several voices?
Nothing. Except read those poems that are most conducive to being read in the traditional sense. Until one day a young student asks:
“Would you read ‘Universal Grammar’ for me?”
“I will, if you read it with me.”

¹⁸ *A Genealogy*, pp. 126-127.

¹⁹ En la actualidad, y a resultas del episodio que citamos a continuación, en estos eventos, Marlene Nourbese Philip suele organizar a los espectadores en grupos, que van leyendo los distintos pasajes o secciones de cada poema de manera independiente (unas veces alternada o sucesivamente, otras

Suddenly it all falls into place. (126)

De repente todo encaja, porque es en este momento, al dar esa singular respuesta a una estudiante curiosa y ansiosa de escucharle, cuando Philip se da cuenta del verdadero alcance de su trabajo: por primera vez advierte que el carácter fragmentado y polivocual de su poesía es “a truer representation of the New World and its massive and traumatic interruptions of the aboriginal, African, Asian and European texts” (126), al tiempo de que se hace consciente, también a posteriori, de la mencionada capacidad del texto que ella misma ha producido para subvertir todo principio de autoridad, en particular la de la voz autorial o lírica. En última instancia, además, el hallazgo —la posibilidad de leer en voz alta los poemas haciéndolo en grupo— acerca su producción a un rasgo distintivo de la estética caribeña: la tendencia al principio de la puesta en escena o “performance”. El sintético texto se cierra aludiendo a este aspecto esencial de la cultura caribeña: “Performance in all its aspects, from the ordinary conversations on the street to the more intensely public performances of carnival and marse. *I will—read it with me*” (127).

De este bloque de ensayos que reflexionan en torno al hecho poético, el artículo más interesante desde un punto de vista formal es “Dis Place—The Space Between”,²⁰ una pieza de notable extensión que, además de desarrollar a fondo el tema que se anuncia en el título mediante la peculiar técnica ensayística de Philip, está integrado también por un poema largo dividido en secciones y por una breve obra de teatro en dos partes. En

simultáneamente).

esta obrita dramática la autora consigue sintetizar el contenido del ensayo, y también su progresión, ya que introduce cada una de las dos partes en un punto estratégico del texto: la primera en las primeras páginas, inmediatamente después de la introducción, y la segunda como conclusión del ensayo.

En principio, este texto constituye la respuesta a una carta recibida a raíz de la publicación del ya comentado “Earth and Sound: The Place of Poetry”. En dicha carta se acusa a Nourbese Philip de no hacer referencia en dicho ensayo ni a su condición de mujer ni a sus preocupaciones o reivindicaciones feministas. Adoptando el estilo legislativo-judicial que conoce tan bien tras haber ejercido la abogacía durante años, la autora expone lo anterior como los hechos (“facts”) de los que se parte de cara a desarrollar un análisis minucioso de una situación (“Case Study”). Puesto que, en sus propias palabras, ella escribe como una “African Caribbean *Woman*” (74; mi énfasis), la omisión de la categoría “mujer” en un artículo de tan honda resonancia como el mencionado resulta flagrante. Los temas a elucidar en la discusión de este caso, pues, serán los siguientes: “Why did the poet write herself --the female body-- out of place, the public space of the text? Why did she impose the sentence of silence on herself?” (75). La *ratio decidendi*,²¹ por último, será la siguiente: “How and why the sentence of silence was imposed” (75), es decir, que el artículo se propone elucidar de qué manera y por qué razones se condenó al silencio al signo “mujer”.

De entrada, Philip establece una división en torno a la que girará todo el texto: la diferencia entre el espacio interior (“inner space”), que se identifica con el espacio que hay entre las piernas de las mujeres (“the cunt; the womb”, 76),²² y constituye, por

²⁰ *A Genealogy*, pp. 74-112.

²¹ Término que ella define en una nota aclarativa de la siguiente manera: “Ratio decidendi --literally the “reason for the decision”-- is the expression commonly used in the reporting of legal cases to identify the kernel of the legal reasoning, as opposed to obiter dicta”, comments made by the way” (110).

tanto, un espacio de intimidad (además de ser, incidentalmente, la única posesión de la mujer africana al ser transportada al Nuevo Mundo), y el espacio exterior (“outer space”), la esfera pública, un espacio que en los contextos históricos a que refiere el trabajo de Philip (el traslado de los africanos al Nuevo mundo; la esclavitud; el sistema socio-económico imperante en la actualidad) está siempre dominado por el hombre blanco. La interacción entre espacio interior y espacio exterior es fuente de conflicto: el primero supone una amenaza potencial para el segundo, debido, además de a la fobia a la otredad y el temor a lo desconocido del hombre blanco que ya mencionábamos más arriba, a la capacidad de reproducción, que escapa a su control, aspecto en el que este texto incidirá más adelante. Por su parte, el hombre (y no sólo el blanco) ha neutralizado este poder sistemáticamente mediante el recurso a la violación:

In patriarchal societies (the only societies we have known) the female body always presents a subversive threat: By far *the* most efficient management tool of women is the possibility of the uninvited and forceful invasion of the space between the legs – rape (75).

En este conflicto, la mujer es la gran perdedora, pues mediante esa artimaña de ocupación (la sempiterna amenaza latente de la violación), deja de ser dueña y señora de su bien más preciado (y, en el caso de la mujer africana protagonista del “middle passage”, su único bien): su “inner space”.

Hemos de señalar que para Philip ese espacio interior parece identificarse de manera absoluta con el lugar propio de la mujer, como se desprende del vocablo que acuña como síntesis de los términos “space” y “place”: “s/place”.²³ Este término sugiere

²² En una nota a pie de página, Philip advierte de que el empleo del término “cunt” no es gratuito: “I use this word advisedly, rather than vagina, to draw attention to how language separates us from our bodies. When writing or speaking of the female genitals, our choice is a stark one: between the anatomical Latin word, vagina, replete with medical overtones, and the horrific (for many of us) and more vulgar expression, cunt.” (110)

una ecuación mujer-cuerpo que se ve subrayada por afirmaciones como la siguiente:

agoraphobia: a dread or horror of open spaces. Protection of dis place—the inner space—means all women manifest a degree of agoraphobia.

the paradox: carrying the potential for life within the inner space we become afraid of the outer space (102),

donde el reducto doméstico parece entenderse como el único espacio que permite la existencia de la mujer. Ahora bien, debemos resistirnos a la tentación de entender ésta como una propuesta de tintes esencialistas, y entenderla, en cambio, como pura contingencia (“we become afraid”; mi énfasis); como la situación resultante de la opresión y del robo sistemático a la mujer de todos sus bienes otros que su inner space (recuérdese, en este sentido, el artículo “Women and Theft”, comentado en la sección 3.i.). S/Place, en definitiva, se define como un lugar de opresión, “where the inner space is defined into passivity by, and harnessed to, the needs and functions of the outer space --the place of oppression.” (77). Y es aquí, en el punto de confluencia entre espacio íntimo, lugar en el mundo y opresión, donde surge el “pun” que encierra el título: ““*Dis place*”: the result of the linking of the inner space between the legs with the outer space leading to “dis placement.” “*Dis place*” –the space between. The legs” (77).

Como respuesta a esta identificación entre “inner space” (léase el lugar propio de la mujer, el lugar que le pertenece) y desplazamiento, el ensayo introduce la figura de las jamettes, mujeres que han habitado las calles de Trinidad desde los tiempos de la esclavitud y cuya existencia ha sido documentada:

The jamet or jamette class in Trinidad ... was comprised of singers, drummers, dancers, stickmen, prostitutes, pimps, and badjohns in general. Jamette women often worked as domestics in middle-class homes, but

²³ Recordemos que el artículo se propone ilustrar la razón de que el signo “lugar propio (desde el cual escribir)” y el signo “mujer” se han disociado.

middle-class society regarded them as transgressive.²⁴

Philip describe la jamette como: “a “loose” woman, a woman of loose morals, whose habitat is the street ... A woman *possessing both the space between her legs and the space around her*. Knowing her place” (77; mi énfasis). La jamette, que se identifica tanto con la figura de la prostituta anónima como con las mujeres que lideraron movimientos de resistencia esclavista, entre ellas Nanny of the Maroons,²⁵ es dueña tanto de su espacio interior como del espacio que le rodea, y es, en consecuencia, una mujer que controla su propia intimidad y su propia subjetividad. Dueña y señora de su lugar en el mundo, la jamette escapa, por tanto, al *displacement* y a la opresión. Esto no la libra de la posibilidad de ser violada, y mucho menos en el tiempo de la esclavitud, pero tiene, al menos, mayor capacidad de decisión sobre el acceso a su cuerpo (la ocupación del espacio interior en el espacio interior):

Jean, Dinah, Rosita and Clementina, Piti Belle Lily, Boadicea and all the other jamettes decide –if the space of silence-- the silence of the space between the legs has to be fractured by massa and his word, then they would at least decide who would fracture it.

This is some progress. Perhaps (95).

La obra de teatro que, como decíamos, condensa todos estos aspectos teóricos lleva por título *The Streets*, y está protagonizada por dos bandas de jamettes, las *Don't Give a Damns* y las *Mousselines*. Corre el año de 1865, y las dos bandas están enfrentadas

²⁴ Philip cita el trabajo de Bridget Brereton *Race Relations in Colonial Trinidad, 1879-1900* (Cambridge: New York, 1979).

²⁵ Recuérdese, como se reseñó con anterioridad, que Nanny of the Maroons fue una jamaicana líder de los maroons. Éstos eran esclavos que huían de las plantaciones y se instalaban en las montañas, desde donde llevaban a cabo una lucha de guerrillas para acabar con la esclavitud. Véase, por ejemplo, el poema de Lorna Goodison *Nanny*, en *I Am Becoming My Mother* (Londres y Port-of-Spain: New Beacon Books, 1986).

porque sus líderes, Boadicea y Alice Sugar,²⁶ rivalizan por la simpatía de un hombre (al que por otra parte se han enfrentado consiguiendo reducirlo, como se afirma más adelante). En una imagen que simboliza el poder transgresor de estas mujeres, todas van armadas con poui-sticks, los tradicionales bastones de madera con los que los hombres practican danzas y luchas rituales en el Caribe. En el escenario, la tensión va aumentando entre las dos bandas hasta que acaban por enzarzarse en una brutal pelea. Las canciones y las arengas a la lucha dejan paso al golpear de bastones y piedras contra la carne, y el rojo de la sangre empieza a teñir la escena.

Pero de repente suena una sirena de policía. Las luces se apagan y, al encenderse, la disposición espacial de las mujeres ha cambiado sutilmente, “the two groups of women standing *together* watching to town’s law enforcers—all men—coming down the narrow street” (81; mi énfasis): las mujeres se han alineado frente a un enemigo común. Por su parte, los representantes de la ley (que significativamente son “mainly white and brown”, 81) tienen miedo de las jamettes, puesto que no es la primera vez que se enfrentan a ellas y ya han salido mal parados en otras ocasiones. En cuanto a ellas, “Is clear they forgetting their differences facing this new threat.” (81), lo que ya no deja dudas respecto a la interpretación de la obra: obviamente debe interpretarse como una sugerencia de la voz autorial de que las mujeres hagan frente común frente a la agresión de los hombres.

De repente, en un gesto procaz, Boadicea desnuda su trasero y lo muestra a los amedrentados agentes. Entre risas burlonas, las demás mujeres se apresuran a imitarla. Los hombres retroceden un paso, pero no dejan de insultarlas. Imitando a Boadicea otra

²⁶ La elección de los nombres de los personajes no es casual. Boadicea, por ejemplo, también llamada Boudicca, fue la última reina de la tribu celta de los Iceni, que ocupaba territorios vecinos a la actual Londres. Al mando de un numeroso ejército se opuso ferozmente a la colonización de sus territorios por los romanos. Sus tropas fueron finalmente derrotadas en el año 61 A.D., pero ella prefirió quitarse la vida a caer en manos de sus adversarios. Véase Roswitha Sieper, *The Student’s Companion to Britain*

vez, las mujeres proceden a desnudarse totalmente, en un gesto unánime de desafío y de afirmación de su libertad. Boadicea se erige en portavoz de las jamettes, y su actitud corporal expresa a las claras que no está dispuesta a ceder terreno, sino al contrario:

“Not one, not one a we shame of we nakedness or frighten of you.”

Boadicea advancing slowly on the men as she talking, and the women following her:

“De space between we legs is we own todo with as we please, and we not frighten of these streets. Dese streets we own –we have a right to be here and we beating any man who telling we different” (82).

La escena termina con la desbandada de los hombres ante el avance amenazador de las mujeres: *The women moving faster now and suddenly they charging the men who turning their tail and running* (82).

Con la figura de las jamettes, en definitiva, Philip rescata del agujero de la historia la existencia real de resistencia femenina al poder patriarcal, colonial, esclavista: al poder represivo del “outer space”.

El ensayo aborda otros dos temas que han de mencionarse: el silencio y la maternidad. En cuanto al primero, el texto proponiendo la idea de que el texto-mujer existe, sólo que es un texto silenciado (de ahí la aparente ausencia del signo mujer en “Earth and Sound”). Para acceder a este texto, en fin, es necesario aprender un idioma nuevo, un idioma hecho de silencio. La escritura de *Looking for Livingstone. An Odyssey of Silence*, donde como sabemos se da cuenta del aprendizaje de ese lenguaje, vuelve a encontrar completa justificación. El silencio, por otra parte, no sólo es entendido como imposición también como resistencia. “If you know your words will be

(Barcelona: Idiomas, 1993), p. 11.

ignored or not taken seriously, isn't it better to remain silent?" (104); "then, holding on to your silence is more than a state of non-submission. It is resisting" (99).

La maternidad es la gran fuerza de la mujer. Philip vuelve a recordar a Foucault cuando evoca la existencia de una historia de la sexualidad encarnada en una historia del cuerpo (92). El cuerpo de la mujer negra se reivindica en la afirmación de que fue nada menos que la fundación y el sustento del sistema económico de la plantación: "the black (w)hole that could replenish plantations and keep men calm and non-rebellious" (92). El hombre blanco explota el cuerpo de la mujer negra igual que lo hace con la tierra. Y se enriquece en cuanto a bienes materiales, pero causa una fractura irreparable.

The man who walking, getting into his boat, his plane, his ship, taking the product of her body and the body's wisdoms—her children—like he taking the crops she tending. Body and place. Fertilized. Cultivated. Harvested (...) Between parent. And child. Mother. And child. Father. And child. Rupture. *Umbilical cords to centuries of learning and culture severed* (...) The inner space between the legs linked irrevocably to the outer space of the plantation (93; mi énfasis).

Pero el cuerpo de la mujer, portador de vida y de memoria (una idea, recordémoslo, enfatizada en *She Tries her Tongue*), es también portador de resistencia. La estrategia es alargar todo lo posible el periodo de lactancia para evitar quedar embarazada, y minimizar así todo lo posible su contribución a la economía esclavista. Lo trágico de esta estrategia es que conlleva una negación de la vida, un rechazo de la capacidad generadora consustancial al cuerpo femenino que constituye en realidad una dolorosa auto-mutilación: "...postponing pregnancy which postponing children which postponing... Silence. Some African women nursing—Infanticide!"²⁷ Se opone así a la

²⁷ La negación de una madre a entregar a su hija al sistema esclavista, que desemboca en la trágica

voluntad del espacio exterior la voluntad del espacio interior, una oposición que el texto expresa también subvirtiendo la fórmula institucional “Our Royal Will and Pleasure” y convirtiéndola en la más humana “Our Loving Will and Pleasure”. El gran trauma de la madre esclava es que ha de enseñar a su hija el lenguaje de la sumisión, del miedo; su única vía de escape es enseñarle el lenguaje de la resistencia: el silencio.

En última instancia, ¿cuál es el lugar de la mujer negra, esa presencia elidida del texto cultural de nuestra época? La respuesta es: el cuerpo. Pero no como esencia, sino como repuesta a la sempiterna negación del acceso de esa mujer al espacio exterior. El cuerpo como única pertenencia tras el expolio de la historia; un íntimo bien cuya verdadera posesión se reivindica.

Siguiendo esta reivindicación, cerramos el círculo con la figura de las jamettes. Enlazando sabiamente la temática del ensayo con el envoltorio formal de tono judicial, la obra de teatro que contiene el ensayo (y, ahora, lo concluye), termina en la sala de un juzgado. La acusada es Boadicea, “reina” de las jamettes. El fiscal, no podía ser de otro modo, es un hombre blanco. Acusa a Boadicea de desórdenes callejeros y practicar Obeah. La abogada defensora es una mujer negra, quien obviamente considera a la jamette inocente de cuanto se le imputa. El equilibrio de fuerzas es nulo, pues el juez es también un hombre blanco. Así, el único desenlace digno del juicio y de la obra (y también del ensayo, que concluye así) sobreviene cuando una gran banda de jamettes toma por asalto la sala con la intención de liberar a su líder. Armadas con palos y piedras, las mujeres consiguen amedrentar a los representantes masculinos de la ley hasta expulsarlos de la sala:

The judge cowers below his bench.

Gentleman Barrister: “Enough! Get out! Get out!”

decisión de acabar con la vida de la niña, aparece en la novela *Beloved*, de Toni Morrison (Barcelona: Ediciones B, 1993).

Jamettes: “Is you to get out!” *A buxom woman lifts him and carries him to the door and throws him out. The lady barrister sits at her table, a small smile playing at the corners or her mouth* (109).

La significación trascendente de la escena es evidente. Boadicea es rescatada, simbólicamente, por la que fue su enemiga, *Piti Belle Lily*. Todas juntas regresan a las calles, victoriosas, cantando a coro los himnos de las dos bandas, las *Don't Give a Damns* y las *Mousselines*,²⁸ y de este modo concluye el ensayo, con una indómita llamada a la rebelión y un grito unánime de victoria. Es más, las últimas palabras que escuchamos –en boca de una jamette anónima-- son de condescendencia: “Woh! Dese men lucky oui—dey damn lucky we don't break dey head open and mash up de place.” Tras lo cual, en un ambiente de festividad y euforia, “*the stage darkens*” (110).

El último bloque temático de los ensayos que constituyen el libro está formado por “Cuban Journal”, “A Piece of Land Surrounded” y “Dragon Come Down, Dove Gorn Up: *The Poetics of Silence and the Unvoiced*”. Cada uno de los tres constituye una aproximación a la situación política de un país caribeño: Cuba en el primer caso y Trinidad-Tobago en los dos segundos.

El primero, “Cuban Journal”,²⁹ es el relato de una visita que Philip hizo a Cuba en 1989 con motivo de un simposio sobre estética caribeña al que fue invitada por la

²⁸ Obsérvese que ambos nombres responden a conductas estereotipadas de respuesta a la opresión masculina: la asimilación de la violencia en forma de displicencia (“Dont give a damns”) o la adopción de los roles de pasividad y dulzura impuestos por la cultura patriarcal (“Mousselines”).

²⁹ *A Genealogy*, pp. 149-160.

Casa de las Américas. El relato presenta una forma familiar para nosotros: como adelanta el título, se trata de una serie de extractos del diario personal que escribió durante esa visita. En cuanto al contenido de ese diario, el aspecto más digno de mención es la extrañeza que la mayor de las antillas produce en Philip. Una extrañeza para la que nuestra autora no encuentra una definición concreta: “There is something tangible here, something real, so real you can taste it. But I cannot name it. It gets between me. And my words” (153). Sin embargo, con toda probabilidad esta extrañeza se debe al enrarecido clima político de Cuba; Philip, de hecho, hace alusión a la censura impuesta por el régimen: “Forget you heard that” son las palabras que constantemente le dirigen los residentes de la isla, y ella identifica esta imperiosa voluntad de olvido con su imposibilidad para (d)escribir (en) la isla, algo de todo punto lógico, habida cuenta de la importancia capital que la memoria juega en su escritura. Y en su supervivencia: “How can I? Forget. ... When remembering has been --is-- so much a part of how I survive” (153). El artículo, así, da cuenta de que existen importantísimas diferencias entre los distintos países caribeños, pese a que se agrupan bajo una etiqueta o nombre común. Diferencias que no se limitan a la época actual, sino que hunden sus raíces en la historia. A saber: el pasado colonial es compartido por todo los países caribeños, pero presenta matices distintos en unos y otros, como el texto señala en distintos momentos y en diferentes contextos: “The Spanish were much gentler in their colonization. I am told this many, many times. Is that like being raped gently?” (152); “Here in Cuba I find that we’re all locked into and out of our individual European languages” (158).

En resumen, pese a que cada mañana suele encontrar el ascensor decorado con un hibisco, que es la flor nacional de Trinidad-Tobago, Philip se siente una turista más en Cuba, una mera espectadora de una realidad que no es la suya, aunque una y otra

realidad tengan en común algo más que el clima y la vegetación: el sustrato africano.

“A Piece of Land Surrounded” explora la condición isleña de Tobago,³⁰ lo que puede hacerse extensivo, metonímicamente, a las demás islas caribeñas. Esto sin prejuicio de la llamada a la diferencia que suponía precisamente el artículo que acabamos de comentar sobre Cuba. Como es habitual, se trata de una escritura donde prima, además de la observación de la realidad exterior, el tono autobiográfico. Así, la poeta refiere que el artículo se gestó durante la estancia de un año que pasó en Tobago en 1991. Las reflexiones iniciales sobre *La Tempestad* adelantan el tema del ensayo: la denuncia de que Caliban, enfermo de la “patología que crea el poder colonial” (167) entrega su isla a éste, representado por Prospero y Miranda (mientras que, incidentalmente, es su madre, Sycorax, quien ha establecido sus derechos sobre ella; en esta transacción, Caliban aprende el lenguaje de Prospero, pero hasta la actualidad el lenguaje de Sycorax es desconocido para nosotros).³¹

Desde entonces, en realidad, la crítica situación de la isla (bautizada como *I-land*) no ha cambiado,³² pues sigue estando en manos de los poderes económicos extranjeros. Esta conclusión se deduce del minucioso análisis de la situación política de la década de los ochenta que lleva a cabo. La finisecular corrupción de los gobernantes, perpetuadores de la felonía de Caliban, es independiente de su ideología política o su programa de gobierno. Epítome de la continuidad de la ocupación de Prospero en Tobago (“Calibanlan”), es la construcción de un complejo turístico de estilo colonial (que en nada beneficia a la población autóctona y en todo a los inversores extranjeros).

³⁰ *A Genealogy*, pp. 161-173.

³¹ Poco después afirma que del lenguaje de Sycorax no tenemos más que indicios, “tracings and spores”, terminología que nos recuerda una de las líneas argumentales de *She Tries Her Tongue*, donde la senda de la memoria se va elaborando gracias a las esporas y a su rastro sutil.

³² Ingenioso juego de palabras idéntico al empleado por la neozelandesa Janet Frame en el volumen que

El nombre de la misma: *Plantation Beach Villas*. Para Philip –y para nosotros— esto es escandaloso. Hemos de recordar, como ella lo hace, que el término “plantación” fue sinónimo de “muerte” para los africanos: “Plantation can never be “just a word”” (170). El párrafo que cito a continuación refleja la cólera y la amargura de la autora, trayendo a colación cuestiones de agencia que ratifican, una vez más, la concurrencia de su escritura con los presupuestos teóricos que nos sirven de marco:

For the European, the plantation no doubt conjures up tropical Rhetts Butlers and Scarlett O’Haras sipping the Caribbean equivalent of mint juleps—rum punches. *Whose reality? Whose history?* In whose name do we open up this “piece of land surrounded by” –to foreigners, even as we embrace, since that appears to be our desire, our erstwhile masters? Theirs or ours? Would for instance, Israelis allow anyone to build “Concentration Camp Cabins” on the Dead Sea? Why are we so cavalier with our history, both large and small? (170; mi énfasis)

En conclusión, el título “A Piece of Land Surrounded” refiere a la particularidad geográfica de toda isla, que está rodeada por agua, pero también, en un sentido metafórico, se circunscribe a la particularidad de las islas caribeñas, rodeadas, de hecho, no sólo por el acoso de la historia (entendida en el sentido tradicional del término, como ese “monumento ciclópeo” al que se refería Nietzsche), sino también por la economía de Occidente, esto es, el Primer Mundo (*sic.*). La particularización concluye en las islas de Trinidad y Tobago, concretamente en ésta última, objeto de una colonización múltiple cuyo último círculo concéntrico es el de Trinidad, “the lens through which Tobago is seen, or as is so often the case, not seen, and through which Tobago sees the surrounding world” (162).

inaugura su trilogía autobiográfica, *To the Island* (Londres: Paladin, 1987).

El último ensayo de la colección, que como decíamos es el que por el momento cierra su obra en cuanto a libros refiere, es “African Roots and Continuities: Race, Space and the Poetics of Moving”.³³ Se trata de un recorrido por la historia de los africanos en el Nuevo Mundo a partir de su implicación en el carnaval, de su constitución del mismo. En los Prolegómenos, Philip señala las que considera características esenciales del carnaval: “While celebration is the overt and distinguishing mark of the Carnival, from its inception there has been a culture of resistance— to imperialism, colonialism and racism—embedded within it” (201). El carnaval, manifestación de los pueblos africanos, es entendido por Philip como una manifestación de resistencia hacia la opresión de los blancos. Ésta es la tesis del artículo, que pasará a desarrollarse en creole, una elección que ella justifica sobradamente en estos Prolegómenos. Por un lado, está convencida de que “some experiences demand a faithfulness to the language in which the experience happens” (202), y por otro considera oportuno a cabo una tarea de dignificación de la lengua y al mismo tiempo de subversión de expectativas; esto es así explica, porque en ámbitos que escapan lo privado el creole se ha empleado tradicionalmente con finalidad humorística o satírica, como mero entretenimiento, pero raramente como entramado que construye un argumento de cierta envergadura, podríamos decir incluso científica.³⁴ Para Philip, el demótico caribeño es, por último, un lenguaje con una especial calidad kinopoética.³⁵

³³ *A Genealogy*, pp. 201-233.

³⁴ Con todas las reservas que el término requiere en el ámbito de las humanidades. Recuérdese lo expuesto en el Capítulo 1.

Tomando dos personajes imaginarios como protagonistas, Maisie y Totoben, una mujer y un hombre africanos, Philip efectúa un recorrido por la memoria del pueblo afrospórico que se remonta a los orígenes del carnaval en el Caribe. Si el carnaval se relaciona con el movimiento, el movimiento desaforado, procaz, exultante, el origen de esta naturaleza ha de buscarse en la privación de movimiento que los africanos sufrieron durante el Middle Passage, inhibición literal del movimiento que a su llegada al Nuevo Mundo trascendía lo puramente físico para convertirse en privación de libertad en el más amplio sentido de la palabra.³⁶

Las sucesivas revueltas de esclavos frente a la sucesión de países colonizadores y de los hombres blancos --beka—, que pugnaron por perpetuar el control de los africanos, crearon una tensión que, en nuestros días, sigue constituyendo la sustancia del carnaval. Poco a poco, los africanos fueron creando o apropiándose de espacios donde poder moverse en sentido literal y metafórico,³⁷ espacios que escapaban el control de beka. El carnaval se constituyó en manifestación del deseo de libertad, primero, y de celebración de la libertad, después. El relato detalla sucesivas prohibiciones del carnaval africano en el caribe, antes y después de la abolición de la esclavitud, que no consiguieron terminar con una festividad que suponía, entre otras cosas, una válvula de escape para la represión del pueblo africano, que como sabemos

³⁵ Al emplear este término, en una nota al final la autora remite al trabajo de Ezra Pound *The ABC of Writing*, donde éste distingue entre lenguas “phanopoéticas”, “melopoéticas” y “logopoéticas” (de agradable escritura, de agradable sonido, y especialmente lógicas, respectivamente). A estas categorías, Philip añade una cuarta, la “kinopoesis”: lenguas dinámicas y de movimiento rápido, como suelen ser las africanas y sus variantes demóticas (231).

³⁶ De hecho, y como es obvio, la privación de libertad se daba a partir de su captura en tierra africana, sin embargo, era a su llegada al Nuevo Mundo cuando su estatus, a medio camino entre la humanidad y la sub-humanidad se certificaba e institucionalizaba (hasta el punto de que su descendencia heredaba su condición de esclavo o esclava). Durante el Middle Passage, como apuntaba Philip en “Whose Idea Was It Anyway?” los esclavos eran simplemente mercancía. También incide en esta temática en esta páginas, citando un pasaje del George Lamming de *The Pleasures of Exile* (207).

³⁷ El carnaval “blanco” fue importado a Trinidad por los franceses en 1797, pero los africanos introdujeron en esta festividad y nomenclatura danzas y rituales propios, de origen Yoruba, Ibo, Ashanti,

no terminó en 1838, fecha oficial de la Emancipación.

Después, entre prohibiciones, revueltas y reivindicaciones, pasan los años y se afianza el carnaval, hasta que llega el día 31 de agosto de 1962, cuando, por fin, “massa day done”, esto es, Trinidad conquista su independencia de la mano del Dr. Eric Williams “who everybody calling the Doc, the first Black Prime Minister of Trinidad and Tobago” (220). Pero también los gobernantes negros tienen miedo del carnaval, porque “there is no government that’s not afraid of a million people in the street” (221).

Pese a todos estos cambios, la situación económica de Totoben y Maisie sigue siendo precaria,³⁸ así que han de buscar nuevos horizontes en el norte, donde las reivindicaciones del Black Power evidencian que beka sigue haciendo de las suyas. Totoben y Maisie eligen Canadá como otros eligen Inglaterra o los Estados Unidos (en muchos casos, Canadá es la última opción, tras el endurecimiento de las políticas de inmigración de estos últimos). “Move, and move and move...” (225) con la intención de prosperar y conseguir una vida más digna, pero en Canadá vuelven a sentir la tiranía del hombre blanco “they finding that while no plantations waiting for them, beka still not wanting Totoben and Maisie moving and they streaming them into low-level jobs” (226). Así que Maisie y Totoben siguen sin poder moverse libremente, y por eso salen a moverse a la calle. En 1967 el carnaval de los africanos en Canadá se convierte en Caribana, que desde entonces se celebra cada año en la ciudad de Toronto. En la actualidad es ya una verdadera institución. Los africanos pasan de este modo a formar parte oficial de la historia de Canadá, ya que Caribana se funda (o, más exactamente, se

etc. (21).

³⁸ La diferencia de género no está ausente de esta genealogía de raza. Mientras que en Totoben “Black nationalism and mannes coming together”, Maisie “who living in the barrack yards and who belonging to the jamette class, is the only woman who playing marse with Totoben when it first starting” (223), aunque al final se apropiará del carnaval (“take over”), que se convertirá en “the one time Maisie showing her sexuality open open and not feeling threatened; is the one time Maisie freeing up and not dealing with men if she not wanting to” (224).

oficializa) en el marco de las celebraciones que conmemoran el centenario de la independencia de ese país.

Sin embargo, el texto se apresura a denunciar el carácter mercantilista de la celebración, y también, sobre todo, una cruda realidad: que el movimiento de Totoben y Maisie sigue estando inhibido por la gran masa de la sociedad canadiense. La conclusión de Philip es que Caribana no puede ser un festival realmente canadiense si quienes participan en él masivamente, los africanos, no se convierten por fin en canadienses de pleno derecho:

If Canadian stretching enough and including all the Totobens and Maisies who Black in their wining and their playing marse and their struggling for respect,³⁹ then and only then Caribana becoming Canadian (228).

Además de las citas iniciales sobre el carnaval, que convocaban ideas y textos de Derek Walcott, Gordon Rohler, Earl Lovelace y Julia Kristeva (una de las más eminentes teóricas del carnaval), podemos asociar la concepción y presentación del carnaval como evento cargado de potencialidad política y capacidad de transgresión con las teorizaciones de Mijail Bajtin.⁴⁰ En consonancia con estas ideas, Philip sugiere que la transgresión que supone el espíritu del carnaval de los africanos alcanza la propia distinción entre la vida y la muerte:

Carnival and marse meaning that you crossing from looking to dancing and back again to looking , from not moving to moving and back again to not moving. For Totoben and Maisie marse is moving and not moving; is man

³⁹ “Marsing” o “playing marse” y “wining” son distintos tipos de movimiento corporal carnavalesco.

⁴⁰ El trabajo de Julia Kristeva sobre el carnaval es, de hecho, una reelaboración de la teoría de Bajtin sobre el mismo tema. Véase Mijail Bajtin *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Madrid: Cátedra, 1987).

... dressing up as woman and woman dressing up as dirty sailor and playing man; is woman loving man yet wining on anything—but a man (...) And marse is living *and* dying. And then living again. (229; el énfasis es de la autora)

El carnaval alcanza así virtualmente la categoría de lo sagrado, tal es su importancia para los africanos. La nota pesimista es que el artículo (y el libro) concluye informando al lector de que, si bien el dispositivo policial que se organiza en torno a Caribana es desmesurado, las autoridades han decidido trasladar la cabalgata a un lugar más discreto de la ciudad que University Avenue, en previsión de posibles desórdenes públicos. El nuevo enclave es Lakeshore Avenue, altamente peligroso para los más de un millón de participantes porque si por cualquier razón se produce un movimiento de masas, “if they running the only place they running to is to a lake” (230).⁴¹ Es comprensible la humillación y la ira que la comunidad africano-canadiense sintió ante esta actitud por parte de las autoridades, máxime cuando Caribana es un evento que atrae una gran masa de turistas, y por tanto de riqueza, a la ciudad de Toronto. Es otra prueba, si aún hacía falta, de que queda mucho por hacer.

Concluiremos el comentario de *A Genealogy of Resistance* señalando que Marlene Nourbese Philip es en todos los artículos aquí compilados plenamente consciente de su identidad africano-caribeña-canadiense, como demuestra el hecho de que los textos

⁴¹ Es importante señalar también que Philip recuerda los altercados que tuvieron lugar en el carnaval de Notting Hill en Londres en 1976, y denuncia el trato abiertamente racista que se dio a los episodios allí

abarquen todos éstos ámbitos geográficos y se centren, de hecho, en el Caribe, nudo de culturas y nexo entre África y Canadá, los dos polos entre los que se delimita la identidad de la escritora.

Es también plenamente consciente de que ha alcanzado la madurez como escritora, y de su misión de cara a la sociedad. Las convicciones con las que Philip partía en los primeros textos de *Frontiers*, se han reforzado y han alcanzado, si cabe, una mayor solidez. Sin duda esto es así gracias a la experiencia de años de escritura.

En cuanto a la relación de su escritura con la posmodernidad, en este libro también nos da una propina al respecto. Una propina que contradice las afirmaciones de Benítez Rojo sobre lo inaplicable de las teorías posmodernas al Caribe, afirmaciones que, se recordará, también esta tesis rebatía en su introducción. La cita tiene el interés añadido de aunar los concepto de lugar y de escritura, tan presentes a lo largo de todo el volumen que de hecho son los que lo vertebran, con el de posmodernidad. Por otra parte, la claridad y concisión de la cita vuelven a dar cuenta de cómo Philip ha afinado su escritura hasta un nivel extraordinario:

Postmodernist is another term used to describe my poetry, to which my response is: then the Caribbean was postmodern long before the term was invented (129).⁴²

acaecidos en los medios de comunicación (227).

⁴² Cita extraída del ensayo “Father Tongue” (*A Genealogy*, pp. 128-132). Philip formula la misma idea en cuanto refiere a la relación entre Caribe y posmodernidad en “*Dis Place: the Space Between*”: “The Caribbean s/place living its postmodernist realitites long before the advent of the theory. If theory it be” (77).

Al acometer este estudio nos planteamos un doble objetivo: por un lado, analizar el corpus de escritos de Marlene Nourbese Philip, y por otro, relacionar este corpus con las premisas fundamentales de la teoría posmoderna. Ésta había de entenderse en su sentido más amplio, abarcando tanto el propio concepto de “posmodernidad” como el de “posmodernismo”, conceptos que vienen a con-fundirse en la denominación, más ambigua y generalizadora, de “lo posmoderno”. En cualquier caso, era imperativo investigar el sentido de todas estas acepciones antes de pasar al análisis de las obras propiamente dichas. Es lo que hicimos en el Capítulo 2, “Contexto teórico: Posmodernidad y posmodernismos”. Previamente, una tarea a nuestro entender inexcusable dado el calado heterodoxo de la propia disertación, el Capítulo 1, “Prolegómenos”, había perfilado y contextualizado nuestro estudio, sentando, al mismo tiempo, las bases ideológicas y metodológicas del mismo.

Posiblemente, la principal inferencia que se desprende de lo relatado en el Capítulo 2, “Contexto teórico: Posmodernidad y posmodernismos”, es la relevancia del concepto de posmodernidad. Es un concepto imprescindible dado que, como demostrábamos en dicho capítulo, el concepto de modernidad, referente cultural en el que se vino inscribiendo la evolución de la humanidad en los últimos siglos, ha quedado obsoleto. Con este argumento rebatíamos, al menos en apariencia, las opiniones del

filósofo alemán Jürgen Habermas, para quien la modernidad sigue existiendo en tanto que es un proyecto que no ha alcanzado su compleción. Sin embargo, esta discrepancia parecería en última instancia reducirse a un problema de nomenclaturas, pues al mismo tiempo señalábamos en nuestra aproximación que en las propias reflexiones de este autor se traslucen algunos principios de la posmodernidad.

Por otra parte, estas ambigüedades ponían de manifiesto una de las contradicciones de la posmodernidad, época y realidad cultural paradójica por naturaleza: si bien por un lado pone en tela de juicio la vocación teleológica o el sentido de finalidad de la historia que caracterizaba la modernidad (sentido encarnado en los ideales de progreso y justicia), por otro lado se encarga de posibilitar con sus nuevos paradigmas la verdadera emancipación de todos los grupos sociales y humanos. Otra paradoja constitutiva de la posmodernidad pareja a ésta es que, como señalábamos, al mismo tiempo que señala el fin de las metanarrativas que caracterizaban la modernidad, se convierte ella misma en una metanarrativa similar a aquéllas. Lo que la distingue de ellas es precisamente la conciencia de su carácter paradójico, que anula de manera automática toda pretensión de Verdad absoluta --autolegitimadora-- y de universalidad.

El segundo aspecto esencial que se establecía en el mismo capítulo es la diferencia entre posmodernidad y posmodernismos. Mientras que por la primera se entiende, como acabamos de señalar, una época concreta --la nuestra-- junto con el sistema conceptual que la envuelve, los posmodernismos se constituyen en las manifestaciones artísticas de la misma.

La posmodernidad se caracteriza por la suspensión de las grandes certezas que habían gobernado la existencia humana desde tiempos inmemoriales. En el nuevo paradigma, aquellas certezas, de carácter trascendental y autolegitimador, se han visto sustituidas por otro tipo de conocimiento, un conocimiento conscientemente subjetivo,

parcial, fragmentario, transitorio, liminal, *contingente*, elaborado en base a *juegos del lenguaje* que subrayan de las impurezas que existen en la relación entre el mundo y el lenguaje que lo configura. La práctica del *cuestionamiento* sistemático es básica en este nuevo paradigma, como lo son los principios de *fluidéz* --toda verdad es transitoria, todo posicionamiento concreto es puntual estrategia política--, y de *diferencia*. A resultas de la valoración de ésta última, en la posmodernidad, las dicotomías esenciales sobre las que asentaba el pensamiento moderno, de corte jerárquico y con frecuencia maniqueo, pierden su validez.

Se pueden señalar dos reacciones distintas ante el innegable advenimiento de la posmodernidad: por una parte, una reacción de nostalgia ante la pérdida de las certezas y del sentido (“la sensación”) de progreso. Esta vertiente estaría representada en nuestro texto por Fredric Jameson, quien, además de incidir en la fragmentación del subjetividad posmoderna, encuentra uno de los tropos constitutivos de la posmodernidad en la nostalgia. Por otra parte, hay quien halla en la posmodernidad motivo de alegría, incluso aunque ésta encuentre su inicio en un episodio tan lamentable de la historia humana como el holocausto nazi. Pese a ello, este sentido de celebración se desprende de las posibilidades de libertad e innovación que la posmodernidad ofrece, tanto a nivel conceptual como artístico. Representante de esta tendencia es, en nuestro texto, Jean-François Lyotard.

Como se encargó de recordarnos Hans Bertens, lo que ha trascendido como posmodernismo en al ámbito artístico es en realidad una amalgama de realidades diversas que se han agrupado bajo un sólo término. Ahora bien, si los posmodernismos tienen un poso común, éste es, sin duda, la idea de la *crisis de la representación* --lo que nos vuelve a remitir a ese “subrayado de las impurezas que existen en la relación entre el mundo y el lenguaje que lo configura”, refiriéndose aquí el término lenguaje a

cualquiera de los lenguajes artísticos.

En el plano artístico, también Jean-François Lyotard intuye lo posmoderno como motivo de alegría. Para él, tanto el arte moderno como el posmoderno se proponen la ardua tarea de presentar lo impresentable, es decir, investigar nuevas formas que den cuenta de la realidad con la finalidad de ampliar nuestra percepción del mundo y enriquecer nuestra relación con él. La diferencia entre uno y otro, entre arte moderno y arte posmoderno, es que el segundo lleva a cabo esta misión con un tono celebratorio, que se regocija de esta tarea investigadora de nuevos límites. Para Lyotard el arte posmoderno es, por así decirlo, un arte optimista, con un envidiable espíritu lúdico, y nosotros suscribimos esta visión.

Linda Hutcheon enriquece la perspectiva formal sobre el arte posmoderno que proporciona Lyotard al señalar sus implicaciones políticas. Para ella, el arte posmoderno, narcisista y paródico por naturaleza, se caracteriza por ser esencialmente transgresor (además de transitorio), y por inscribirse en aquello que pretende criticar. Estas características confluyen en un género híbrido, a caballo entre la literatura, el ensayo y la historia, que ella bautiza como “historical metafiction”. Para Hutcheon, y para nosotros, esta “metaficción histórica” es el género literario por excelencia de la posmodernidad. Entre sus características constitutivas, destacan, pues, las siguientes: la autorreflexividad; la disposición replicante o paródica; la ruptura de los límites tradicionales entre géneros literarios; la investigación de nuevas formas con el fin de crear nuevos espacios conceptuales o enriquecer los ya existentes (la segunda característica sería, de hecho, una manifestación de esta voluntad investigadora), y, por último, el espíritu lúdico que acompaña esta investigación.

Estas características se engloban en una voluntad de problematización (otro modo de nombrar lo que llamábamos *cuestionamiento*) que se apoya en esa conciencia

de que existen impurezas en la relación del lenguaje con el mundo, y, por tanto, en la relación de la literatura con el mundo. La literatura posmoderna pone sobre el tapete una clara convicción de que la palabra es poder; y se manifiesta, mediante variados bucles y paradojas, como plenamente consciente de su interacción con el mundo.

Planteados los principios teóricos en que nos interesaba enmarcar la producción escrita de Marlene Nourbese Philip, en el capítulo 3 procedimos a llevar a cabo el análisis de esta producción. Se optó por analizarla en orden cronológico, ya que se trata de un corpus de gran coherencia interna, que ha ido creciendo en el tiempo de manera totalmente orgánica, tanto en lo que respecta su evolución formal como sus intereses temáticos, esto es, tanto a nivel de continente como de contenido.

Notaremos que, según la ordenación y lectura que nosotros llevamos a cabo es este estudio, este corpus presenta una estructura similar a la de *Looking for Silence, An Odyssey of Silence* y, en cierto modo, también a *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*. Esto es así porque --siempre según nuestra lectura, que respeta en líneas generales el orden de publicación-- la obra de Philip en su conjunto presenta una estructura prácticamente simétrica. En primer lugar, la obra de creación se enmarca en la publicación de dos colecciones de artículos, que abren y cierran, respectivamente, toda la producción de la autora.¹ El eje axial de esta estructura simétrica lo constituye la novela para adolescentes *Harriet's Daughter*, una pieza singular en dicha producción,

¹ Oportunamente se justificó la opción de comentar *Frontiers* al inicio de nuestro análisis, sin prejuicio de que este volumen viese la luz después de las cuatro primeras obras de creación de la autora. Por otra parte, en esta estructura simétrica, *Showing Grit* ha de entenderse como una coda o complemento de *Frontiers*, lo que no es descabellado dada la proximidad temática y formal de aquél con los artículos compilados en éste.

que pone de manifiesto una clara voluntad pedagógica, y en la que conviven en equilibrio de fuerzas los dos principales polos que determinan la escritura de Philip, polos que nosotros hemos definido como *resistencia* y *existencia*, respectivamente, y que pretenden sintetizarse en el término *r/existencia*, pretendidamente afín a la jerga posmoderna.

En cuanto a los dos cuerpos que separa dicho eje, se trata de dos grupos formal y temáticamente autónomos y homogéneos, formados por dos obras cada uno. El primero lo componen las tempranas colecciones de poesía *Thorns* y *Salmon Courage*; el segundo, las dos obras de madurez cuyo patrón formal, como decíamos, reproduce la obra completa de Philip: *She Tries Her Tongue*, *Her Silence Softly Breaks* y *Looking for Livingstone*, *An Odyssey of Silence*, obras también afines y complementarias, como en breve vamos a recordar. Igual que sucedía en estas dos últimas obras, también en la obra de Philip como conjunto se percibe un sensible cambio de textura una vez atravesado el “meridiano” o eje axial. Recordemos que en *She Tries Her Tongue*, tras el meridiano que supone la sección central “Discourse on the logic of Language”, el tema del lenguaje se apropia definitiva e indiscutiblemente de los poemas restantes; y en *An Odyssey of Silence*, tras la irrupción a medio camino de los discursos de los hombres y la mujer blancos, que en apariencia descentran la narración de La Viajera, ésta reanuda el camino con un talante distinto, con una conciencia ya clara de lo que se propone encontrar. Pues bien, en el conjunto de la producción de Marlene Nourbese Philip, tras el meridiano que supone *Harriet’s Daughter*, la escritura que en *Thorns* y *Salmon Courage* era temáticamente tentativa y formalmente tradicional cobrará en *She Tries Her Tongue* y *An Odyssey of Silence* una fuerza y un poder de innovación inusitados.

Repasemos brevemente las partes del todo. La primera colección de artículos, *Frontiers. Essays and Writings on Culture and Racism*, se encargaba de revelar el

primer dominante de la escritura de Philip: la lucha contra el racismo. En la misma línea continuaba *Showing Grit. Showboating North of the 42th Parallel*, publicado casi a continuación del anterior. Otros temas relacionados con éste se apuntaban también en ambos volúmenes, como el expolio cultural sufrido por los africanos en el nuevo mundo, la desarticulación de su subjetividad, la apropiación histórica de su discurso y de su representación, el sistemático desdeño de sus reivindicaciones, etc. poniendo énfasis muchos de los artículos en la situación especialmente desaventajada de las mujeres de este colectivo. Estos temas se seguirán delineando a medida que la obra de Marlene Nourbese Philip vaya cobrando madurez y se afiance.

Thorns y Salmon Courage son las dos colecciones de poemas que abren la producción poética de la autora. En ellas, la voz lírica protagonista se instaure en la de una Mujer Afrospórica de carácter trascendental, figura de tintes míticos que será, de hecho, protagonista de toda la obra de Philip. Así pues, al dominante del racismo se añade con especial énfasis la celebración de lo femenino, que ya aparecía en *Frontiers* pero que en este estadio cobra especial relevancia (y que en *Salmon Courage* se circunscribe al hecho concreto de la maternidad). Estos dos poemarios, formalmente tradicionales, repasan las estaciones del periplo vital de la mujer afrospórica que Philip nos ofrece: desde África al Caribe, desde Trinidad-Tobago a Canadá. El dolor es el hilo conductor de las dos colecciones, un dolor que reverbera en contextos múltiples, ya que al dolor producido por el “exilio múltiple” que entrañan las sucesivas dis-locaciones se añade el dolor de no sentirse un ciudadano de pleno derecho en Canadá. Así, como sucedía en *Frontiers y Showing Grit*, la escritura de *Thorns y Salmon Courage* se muestra guiada por la voluntad de resistencia. En el largo periplo recorrido por la Mujer Afrospórica encontramos el argumento que nos permite definir ya la que estamos leyendo como una literatura de la fluidez, de la dis-locación, significativamente

diferente de sí misma.

En *Harriet's Daughter*, meridiano de nuestro análisis, significativamente aparece por primera vez el término compuesto “r/existencia”. El componente de reivindicación de la raza negra y las raíces africanas que ya había aparecido con anterioridad, ya fuese implícitamente o en alusiones o poemas puntuales, comienza a cobrar fuerza en esta novela para adolescentes que retrata las peripecias de una joven muchacha afrocanadiense de origen caribeño, la búsqueda, hallazgo y celebración de una identidad de género y, sobre todo, racial. Estamos a medio camino de nuestro propio periplo, pues partimos de un dominante de *resistencia* (*Frontiers*) y nos aproximamos a uno de *existencia* (culminado, aunque parezca paradójico por el título, en *A Genealogy of Resistance*).

She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks es sin duda la obra cumbre de Philip. Destinada a formar parte del canon de la literatura universal, en ella nuestra escritora lleva a cabo un admirable proceso de apropiación del lenguaje y reivindicación de su subjetividad. Privados de sus propios idiomas en el periodo de la esclavitud, los sujetos afrospóricos en el Nuevo Mundo se vieron obligados a emplear el inglés para comunicarse. Sus descendientes, que vivieron la emancipación de la esclavitud pero hubieron de sufrir la secuela de ésta que para ellos suponía el colonialismo, no heredaron de sus antepasados más lenguaje que el inglés, un idioma impuesto, ajeno; un idioma entrenado, en palabras de Marlene Nourbese Philip, para expresar el no-ser de los sujetos afrospóricos. En *She Tries Her Tongue*, Philip se enfrenta a la ardua tarea de desenmascarar toda la farsa que constituye la pretendida objetividad del lenguaje, lo que lleva a cabo mediante diversas estrategias, pero lo más interesante es que mediante ese proceso de denuncia y desenmascaramiento consigue transformar el lenguaje impuesto o, en sus palabras, “paterno”, en una *lengua materna*, finalmente apta para expresar la

subjetividad del sujeto afrospórico y, más en concreto, de la mujer afrospórica.

El libro consiste en un recorrido por la vida de la esa mujer mítica, separada de su madre al nacer --una madre que es símbolo, a su vez, de la lengua materna--, y que recibe una educación de signo colonial-patriarcal epitomizada en el lenguaje. Paulatinamente irá adquiriendo la madurez necesaria para articular su conflicto lingüístico --y por ende de identidad--, para terminar por ser capaz de sobreponerse a él y conquistar su verdadera dimensión humana. Funde así este poemario en términos de gran belleza el interés de Philip por hacer visible y dignificar la realidad de la mujer afrospórica, sobre todo en tanto que madre, con su deseo de apropiarse del lenguaje, que equivale a crear un lenguaje materno, es decir, un lenguaje verdaderamente expresivo de de su propio ser.

Otro aspecto que destaca en la colección es que lleva a cabo una exhaustiva deconstrucción de la dicotomía mente/cuerpo, en la que tradicionalmente dentro de la cultura occidental se ha privilegiado el primer miembro en detrimento del segundo. En *She Tries Her Tongue*, al presentar un universo casi exclusivamente femenino en el que priman las relaciones entre mujeres y, sobre todo, entre madres e hijas, la voz poética dignifica y valoriza el signo “cuerpo”, aunque, y es muy de señalar, no lo hace en detrimento del signo “mente”, ya que una lúcida actividad intelectual se muestra como componente imprescindible de la composición y contenido de los poemas.² Lo remarcable es que ahora no se privilegia uno sobre otro, ni se deslindan uno de otro. Ambos aspectos se funden en una sabiduría *más verdadera*, que es la sabiduría del cuerpo. Recordemos por último que tanto éste como otros debates presentes en el texto se reflejan con gran riqueza formal, con unos modos de representación poética altamente innovadores.

² Sin prejuicio de que, como se demostró, el poemario ponga en tela de juicio, en ridículo y en evidencia

Looking for Livingstone, An Odyssey of Silence surgió como coda del libro anterior, de manera que está temática y formalmente vinculado al mismo, llevando un paso más allá la transgresión formal que se inició en aquél. Pero mientras que en *She Tries Her Tongue* el género literario que servía de base para esa transgresión formal era la poesía, ahora lo es la novela. Y si allí el género lírico se veía enriquecido y transformado por injerencias de otros géneros y registros, como el judicial, el narrativo o el científico, aquí es el narrativo el modo preponderante, que se ve transgredido por tiradas de calado poético, epistolar, histórico o incluso periodístico. En consecuencia, calificábamos esta novela como posmoderna, como una original muestra de lo que Linda Hutcheon define como “metaficción historiográfica”. Esto es así porque *An Odyssey of Silence* mezcla aspectos novelísticos con otros de reflexión, o, dicho de otro modo, teoría y ficción se funden en un sólo cuerpo textual, en un proceso que desemboca en una nueva escritura de la Historia guiada por un esclarecedor cambio de perspectiva.

En las últimas secciones de *She Tries Her Tongue* se hacía especial hincapié en la importancia de la memoria como conformadora de la identidad, una memoria que allí se asociaba, significativamente, con el cuerpo. En *An Odyssey of Silence* la memoria se convierte en Historia, una forma de memoria de grupo que urge recuperar del poder colonial/patriarcal que se la ha apropiado. Es lo que se consigue con esta odisea de La Viajera (un nuevo trasunto literario de esa simbólica Mujer Afrospórica), que otra vez busca poner al descubierto la falacia encerrada en algunas *verdades* plenamente asumidas como tales por la cultura occidental, esta vez, en concreto, las relacionadas con el descubrimiento del continente africano.

El proceso vuelve a ser doble y, en cierto sentido, similar al seguido por *She*

toda una tradición asentada en la exclusividad de la actividad mental y la obliteración de la corporal.

Tries Her Tongue: por un lado, el texto denuncia del silenciamiento de las comunidades africanas en nombre de esas *verdades* que no eran tales; por otro, consciente de que no se puede dar marcha atrás en el tiempo y de que lo que ha ocurrido es irremediable, se opta por la única manera de reparar de algún modo ese silenciamiento: la reivindicación del silencio como un bien propio. Un giro complejo, hasta paradójico en apariencia, pero necesario y, sobre todo, eficaz.

Es eficaz porque, llegado este punto, reivindicada la subjetividad de la mujer afrospórica mediante la afirmación de su cuerpo, su lenguaje y su Historia, el polo de *existencia* domina sin ninguna duda al de *resistencia* en la escritura de Marlene Nourbese Philip. La que hasta el momento es su última publicación, el conjunto de ensayos agrupado bajo el título genérico *A Genealogy of Resistance*, ofrece globalmente, pese a su título, un tono de autoafirmación. Como en el libro anterior sucedía con el silencio, que por un efecto discursivo o un *juego del lenguaje* pasaba de entenderse como algo impuesto a proponerse como una opción de libertad, en esta colección, representativa del conjunto de la obra en observación, la obligada resistencia de los pueblos afrospóricos se presenta como algo asumido, dentro de una existencia que ya no tiene que ser respuesta a algo, *reacción contra*, *consecuencia de*. Por el contrario, en *A Genealogy of Resistance* la Mujer Afrospórica da cuenta de su identidad plenamente, como individuo cabal y completo y como ciudadana del mundo y de Canadá de pleno derecho. Así lo ponen de relieve, sobre todo, los ensayos primero y último: “A Genealogy of Resistance” y “African Roots and Continuities: Race, Space and the Poetics of Moving”. El primero desde lo personal y el segundo desde lo colectivo sintetizan la historia de los africanos en el Nuevo Mundo. Una historia plural, híbrida, y que ha florecido a partir de sus propias discontinuidades; en la que, repitámoslo, la resistencia se quiere asimilada a una voluntad de existencia en tanto que

seres humanos, sin más.³ El ensayo “Dis Place. The Space Between” supone una suerte de mîse-en abyme de este bucle, típico como vemos en la escritura de Philip, pues parte de la presentación del cuerpo de la mujer esclava como “a site of exploitation” en la economía de la plantación para pasar a ser reivindicarlo como “a site of resistance”. El espacio “between the legs” de la mujer afrospórica acaba convertido, por fin, en foco de subjetividad y garantía de existencia. Tal es la voluntad que guía la escritura de Marlene Nourbese Philip: investigar en los intersticios del lenguaje y de la Historia, y ofrecer visiones alter/nativas de la acción del lenguaje sobre la realidad para sembrar de nuevas posibilidades nuestra percepción de la misma.

Tras esta breve recapitulación, terminemos recordando los principales temas de la escritura que hemos analizado. En primer lugar ha de contarse la lucha contra el racismo y contra la opresión sistemática de determinados grupos por parte de otros en función de variables de raza, género, origen o clase social, u otras. Como contrapartida a esta opresión, los textos proponen una praxis social igualitaria y justa, que alejándose de prácticas explotadoras posibilite un intercambio efectivo y real entre realidades culturales distintas.

Esta voluntad camina de la mano de la reivindicación de la propia subjetividad de la autora como miembro de varias de esas comunidades sometidas, concretamente en función de su raza y su género. Mediante distintas estrategias posibilitadas por la escritura, ayudándose de varios trasuntos literarios o *yoes poéticos*, su subjetividad se hace extensiva a todos los miembros de estas comunidades; se reivindica, en fin, la subjetividad de las Mujeres Afrospóricas. En su configuración, dos factores son de

³ Se observará que basculamos entre la alusión al sujeto afrospórico en general y la mujer afrospórica en particular. Esta alternancia no es aleatoria, sino que se adapta a las propuestas de Philip, cuyo interés se centra con mucho en ésta última (máxime si tomamos su obra como conjunto), pero no se circunscribe a ella.

primordial importancia: el lenguaje y el cuerpo. Los factores de discriminación relacionados con la variable de raza se neutralizan, en esta escritura, mediante la apropiación del lenguaje. En cuanto a los relacionados con el género, el arma para combatirlos es la dignificación del propio cuerpo, liberado por fin de su sempiterna condena a ser un lugar de explotación, opresión y discriminación. A su vez, ese cuerpo se rebela como portador de la memoria del grupo, y, por tanto, como último y fundamental sustentador de la subjetividad en juego. La memoria se encarna en última instancia en la Historia, pero la propuesta por Philip es la de una Historia más próxima a la Genealogía, una Historia que carece de vocación totalitaria y que de hecho debería escribirse en plural, pues atiende a la diferencia, recuperando Historias que habían sido olvidadas o silenciadas, como la de la mujer afrospórica. Sólo revisando y asumiendo su propia Historia la mujer afrospórica se hace dueña por fin --y así cerramos el bucle-- de su verdadera subjetividad.

Es innegable que la escritura de Philip se acopla a múltiples aspectos explorados por la teoría y crítica postcolonial. Términos tan propios de ésta como lo son colonización, descolonización o neocolonialismo, esclavitud, diáspora, migración y exilio, etnicidad, etnocentrismo, género, hibridización, “in-betweenness”, imperialismo, lenguaje, locación, nacionalismo, maniqueísmo, mimetización, ambivalencia, Negritud, Orientalismo, otredad, patriarcado, raza, representación, Subalterno o Primer y Tercer Mundo, son, como hemos tenido ocasión de comprobar, perfectamente afines a esta escritura. Una lectura crítica que parta de estas herramientas para iluminar una obra como la que nos ocupa es muy adecuada, ya que se ajusta perfectamente a los

contenidos y requerimientos del propio texto. Sin embargo, a nuestro entender, limitar la lectura de una obra eminentemente *postcolonial* a la aplicación de parámetros *postcoloniales* de cara a la observación de unos contenidos, en fin, *postcoloniales* supone, en realidad, un modo de favorecer una visión del mundo dividida en compartimentos estancos. Indudablemente esto es negativo en todos los sentidos, pero, más en concreto, una compartimentalización excesivamente rígida en el campo de la crítica literaria corre el riesgo de favorecer la formación de guetos. Esos guetos académicos, además, viven en una suerte de endémica precariedad, ya que son susceptibles de llegar a desaparecer en función de las modas y de las fluctuaciones presupuestarias que tales modas acarrearán. Otra consecuencia de la creación de guetos académicos es que éstos contribuyen de hecho a perpetuar los guetos en el mundo real, máxime si consideramos que la universidad de nuestros días está, por fortuna para todos, más en contacto que nunca con ese mundo.

La voluntad de combatir los guetos académicos, culturales y sociales es, recordémoslo, una de las motivaciones de este trabajo. De ahí que hayamos analizado la escritura de Marlene Nourbese Philip en base, por una parte, a la teoría de la propia autora, que tan bien entronca con la teoría postcolonial, pero también en base a los parámetros de una cultura y una literatura posmoderna. Terminemos esta síntesis de los contenidos de nuestro estudio recordando que, como se ha ido demostrando, la escritura de Philip no sólo ha sido *posibilitada por* y *producida en* la posmodernidad en tanto que época, sino que además se ajusta a las que anteriormente definimos como características propias de la literatura posmoderna.

La primera de estas características, según las señalamos en el contexto teórico, era la autorreflexividad. Ésta está especialmente presente en la producción ensayística del corpus analizado, y su mayor virtud es la de desenmascarar la relación existente

entre poder y escritura. Por su parte, la vocación paródica, segunda característica de la literatura posmoderna, está más presente en las obras de creación de Philip, sobre todo en *She Tries Her Tongue*, *Her Silence Softly Breaks*, con sus múltiples alusiones intertextuales (*Las metamorfosis*, “El nuevo traje del Emperador”, *Alicia en el país de las maravillas*, etc.), y en *Looking for Livingstone, an Odyssey of Silence*, singular parodia de todo el saber sobre África archivado en nuestros libros tradicionales de Historia. Ha de mencionarse también la pieza dramática *The Redemption of Al Bumen* reescritura en clave de humor reivindicativo del clásico norteamericano *Show Boat*.

La ruptura de las clásicas fronteras entre géneros literarios era la siguiente marca de la posmodernidad literaria, aspecto en el que no hará falta abundar a estas alturas de nuestra disertación. Señalemos solamente que la investigación formal que lleva a cabo la escritura en análisis está presidida por un espíritu lúdico --cuarta característica-- que, sorprendentemente, no entra en conflicto con la seriedad de los temas abordados y la profundidad con que se discuten. Y esta aparente contradicción nos acerca a la quinta y última característica de la literatura posmoderna: su condena a ser el arte de la paradoja. La dialéctica entre *resistencia* y *existencia* en la escritura que nos ocupa se relaciona con esta característica, ya que, paradójicamente, la segunda cobra su plenitud sólo mediante la primera. El título *A Genealogy of Resistance* sintetiza este aparente contrasentido. Algo similar sucede con la temática del silencio, y otra aparente contradicción, conciliada mediante la escritura: la existente entre silencio como imposición y silencio como elección. Y podrían encontrarse otros ejemplos.⁴

⁴ En este sentido, y por pura asociación mental carente en realidad de rigor metodológico, no puedo resistirme a citar un fragmento de Antonio Benítez Rojo sobre el carnaval, teniendo presente que el artículo que cierra la producción de Philip que hemos analizado se centra en este aspecto de la cultura caribeña:

Socialmente hablando, el carnaval no es del todo una práctica positiva, como ve Mikhail Bakhtin al sólo tomar en cuenta la degradación momentánea de los valores que proyecta la esfera de poder. Tampoco es negativa, como deja entrever Umberto Eco al observar que tal degradación produce dentro de fechas controladas por el calendario oficial, siendo su propósito último la

Hemos repetido que la voluntad de imbricar la teoría posmoderna, una teoría ideada y elaborada por hombres blancos, con la escritura de una mujer negra, obedece al deseo de atentar contra la guetoización cultural, tanto en términos literarios como académicos. Por otra parte, ya al partir en nuestro periplo apuntábamos algo que más tarde la propia tesis ha puesto de manifiesto: que, de hecho, los verdaderos protagonistas de la posmodernidad son precisamente los sujetos que escapan a esa minoría occidental masculina y blanca que tradicionalmente ha ostentado el poder en el mundo y, en particular, en la academia.

Sin embargo, podría pensarse que emplear una teoría masculina y blanca supone la repetición de los patrones consabidos: la apropiación y manipulación de discursos ajenos y desfavorecidos por parte de las minorías que ostentan el poder. Nosotros discrepamos de esta lectura. Proponemos esta tesis, en cambio, como un ejemplo de interalimentación cultural. Esto sigue los preceptos de la propia Philip, pues era ella misma quien sugería, en *Frontiers*, que la humanidad debe abandonar sus políticas de usurpación y expolio y sustituirlas por prácticas de intercambio. La voluntad que guía nuestro estudio, repitámoslo, es plenamente conciliadora.

Ello sin prejuicio de que haya otro modo de leer nuestra propuesta. Observemos que la obra y el pensamiento de Marlene Nourbese Philip tiene más prominencia en el texto, de hecho, que la teoría posmoderna esbozada. Podemos entender, en

de perpetuación del viejo orden. Es, simplemente, una práctica *paradójica*. Obsérvese que el carnaval simboliza un doble sacrificio que es *paradójico* en sí mismo: a través de él los grupos poder canalizan la violencia de los grupos subyugados para mantener el orden de ayer, mientras que los últimos canalizan la violencia de los primeros para que ésta no recurra mañana. Culturalmente hablando, la complejidad de la fiesta caribeña no puede ser reducida a conceptos binarios. (En *La isla que se repite*, Barcelona: Casiopea, 1998, p. 364; la cursiva es mía.)

consecuencia, que ella “se apropia” materialmente, y por tanto simbólicamente, de la teoría en cuestión. Que el tercer capítulo tenga una extensión significativamente mayor que los dos primeros otorga el protagonismo de la posmodernidad a quien en principio podría ser catalogada como una escritora minoritaria. Podemos entender también el tercer capítulo como ese simbólico “miembro tercero” que irrumpe en las dicotomías y abre la vía hacia la diferencia y la pluralidad.

En todo caso, tal inversión de protagonismos encuentra su paralelo en el modo en que el cuerpo físico de la propia escritora “se apropia” de los contenidos conceptuales de su obra, y también en el modo que el cuerpo material de su escritura se erige en dominante de los propios contenidos. Todas estas inversiones se constituyen, en realidad, en subversiones, pues suponen fisuras en diversos aspectos de la hegemonía ideológica que en apariencia rige la sociedad canadiense. En lo que se puede entender como una serie de deconstrucciones de signo derrideano, se pone de manifiesto que lo que de habitual se percibe como secundario tiene, en realidad, el papel protagonista. Se destapa así la falacia en que se asientan los presupuestos epistemológicos y culturales que rigen el mundo occidental, donde el bienestar material de una minoría tiende a velar que éste se asienta en las dificultades de una gran mayoría para la mera supervivencia. En este sentido, es lícito, pues, proponer esta tesis como estrategia de subversión, ya que pone de manifiesto que es la práctica política de las mujeres negras lo que alimenta el discurso teórico de los hombres blancos.

Para concluir, insistamos en que la tesis se quiere también estrategia de subversión, en tanto que engloba discursos aparentemente dispares. Y del mismo modo que la narrativización de Philip legitima su existencia en tanto que sujeto como Mujer Afrospórica, la narratividad de la propia tesis legitima su existencia en tanto que discurso sobre el mundo.

La posmodernidad ha puesto sobre el tapete que los sistemas tradicionales de conocimiento y acción ya no funcionan, y que se han de buscar vías alternativas. Poner fin a los sistemas de opresión, explotación y discriminación que perviven en todos los rincones del globo es una tarea ingente. Escritoras como Marlene Nourbese Philip nos dan algunas directrices que pueden ser útiles, pero aunque la brecha está abierta, queda mucho por hacer. “How many identities can dance on a maple leaf?”, se pregunta Philip en uno de sus libros. En Canadá, como en el resto del mundo, sólo la igualdad y el respeto conseguirán que todos bailemos en verdadera armonía.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA (Obra completa de Marlene Nourbese Philip)¹

1. POESÍA.

1.1 Libros.

She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks. Londres: The Women's Press, 1993.

She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks. Charlottetown: Ragweed Press, 1988.

She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks. La Habana: Casa de las Américas, 1988.

Salmon Courage. Stratford: Williams Wallace Inc., 1983.

Thorns. Stratford: Williams Wallace Inc., 1980.

¹ Este exhaustivo listado procede de la página web de la autora: <http://www.Nourbese.com>, y reproduce fielmente el tipo de clasificación y ordenación allí ofrecida. Es interesante porque incluye las referencias de todas ediciones de los libros de Philip, y al mismo tiempo da cuenta de la enorme presencia de su escritura en la producción cultural canadiense. En dicha página aparece también un completo listado de la crítica existente sobre estas obras, pero dado que es información fácilmente accesible, optamos por no reproducir aquí este listado. Sin perjuicio de que en nuestra lista de fuentes secundarias se citen, al modo tradicional, las referencias consultadas durante la elaboración de esta tesis.

1.1.i. Antologías.

“Discourse on the Logic of Language”, en *Introduction to Literature*. Toronto: Harcourt, 2000.

“Discourse on the Logic of Language” y otros, en *Grammar of Dissent*, ed. Carol Morrell. Fredericton: Goose Lane Editions, 1998.

“What's in a Name?”, en *Between Worlds -A Reader, Rhetoric, and Handbook*, eds. Susan Bachman, Melinda Barth, Karen Pancer y Addison Wesley. Londres: Longman, 1998.

Looking for Livingstone. An Odyssey of Silence (extracto), en *Uncommon Wealth: An Anthology of Poetry in English*, eds. Neil Besner, Deborah Schnitzer y Alden Turner. Toronto: Oxford University Press, 1997.

“And Over Every Land and Sea”, en *Eyeing the North Star: Directions in African Canadian Literature*, ed. George Elliott Clarke. Toronto: McClelland and Stewart Inc. 1997.

“Discourse on the Logic of Language”, “Universal Grammar” y “Byeri”, en *Sisters of Caliban: Contemporary Women Poets of the Caribbean*, ed. MJ Fenwick. Virginia: Azul Editions, 1996.

“Blackman Dead” y “Discourse on the Logic of Language”, en *Making a Difference: Canadian Multicultural Literature*, ed. Smaro Kamboureli. Toronto: Oxford University Press, 1996.

“She Tries Her Tongue; Her Silence Softly Breaks”, en *The Arnold Anthology of Post Colonial Literatures in English*, ed. John Thieme. Londres: Arnold, 1996.

“She Tries Her Tongue; Her Silence Softly Breaks”, en *Canadian Voices*, eds. Shirin Kudchedkar y Jameela Begum. Delhi: A., Pencraft International, 1996.

“Discourse on the Logic of Language”, en *Carnival: Scream in High Park*, ed. Peter McPhee. Toronto: Insomniac Press, 1996.

“The Hold Up”, en *Images of Nature: Canadian Poets and the Group of Seven*, ed. David Booth. Toronto: Kids Can Press, 1995.

“She Tries Her Tongue; Her Silence Softly Breaks”, en *Concert of Voices: An Anthology of World Writing in English*, ed. Victor J. Ramraj. Broadview Press Ltd, 1995.

“Universal Grammar”, en *US/THEM*, ed. Gordon Collier. Atlanta: Rodopi, 1992.

“Ignoring Poetry”, en *Open Letter: A Canadian Journal of Writing and Theory*. Novena serie, No. 2, Primavera 1995.

“To Whom It May Concern”, en *Exact Change: Yearbook 1995*, ed. Peter Gizzi. Boston, USA.

“Discourse on the Logic of Language”, en *Motherlands*, ed. Susheila Nasta. Londres: The Women's Press, 1991.

“She Tries Her Tongue”, en *Singularities*, ed. Geoff Hancock. Black Moss, 1990.

“And Over Every Land and Sea”, en *Creation Fire*, ed. Ramabai Espinet. Toronto: Sister Vision Press, 1990.

“Testimony Stoops to Mother Tongue”, en *Poetry By Canadian Women*, ed. Rosemary Sullivan. Toronto: Oxford University Press, 1989.

“Odetta”, “E. Pulcherrima” y “Salmon Courage”, en *A Shapely Fire: Changing the Literary Landscape*, ed. Cyril Dabydeen. Oakville: Mosaic Press, 1987.

“Oliver Twist” y “Salmon Courage”, en *The Penguin Book of Caribbean Verse in English*, ed. Paula Burnett. Londres: Penguin, 1986.

“Salmon Courage”, “Child We Heard You Weep” y “On Reading Doris Lessing”, en *Other Voices: Writings by Blacks in Canada*, ed. Loris Elliott. Toronto: Williams Wallace Inc., 1986.

“Black Fruit”, “Byeri”, “Odetta”, “Black Fruit II” y “What's In A Name?”, en *Sad Dances in a Field of White: Poetry by and about Blacks in Canada*, ed. Charles Smith. Toronto: Is Five Press, 1985.

“Cyclamen Girl”, en *Women and Words: The Anthology*, ed. West Coast Editorial Collective. Vancouver: Harbour Publishing Co., 1984.

“When I Was a Child”, en *Pushcart Prize VI: The Best of Small Presses*, ed. Bill Henderson. Wainscott: The Pushcart Book Press, 1981.

1.1.ii. Revistas y periódicos.

“To Whom it May concern”, *Contemporary Verse*, No. 2, Winnipeg, 2000.

“Zong #1” & #2, *Fracture 2, Journal of Poetry and Poetics*, California, 2000.

“Island Liturgies”, *River City: A Journal of Contemporary Culture*, Verano 1996.

“Island Liturgies”, *Conjunctions: 27, The Archipelago: New Caribbean Writing*, 1996.

“Discourse on the Logic of Language”, *Chain* Vol. 3 No. 2, Otoño 1996.

“Crossed Stitch”, *Fourteen Hills: San Francisco State University Review*, Primavera 1996.

She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks y *Looking for Livingstone* (extractos), *The Zora Neale Hurston Forum*, Vol. IX, No. 1, Otoño 1994.

“A Good Neighbour” y “Crossed Stitch”, *River City*, Primavera 1994, Memphis, Tennessee, USA.

“Black, Armed and Dangerous”, *Drumvoices*, Otoño-Invierno, 1993/94.

“Universal Grammar”, *Trivia*, No.16-17, 1990.

“The Question of Language is the Answer to Power”, *Poetry Canada*, Vol.10, No. 4, Otoño-Invierno 1989-90.

“Universal Grammar”, “The Question of Language Is the Answer To Power”, *Hambone*, No. 8, Otoño 1989.

“Cyclamen Girl”, *Obsidian II: Black Literature In Review*, Vol. 4, No. 1, Primavera 1989.

“Universal Grammar”, *Dandelion*, Vol. 15, No. 1, Primavera-Verano 1988.

“She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks”, *Tessera*, Vol. 11, Nos. 2 & 3, Verano 1988.

“Meditations on the Declension of Beauty By the Girl with the Flying Cheek-bones”, *Tiger Lily: Magazine by Women of Colour*, Vol. 1, No. 4, 1988.

“Discourse on the Logic of Language”, *(f.)Lip*, Vol. 1, No. 2, Julio 1987.

“...And Over Every Land and Sea” y “Cyclamen Girl”, *Fireweed, A Feminist Quarterly*, No. 23, Verano-Otoño 1983.

“Salmon Courage”, “Black Fruit” y “A Habit of Angels”, *Dandelion*, Vol. 11, No.1,

Primavera-Verano 1984.

“Oliver Twist” y “Byeri”, *Prism International, A Quarterly Journal of Contemporary Writing*, Vol. 22, No.4, Verano 1984.

“Words In Progress”, *Fireweed, A Feminist Quarterly*, No. 17, Verano-Otoño 1983.

“All That Remains of Kush Returns To the Desert” y “Black Fruit”, *Presence Africaine: Revue Culturelle du Monde Noir*, No. 116, cuarto trimestre, 1980.

2. PROSA: FICCIÓN.

2.1. Libros.

Looking For Livingstone: An Odyssey of Silence. Stratford: The Mercury Press, 1991.

Harriets's Daughter. Toronto: Prentice Hall, 1990.

Harriet's Daughter. Toronto: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1990.

Harriet's Daughter. Toronto: McMillan Collier, 1990.

Harriet's Daughter. Londres: Heinemann, 1988; Toronto: The Women's Press, 1988.

2.1.i. Extractos de obras largas en antologías.

“Looking for Livingstone”, en *Writing a Politics of Perception-Memory, Holography, and Women Writers in Canada*, ed. Dawn Thompson. Toronto: University of Toronto Press, 2000.

“Commitment to Hardness” (del manuscrito inédito *The Imagination of Their Hearts*), en *Eyeing the North Star: Directions in African Canadian Literature*, ed. George Elliott Clarke. Toronto: McClelland and Stewart, 1997.

“Looking for Livingstone”, en *Territories of Difference*, ed. Renée Baert. Banff, Walter Phillips Gallery, 1993.

2.2.ii. Extractos de obras largas en revistas y periódicos.

“Abide With Me”, *Border/Lines*, No. 42.

“Queen Hat”, *Ariel: A Review of International English Literature*, Vol. 28, No. 1, Enero 1997.

“Beach”, *River City, A Journal of Contemporary Culture*, Vol. 15, No. 1, Invierno 1995.

“The Imagination of Their Hearts”, *Hambone*, Vol.12, Otoño 1995.

2.2.i. Narración breve en antologías.

“Burn Sugar”, en *Oxford Book of Stories by Canadian Women in English*, ed. Rosemary Sullivan. Oxford: OUP, 2000.

“Whose Idea Was It Anyway?”, en *The World Behind Bars and the Paradox of Exile*, ed. Kofi Anyidoho. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1997.

“Stop Frame”, en *Ancestral House: The Black Short Story in the Americas and Europe*, ed. Charles Rowell. Westview Press Inc. (Harper Collins), 1995.

“Bad Words”, en *This Aint No Healing Town: Toronto Stories*, ed. Barry Calhagan. Toronto: Exile Editions, 1995.

“Whose Idea Was it Anyway?”, en *Collaboration in the Feminine, Writings on Women and Culture from Tessera*, ed. Barbara Godard. Toronto: Second Story, 1994.

“Burn Sugar”, en *A Corner in Each Life: Contemporary Canadian Stories*, eds. Sean Armstrong y Carole Corbeil. Scarborough: Nelson Canada, 1994.

“Burn Sugar”, en *Kitchen Talk: Contemporary Women's Prose and Poetry*, eds. Edna Alford y Claire Harris. Red Deer: Red Deer College Press, 1993.

“Burn Sugar”, en *Daughters of Africa*, ed. Margaret Busby. Londres: Vintage, 1992.

“Bad Words”, en *Fire Beneath the Cauldron*, ed. Geoff Hancock. Thistledown Press, 1990.

“Burn Sugar”, en *Imagining Women*, ed. Rhea Tregobov. Toronto: The Women's Press, 1988.

“Burn Sugar”, en *International Feminist Fiction*, eds. Julia Penelope y Sarah Valentine. Freedom, California: The Crossing Press, 1992.

2.2.ii. Narración breve en revistas y periódicos.

“Stop Frame”, *Prairie Schooner*, Vol.67, no.4, Invierno 1993.

“Bad Words”, *Wasafari*, No. 11, Primavera 1990.

“Bad Words”, *Borderlines*, Primavera 1990.

“Just a name”, *Matrix*, No. 31, 1990.

“Whose Idea Was it Anyway?”, *Tessera: Toward Feminist Narratology*, Vol. 7, Otoño 1989.

“Burn Sugar”, *Panurge*, No.7, Octubre 1987.

“The Tall Rains”, *Women's Review*, No. 12, Octubre 1986.

3. ARTÍCULOS.

3.1. Libros.

A Genealogy of Resistance and Other Essays. Toronto: Mercury Press, 1997.

Showing Grit: Showboating North of the 44th Parallel. Toronto: Poui Publications, 1993.

Frontiers: Essays and Writings in Racism and Culture. Stratford: The Mercury Press, 1993.

3.1.i. Antologías.

“Why Multiculturalism Can't End Racism”, en *True North: Canadian Essays for Composition*, ed. Janice MacDonald. Grant MacEwan Community College, Addison Wesley Longman, 1999.

“Taming Our Tomorrows”, en *Literary Pluralities*, ed. Christl Verduyn. Peterborough: Broadview Press, 1998.

“Race, Space and the Poetics of Moving”, en *Caribbean Creolization: Reflections on*

the Cultural Dynamics of Language, Literature and Identity, eds. Kathleen M. Baluntansky y Marie-Agnes Sourieau. Univeristy Press of Florida & The Press University of the West Indies, 1998.

“Earth and Sound: The Place of Poetry”, en *The Word Behind Bars and the Paradox of Exile*, ed. Kofi Anyidoho. Evanston: Northwestern University Press, 1997.

“Trying Her Tongue”, en *Dwelling in Possibility: Women Poets and Critics on Poetry*, eds. Yopie Prins y Maera Shreiber. Cornell University Press, 1997.

“The Disappearing Debate or How the Discussion of Racism Has Been Taken Over by the Censorship Issue”, en *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*, eds. Bruce Ziff y Pratima V. Rao. Rutgers University Press, 1997.

“Who's Listening? Artists, Audiencies and Language”, en *New Contexts of Canadian Criticism*, eds. Ajay Heble, Donna Palmateer Pennee y J.R. (Tim) Struthers. Peterborough: Broadview Press, 1997.

“In the Matter of Memory”, en *Fertile Ground: Memories & Visions*, eds. Kalamu ya Salaam y Kysha N. Brown. New Orleans, Runngate Press, 1996.

“A Piece of Land Surrounded”, en *Writing it Down for James*, ed. Kurt Brown. Boston: Beacon Press, 1995.

“Ignoring Poetry”, en *Chain 2*, eds. Jena Osman y Juliana Spahr. Buffalo: Chain, 1995.

“Dis Place: The Space Between”, en *Feminist Measures*, eds. Lyn Keller y Cristanne Miller. University of Michigan Press, 1994.

“The Habit Of: Poetry, Rats, and Cats”, en *A Poetics of Criticism*, eds. J. Spahr *et al.* Buffalo: Leave Books, 1994.

“Ignoring Poetry”, en *Open Letter*, Novena serie, No. 2, Primavera 1992.

“The Absence of Writing or How I Almost Became a Spy”, en *Out of the Kumbia: Caribbean Women and Literature*, eds. Carole Boyce Davies y Elaine S. Fido. Trenton, New Jersey: Africa World Press, 1991.

“The Disappearing Debate”, en *Language in Her Eye*, eds. Libby Scheier y Sarah Sheard. Toronto: Coach House Press, 1990.

“Managing the Unmanageable”, en *Caribbean Women Writers*, ed. Selwyn Cudjoe. Massachusetts: Calaloux, 1990.

“Journal Entries Against Reaction”, en *Work In Progress: Building Feminist Culture*, ed. Rhea Tregobov. Toronto: The Women's Press, 1987.

“Mangoes”, en *The Morningside Papers*, ed. Peter Gzowski. Toronto: McClelland and Stewart, 1987.

3.1.ii. Revistas y periódicos.

“Gut Issues in Babylon”, *Fuse*, Vol. 20, No. 2, 1997.

“Negro in America: Evaluating The New Yorker's 'Black in America' Issue”, *Border/Lines*, No. 41.

“South of the Border”, *River City: A Journal of Contemporary Culture*, Verano 1997.

“Looking for Black Ancestors”, *CCL*, No. 83, 1996.

“White Man's Burden”, *Border/lines*, No. 40, 1996.

“Bernardo, Homolka, the Mona Lisa and the Press”, *Border/lines*, Nos 38/39, 1996.

- “Father Tongue”, *American Book Review*, vol. 17, No. 3, Feb-Mar. 1996.
- “OJ: Q & A”, *The Word*, Otoño 1995.
- “White Out: Bernardo's a Black Guy?”, *The Word*, Octubre 1995.
- “Back to the Future of Quebec”, *Border/lines*, Nos. 38/39, 1995.
- “Signifying Nothing”, *Border/lines*, Nos. 36/37, 1995.
- “A Piece of Land Surrounded”, *Orion*, Vol 14, No. 2, Primavera 1995.
- “Notes on the Completion of Potentiality”, *A Journalist of Feminist Theory: Women and Performance*, Vol,7, No.2 - Vol.8, No. 1, 1994.
- “Urban Confections”, *Border/lines*, Nos. 34/35, 1995.
- “That was Then, This is Now”, *Border/lines*, Nos. 29/30, 1993.
- “Sinking: \$6 million and Still Counting”, *Fuse*, Vol. XVII, No.2, Invierno 1993.
- “That Was Then, This is Now”; “Black/Jewish Relations”, *Border/lines*, Vol.29, No.30, 1993.
- “A Piece a Land”, *Trinidad and Tobago Review*, Vol.15, No.10-12, Diciembre 1993.
- “The White Soul of Canada”, *Third Text*, 14, Primavera 1991.
- “The New Jerusalem”, *Fuse*, Primavera 1991.
- “The Absence of Writing”, *Brick*, No. 39, 1990.
- “The Absence of Writing”, *Trivia*, No. 16/17, 1990.

“Canadian Literature in Black Type”, *Notes From the Underground: Newsletter of the Toronto Small Press Bookfair*, Primavera 1990.

“Why Multiculturalism Can't End Racism”, *The Toronto Star*, 6 Marzo 1990.

“Pilgrims to Canterbury: The Commonwealth Conference”, *Books in Canada*, Diciembre 1989.

“Earth and Sound : The Place of Poetry”, *Anales Del Caribe*, Vol. 9, 1989.

“The Disappearing Debate, Or How the Discussion of Racism Has Been Taken Over by the Censorship Issue”, *This Magazine*, Vol. 23, No. 2, Julio-Agosto 1989.

“Gut Issues in Babylon: Racism and Anti-Racism in the Arts”, *Fuse Magazine*, Vol. 12, No. 5, Abril-Mayo 1989.

“Who's Listening? Thoughts on Artists, Audience, and Language”, *Fuse Magazine*, Vol. 12, Nos.1 & 2, Sept. 1988.

“Managing the Unmanageable”, *Detroit City Arts Quarterly*, Vol. 3, No. 2, Verano 1988.

“No Laughing Matter”, *Fuse Magazine*, Vol. 11, No. 6, Julio 1988.

“Women and Theft”, *Network of Saskatchewan Women*, Vol. 5, No. 2, Mayo/Junio 1988.

“All My Children”, *The Role of the Reader in the Curriculum: The Third Report*, The Toronto Board of Education, 1987 .

“The Multicultural Whitewash: Racism in Ontario's Arts Funding System”, *Fuse Magazine*, Vol. 11, No. 3, Otoño 1987.

“The Sick Butterfly: South Africa's War Against Children”, *Fuse Magazine*, Vol. 11, Nos. 1& 2, Verano 1987.

“Social Barbarism and the Spoils of Modernism”, *Fuse Magazine*, Vol. 10, No. 6, Primavera 1987.

“Women and Theft”, *Fuse Magazine*, Vol. 10, No.5, Abril 1987.

“Solitary Dialogue”, *Broadsides*, Vol. 7, No.5, Marzo 1986.

“Journal Entries Against Reaction”, *Fuse Magazine*, Vol. 10, No. 4, Invierno 1986/7.

“I'se a Long Memored WomanE”, *Fuse Magazine*, Vol. 10, No. 3, Otoño 1986.

“Massa and the Provincial Kitchens”, *Fuse Magazine*, Vol. 10, Nos. 1 & 2, Verano 1986.

“The Absence of Writing or How I Almost Became a Spy”, *Fireweed, A Feminist Quarterly, Canadian Women Poets*, 23, Verano 1986, Toronto.

“Hurrying On Up”, *Fuse Magazine*, Vol. 9, No. 6, Feb./Marzo 1986.

“New World Voices: An interview with Anne Wallace”, *Fuse Magazine*, Vol. 8, No. 4, Nov-Enero 1985.

4. ENTREVISTAS.

Raft of the Medusa. Five Voices on Colonies, Nations, and Histories, Edited by Jocelyne Doray and Julian Samuel.

“Searching for Space: A Conversation with M. NourbeSe Philip”, con Coomie D. Vevaina. *Open Letter: A Canadian Journal of Writing and Theory*, Novena serie, No. 9, Verano 1997.

“River City Interview with M. NourbeSe Philip with Paul Naylor”. *River City: A Journal of Contemporary Culture*, Verano 1996.

“Secrecy & Silence: M. Nourbese Philip's Struggle to Connect with Her Lost Cultural Heritage Fuels Her Writing”, con Barbara Carey. *Books in Canada*, Vol. 20 No. 6, Verano 1991.

“Blood on Our Hands: An Interview with M. Nourbese Philip”, con Janice Williamson. *Paragraph Magazine*, Vol. 14, No.1, 1992.

“Writing a Memory of Losing That Place”, con Janice Williamson, en *Sounding Differences: Conversations with Seventeen Canadian Women Writers*. Toronto: University of Toronto Press, 1993.

5. OBRA DRAMÁTICA.

Coups and Calypsos. Toronto: Playwrights Union of Canada, 1999.

“Coups and Calypsos”, en *Testifyin'*, ed. Djanet Sears. Contemporary African Canadian drama.

“Coups and Calypsos” (extractos), en *Beyond the Pale*, eds. Yvette Nolan, Betty Quan y George Seremba. Toronto: Playwrights Canada Press, 1996.

“The Redemption of Al Bumen”, en *Showing Grit: Showboating North of the 44th Parallel*. Toronto: Poui Publications, 1994.

6. RESEÑAS.

“Reminding of Us of the Past: *Shanti* by Arnold Itwaru, and *To Monkey Jungle*, by Cyril Dabydeen”, *The Toronto South Asian Review*, Invierno 1990.

“How We Define Ourselves: Arun Mukherjee's *Towards an Aesthetics of Opposition*”, *Toronto South Asian Review*, Vol. 8, No. 1, Verano 1989.

“Rude Girls: *Talking Back: Talking Black, Talking Feminist* by Bell Hooks”, *Books in Canada*, Toronto, Mayo 1989.

“Immoral Fiction: *Casual Brutality* by Neil Bissoondath”, *Fuse Magazine*, Vol. 12, No. 4, En./Feb. 1989.

“Hard Time, Maximum Time: The Poetry of Krisantha Sri Bhaggiyadatta and Himani Bannerji”, *South Asian Review*, Vol. 5, No. 1, Primavera 1987.

“Arts Against Apartheid: A Report on Toronto's Week Long Festival”, *Fuse Magazine*, Vol. 10, Nos. 1 & 2, Verano 1986.

“The Color Purple: A Site Report”, *Fuse Magazine*, Vol. 9, No. 6, Mayo-Junio 1986.

“Naipaul's Legacies: Digging Up the Mountains”, *Fuse Magazine*, Vol. 9, No. 4, Invierno 1985.

“Passage to Nowhere: David Lean's *Passage to India*”, *Fuse Magazine*, Vol. 9, Nos. 1 & 2, Verano 1985.

“The Best Kept Secret: Bill Cosby and the American Dream”, *Fuse Magazine*, Vol. 9, Nos. 1 & 2, Verano 1985.

“Making the House of Our Own: Colonized Language and the Civil War of Words: *The Curing Berry and Fables from the Women's Quarters*”, *Fuse Magazine*, Vol. 8, No. 6, Primavera 1985.

“The Slack Cord of Hope: Tearing and Joining the Ties that Bind”, *Binding Twine the Poetry of Penny Kemp*, *Fuse Magazine*, Vol. 8, No. 4, Nov.-Enero 1985.

“The Metamorphosis of Michael Jackson: A Phenomenon and What it Means”, *Fuse Magazine*, Vol. 8, No. 3, Otoño 1984.

“Distortions and Liberal Intentions: A Critique of NBC's *White Dog*”, *Fuse Magazine*, Vol. 8, Nos. 1 & 2, Verano 1984.

“*Silenced* by Makeda Silvera”, *Feminist Research*, Vol. 13, No. 2, Julio 1984.

“*In Search of Our Mother's Gardens*: Womanist Prose by Alice Walker”, *Fireweed* 19, Verano-Otoño 1984.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA (OBRAS CITADAS)

AHMAD, Aijad, *In Theory. Classes, Nations, Literatures*. Nueva Delhi: Oxford U.P., 1994.

ALLEN, Lillian, "A Writing of Resistance: Black Women's Writing in Canada", en *In the Feminine. Women and Words. Les Femmes et les Mots*. Edmonton, Alberta: Longspoon Press, 1985.

ALONSO BRETO, M. Isabel, "Una antigua maldición". *Lateral* 63, Marzo 2000, p. 23.

-----, "Ecos del Caribe, de Micheline Dusseck: identidad femenina, identidad racial". *Anales del Caribe*, Nos. 16-18, 1998, pp. 307-326.

ANDERSON, Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama, 2000.

ANDERSON, Walter Truett (ed.), *The Fontana Postmodernism Reader*. Londres: Fontana, 1996.

ANIM-ADDO, Joan (ed.), *Framing the Word. Gender and Genre in Caribbean Women's Writing*. Londres: Whiting and Birch Ltd, 1996.

ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin, *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. Londres: Routledge, 1998.

-----, *The Empire Writes Back. Theory*

and Practice in Post-Colonial Literatures. Londres y Nueva York: Routledge, 1989.

ATWOOD, Margaret, *Alias Grace*. Toronto: McClelland & Stewart, 1996.

-----, *Survival. A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: Anansi, 1972.

BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Cátedra, 1987.

BARTHES, Roland, *S/Z*. Oxford: Blackwell, 1996.

-----, "The Death of the Author", en *Modern Criticism and Theory: A Reader*, ed. David Lodge. Londres: Longman, 1988, pp. 167-172.

-----, *Mythologies*. Londres: Cape, 1972.

BAUDRILLARD, Jean, "The Map Precedes the Territory", en *The Fontana Postmodernism Reader*, ed. Walter Truett Anderson. Londres: Fontana, 1996, pp.75-77.

-----, "The Precession of Simulacra". en *A Postmodern Reader*, eds. Joseph Natoli y Linda Hutcheon. Nueva York: State University of New York Press, 1993, pp. 342-375.

-----, *De la seducción*. Trad. Elena Benarroch. Madrid: Cátedra, 1989.

BAUMAN, Zygmunt, "Postmodernity, or Living with Ambivalence", en *A Postmodern Reader*, eds. Joseph Natoli y Linda Hutcheon. Nueva York: State University of New York Press, 1993, pp. 9-24.

-----, *Intimations of Postmodernity*. Londres: Routledge, 1992.

BENÍTEZ ROJO, Antonio, *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea, 1998. 1a. ed.
Hanover, U.S.A.: Ediciones del Norte, 1989.

BERTENS, Hans, *The Idea of the Postmodern*. Londres: Routledge, 1995.

-----, y Douwe Fokkema (eds.), *International Postmodernism*.
Amsterdam/Philadelphia: Johns Benjamins Publishing, 1997.

BHABHA, Homi, *The Location of Culture*. Londres, Routledge, 1992.

BLACK, Ayanna (ed.), *Fiery Spirits. Canadian Writers of African Descent*. Toronto:
Harpercollins, 1994.

BOEHME, Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*. Oxford y
Nueva York: Oxford University Press, 1995.

BRANCATO, Sabrina, *Mother/Motherland in the Works of Jamaica Kincaid*. Tesis
Doctoral sin publicar. Universitat de Barcelona. Junio, 2001.

BRAND, Dionne, *Bread Out of Stone*. Toronto: Vintage Canada, 1998.

-----, *In another Place, Not here*. Toronto: Vintage Canada, 1997.

-----, *Land to Light On*. Toronto: McClelland & Stewart, 1997.

-----, "Fotografía". Trad. I. Alonso Breto. *Revista española de estudios
canadienses*, Vol. III, No. 2, Noviembre 97, pp.143-146.

-----, *No Burden to Carry. Narratives of black Working Women in Ontario
1920s to 1950s*. Toronto: Women's Press, 1991.

BRERETON, Bridget, *Race Relations in Colonial Trinidad, 1879-1900*. Nueva York:

Cambridge, 1979.

BROWN, Rosemary, "Overcoming Sexism and Racism-How?", en *Racism in Canada*, ed. Ormond McKague. Saskatoon: Fifth House Publishers, 1991, pp. 163-178.

BROWNING, Robert, *The Ring and the Book*. Ed. Richard D. Altick. Harmondsworth: Penguin, 1971.

BUSBY, Margaret, *Daughters of Africa*. Londres: Jonathan Cape, 1992.

BUTLER, Judith, "Contingent Foundations: Feminism and the Question of Postmodernism", en *Feminists Theorize the Political*, eds. Judith Butler y Joan Scott. Nueva York y Londres: Routledge, pp. 3-21.

CAMPBELL, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1968.

"Canadian Multiculturalism Act" R.S.C. 1985, Chap. 24 (4th Supp), 1988, c. 31, asented to 21st July, 1988. Apéndice en *Other Solitudes. Canadian Multicultural Fictions*, eds. Linda Hutcheon y Marion Richmond.

CARR, Brenda, "Caribbean Word Power". *Canadian Literature*, Vol. 154-156, Otoño 1997, pp. 136-137.

-----, "To "Heal the Word Wounded": Agency and the Materiality of Language and Form in M. Nourbese Philip's *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*". *Studies in Canadian Literature*, Vol. 19, No.1, Verano 1994, pp. 72-93.

CHAMBERLAIN, J. Edward, *Come Back To Me My Language: Poetry and the West Indians*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1993.

CHANCY, Myriam J.S., *Searching for Safe Places. Afro-Caribbean Women Writing in Exile*. Philadelphia: Temple University Press, 1997.

CHRISTIAN, Barbara *Black Feminist Criticism*. Oxford y Nueva York: Pergamon, 1985.

CIXOUS, Hélène, "The Laugh of the Medusa", en *New French Feminisms*, eds. Elaine Marks e Isabelle de Courtivron. Trad. K. y P. Cohen. Brighton: Harvester Whitesheaf, 1980.

CLARKE, George Elliot, "Afrocentrism's Sources". *Books in Canada*, Vol. 27, Feb. 1998, p. 40.

-----, *Eyeing the North Star. Directions in African-Canadian Literature*. Toronto: McClelland & Stewart Inc., 1997.

CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*. Barcelona: Bruguera, 1981.

CREED, Barbara, "From Here to Modernity: Feminism and Postmodernism", en *A postmodern Reader*, eds. Joseph Natoli y Linda Hutcheon. Nueva York: State University of New York Press, 1993, pp. 398-418.

D'AGUIAR, Fred, *El mar de los fantasmas*. Barcelona: Andrés Bello, 2000.

DAVIS, Geoffrey D., "Disturbing the Peace". *Canadian Literature*, Vol. 150-153, Invierno 1996, pp. 129-133.

DAVYDEEN, Cyril (ed.), *A Shapely Fire. Changing the Literary Landscape*. Oakville, Ontario: Mosaic Press, 1987.

DELOUGHREY, Elizabeth, "From Margin to the (Canadian) Frontier: "The Wombs of Language in M. Nourbese Philip's *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*". *Revue d'études canadiens/Journal of Canadian Studies*, 33-1, Primavera 1998, pp. 121-144.

DERRIDA, Jacques, *Of Grammatology*. Trad. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1976.

-----, "Differance", en '*Speech and Phenomena' and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Trad. David B. Allison. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973, pp. 129-60.

-----, "Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences", en *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy*, eds. Richard Macksey y Eugenio Donato. Nueva York, The John Hopkins University Press, 1970. Rep. en *A Postmodern Reader*, eds. Joseph Natoli y Linda Hutcheon, pp. 223-242.

DUSSECK, Micheline, *Echos del Caribe*. Barcelona: Lumen, 1996.

EAGLETON, Terry, *The Illusions of Postmodernity*. Oxford: Blackwell, 1996.

-----, *Literary Theory. An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1983.

ETXEBARRIA, Lucía, *La Eva futura*. Barcelona: Destino, 2000.

FANON, Franz, *Black Skin, White Masks*. Nueva York: Grove, 1967.

FARIÑAS GUTIÉRREZ, María Daisy, *Religión en las Antillas*. La Habana: Editorial Academia, 1994.

FERGUSON, Margaret, y Jennifer Wicke (eds.), *Feminism and Postmodernism*. Durham y Londres: Duke University Press, 1994.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Fernando, *Caliban. Apuntes sobre la cultura de nuestra América*. Buenos Aires: La Pléyade, 1984.

FIEDLER, Leslie, "The New Mutants". *Partisan Review*, No.32, pp. 505-525.

FIGIEL, Sia, *El lugar donde nacimos*. Trad. Ana Quijada. Barcelona: Seix Barral, 1999.

-----, *The Girl in the Moon Circle*. Suva, Fiji: Mana Publications, 1996.

FIRTH, Kathleen, "Ritmos de amor en la poesía caribeña", en *Amor e identidad*, eds. Marta Segarra y Àngels Carabí. Barcelona: PPU, 1996, pp. 191-205.

FOKKEMA, Douwe, "The Semiotics of Literary Postmodernism", en *International Postmodernism*, eds. Hans Bertens y Douwe Fokkema. Amsterdam/Philadelphia: Johns Benjamins Publishing, 1997.

FOUCAULT, Michel, "Strategies of Power", en *The Fontana Postmodernism Reader*, ed. Walter T. Anderson. Londres: Fontana, 1996, pp. 36-41.

-----, *Microfísica del poder*. Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1991.

-----, "What is an Author?", en *Modern Criticism and Theory: A Reader*, ed. David Lodge. Londres: Longman, 1988, pp. 197-210.

-----, *Historia de la locura*. México DF: Fondo de cultura económica, 1979.

-----, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trad. Alan Sheridan. Harmondsworth: Pelican, 1997.

-----, *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. Trad. A. Sheridan. Nueva York: Pantheon, 1972.

FRANCO, José Luciano, *Ensayos sobre el Caribe*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1989.

FRAME, Janet, *To the Is-Land*. Londres: Paladin, 1987.

FUMAGALLI, María Cristina, “Todo se altera, nada se destruye: la versión de Marlene Nourbese Philip sobre el rapto de Proserpina de Ovidio y Homero”. *Anales del Caribe*, Nos. 16-18, 1998. pp. 273-286.

GATES, Henry Louis Jr., *Black Literature & Literary Theory*. Nueva York y Londres: Methuen, 1984.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989.

GILBERT, Sandra y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.

GILROY, Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

GIVEN, Brian J., “The Iroquois Wars and Native Firearms”, en *Native People, Native Lands. Canadian Indians, Inuit and Métis*, ed. Bruce Alden Cox. Ottawa: Carleton University Press, 1991, pp. 3-13.

GOODISON, Lorna, *I Am Becoming My Mother*. Londres y Port-of-Spain: New Beacon Books, 1986.

GOULA, Jordi (ed.), *La sociedad del conocimiento*. Barcelona: Beta Editorial, 1998.

GRAVES, Robert y Rafael Patai, *Los mitos hebreos*. Madrid: Alianza, 2000.

HABERMAS, Jürgen, “Modernity vs. Postmodernity”. *New German Critique* 22, 1981, pp. 3-14. Rep. en *A Postmodern Reader*, eds. Joseph Natoli y Linda Hutcheon, pp. 91-104.

HALL, Harvey, “The Continent of Silence”. *Books in Canada*, Vol. 18, No. 1., Febrero 1989, pp. 1-2.

HARRIS, Claire, "Between a Rock and a Hard Place", en *Negotiating Differences: Aspects of Contemporary Canadian Literature*, ed. Coomi S. Vevaina. Mysore: Dwanyaloka Publications, 1997, pp. 2-12.

-----, "Why do I Write?", en *A Grammar of Dissent*, ed. Carol Morrell. Fredericton: Goose Lane Editions, 1994, pp. 26-33.

-----, *Drawing Down a Daughter*. Fredericton, New Brunswick: Goose Lane, 1992.

-----, "Mirror, Mirror on the Wall", en *Caribbean Women Writers: Essays from the First International Conference*, ed. Selwyn R. Cudjoe. Wellesley: MA, Calaloux, 1990, pp. 306-309.

-----, *The Conception of Winter*. Stratford, Ontario: William-Wallace, 1989.

-----, "Poets in Limbo", en *A Mazing Space. Writing Canadian Women Writing*. Eds. Shirley Neuman y Smaro Kamboureli. Edmonton, Alberta: Longspoon Press, 1986, pp. 115-125.

-----, *Fables from the Women's Quarters*. Toronto: Williams-Wallace, 19

HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge: Blackwell, 1989.

HART, George, *A Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*. Londres: Routledge, 1986.

HASSAN, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*. Nueva York: Oxford University Press, 1971.

HEKMAN, Susan, *Gender and Knowledge: Elements of a Postmodern Feminism*.

Oxford: Polity Press, 1990.

HOOKS, Bell, "Postmodern blackness", en *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston: South End Press, 1990, pp. 26-31.

HUMM, Margaret, *The Dictionary of Feminist Theory*. Nueva York y Londres: Harvester Wheatsheaf, 1995.

HUNTER, Lynette, "After Modernism: Alternative Voices in the Writings of Dionne Brand, Claire Harris and Marlene Philip". *University of Toronto Quarterly*, Vol. 62, No. 2, Invierno 1992/3, pp. 156-281.

HURTLEY, Jacqueline A., et al., *Diccionario histórico y cultural de Irlanda*. Barcelona: Ariel, 1996.

HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Londres: Routledge, 1998.

-----, "The Post Always Rings Twice: The Postmodern and the Postcolonial". *Textual Practice*, No. 8, 1994, pp. 243-261.

-----, *The Canadian Postmodern. A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*. Ontario: Oxford University Press, 1988.

-----, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. Londres y Nueva York: Methuen, 1985.

-----, *Narcissitic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wailfrid Laurier University Press, 1980.

-----, y Marion Richmond (eds.), *Other Solitudes. Canadian Multicultural Fictions*. Toronto: Oxford University Press, 1990.

HUYSSSEN, Andreas Huyssen "Mapping the Postmodern". *New German Critique* 33, pp. 3-52. Rep. en *Feminism/Postmodernism*, ed. Linda J. Nicholson, pp. 234-277.

IRIGARAY, Luce, "This Sex Which is Not One", en *New French Feminisms*, eds. Elaine e Isabelle de Courtivron: Nueva York: Schocken Books, 1981.

ISER, Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1978.

JAMESON, Frederic, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres: Verso, 1985.

JANMOHAMED, Abdul y David Lloyd, "Toward a Theory of Minority Discourse: What is to be done?", en *The Nature and Context of Minority Discourse*, eds. Abdul JanMohamed y David Lloyd. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, pp. 1-16.

JARDINE, Alice, *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity*. Nueva York: Cornell University Press, 1985.

JAUSS, Hans R., *Towards An Esthetic of Reception*. Brighton: Harvester Press, 1982.

JENCKS, Charles, *What is Post-Modernism?* Londres: Academy Editions, 1996.

JOHNSON, Amryl, *Gorgons*. Coventry: Cofa Press, 1992.

JOHNSTON, Susan, "Epidemics: The Forgotten Factor in Seventeenth Century Native Warfare in the St. Lawrence Region", en *Native People, Native Lands. Canadian Indians, Inuit and Métis*, ed. Bruce Alden Cox. Ottawa: Carleton University Press, 1991, pp. 14-31.

KAMBOURELI, Smaro, *Making a Difference. Canadian Multicultural Literature*. Toronto: Oxford University Press, 1996.

KATZ, Stephen, "How to Speak and Write Postmodern", en *The Fontana Postmodernism Reader*, ed. Robert Truett Anderson. Londres: Fontana, 1996, pp. 88-91.

KRIPPNER, Stanley y Michael Winkler, "Studying Consciousness in the Postmodern Age", en *The Fontana Postmodernism Reader*, ed. Walter Truett Anderson. Londres: Fontana, 1996, pp. 157-165.

KRISTEVA , Julia, "Word, Dialogue and Novel", en *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi, Oxford: Basil Blackwell, 1986.

-----, *Revolution in Poetic Language*. Trad. Margaret Waller. Nueva York: Columbia University Press, 1984.

KROETSCH, Robert, "An archaeology of (my) Canadian Postmodern", en *International Postmodernism*, eds. Hans Bertens y Douwe Fokkema. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997, pp. 307 *et passim*.

KUHN, Thomas, "Scientists and their Worldviews", en *The Fontana Postmodern Reader*, ed. Walter Truett Anderson. Londres: Fontana, 1996, pp. 185-194.

JEAL, Tim, *Livingstone*. Londres: Heinemann, 1973.

LACAN, Jaques, *Écrits*. Trad. Alan Sheridan. Londres: Tavistock, 1977.

LAMMING, George, *The Pleasures of Exile*. Londres: Allison & Busby, 1984.

LEAVIS, F.R., *The Great Tradition*. Londres: Chatto & Windus, 1948.

LEWANDOWSKI, Theodor, *Diccionario de lingüística*. Trad. M. Luz García-Denche Navarro y Enrique Bernárdez. Madrid: Cátedra, 1995.

LYOTARD, Jean-François, *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 1994.

-----, *The Postmodern Explained to Children*. Londres: Turnaround, 1992.

-----, "Rewriting Modernity", en *The Inhuman*. Cambridge: Polity Press, 1991, pp. 24-35.

-----, "The Sublime and the Avant-Garde", en *The Lyotard Reader*, ed. Andrew Benjamin. Londres: Blackwell, 1989, pp. 196-211.

-----, "Answering the Question: What is Postmodernism?", en *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press, 1984, pp. 71-82.

MARTÍN GAITE, Carmen, *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*. Madrid: Destino, 1982.

MATEO PALMER, Margarita, *Ella escribía poscrítica*. La Habana: Casa Editora Abril, 1995.

MAYR, Suzette, *Chimera Lips*. Tesis MA sin publicar. Departamento de Inglés, Universidad de Alberta. Edmonton, Septiembre 1992.

McHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*. Londres y Nueva York: Methuen, 1987.

McKAGUE, Ormond (ed.), *Racism in Canada*. Saskatoon: Fifth House Publishers, 1991.

McLEOD, John, *Beginning Postcolonialism*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press, 2000.

MEHAN, Uppinder, “The Art and Activism of M. Nourbese Philip”. *Paragraph*, vol. 15 No. 2, Otoño 1993, pp. 20-23.

MOHANTY, Chandra Talpade, “Under Western Eyes. Feminist Scholarship and Colonial Discourses”, en *Third World Women and the Politics of Feminism*, eds. Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo y Lourdes Torres. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

MORRELL, Carol (ed.), *A Grammar of Dissent*. Fredericton: Goose Lane Editions, 1994.

MORRISON, Toni, *Beloved*. Trad. Iris Menéndez. Barcelona: Ediciones B, 1993.

MUKHERJEE, Arun *Oppositional Aesthetics. Readings from a Hyphenated Space*. Toronto/Cardiff: TSAR, 1994.

MUKHERJEE, Meenakshi, *The Twice Born Fiction*. Nueva Delhi y Londres: Heinemann, 1971.

NICHOLSON, Linda J. (ed.), *Feminism/Postmodernism*. Londres y Nueva York: Routledge, 1990.

NORRIS, Christopher, *What's Wrong with Postmodernism: Critical Theory and the Ends of Philosophy*. Londres y Nueva York: Harvester Wheatsheaf, 1990.

OATES, Carol Joyce, Black Women, *Writing and Identity: Migrations of the Subject*. Londres y Nueva York: Routledge, 1994.

O'CALLAGHAN, Evelyn, *Woman Version: Theoretical Approaches to West Indian Fiction by Women*. Londres: MacMillan, 1993.

ORTIZ, Fernando, *Travesía y trata negrera*. La Habana: Publicigraf, 1993.

OVIDIO, *Metamorphoses*. Ed. Mary M. Innes. Londres: Penguin, 1995.

-----, *Las metamorfosis*. Ed. Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Espasa-Calpe, 1963.

PAYNE, Michael (ed.), *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. Oxford: Blackwell, 1996.

PETRARCA, *Cancionero*. Ed. Angel Crespo. Barcelona: Bruguera, 1983.

PINEAU, Giselle, *Una antigua maldición*. Barcelona: Bronce, 1999.

POSTER, Mark, *Critical Theory and Poststructuralism: In Search of a Context*. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1989.

RAMRAJ, Victor, "West Indian-Canadian Writing in English". *International Journal of Canadian Studies / Revue Internationale d'Études Canadiennes*, No. 13, Primavera 1996, pp. 163-8.

RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María, *El modelo Frankenstein. De la diferencia a la cultura post*. Madrid: Tecnos, 1997.

-----, y María del Carmen África Vidal, *Y después del postmodernismo, ¿qué?* Barcelona: Anthropos, 1998.

RUSHDIE, Salman, *Midnight Children*. Londres: Picador, 1981.

SAID, Edward, *Orientalism*. Londres: Routledge & Kegan, 1978.

SANDERS, Leslie, ""The Mere Determination to Remember": M. Nourbese Philip's "Stop Frame"", en *North: New African Canadian Writing*, ed. Peter Hudson. *West Coast Line*, No. 22, 1997, pp. 134-142.

SCHIMMEL, Anne Marie, *The Mystery of Numbers*. Nueva York: Oxford University Press, 1993.

SCHNEIDERMAN, David, "Theorists of Difference and the Interpretation of Aboriginal and Treaty Rights", en *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, no. 14, otoño 1996, pp. 35-51.

SEARLE, John, "Rationalité et Realisme: qu'est qui est en jeu?", en <http://www.pecatte.rever.fr/SearleRR.html>.

SELDEN, Raman, *A Literary Guide to Contemporary Theories*. Brighton: Harvester Press, 1985. (Versión española de Juan Gabriel López Guix, Barcelona: Ariel, 1989).

SIRUP, Madam *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1988.

SHOHAT, Ella, y Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Londres: Routledge, 1994.

SIEPER, Roswitha, *The Student's Companion to Britain*. Barcelona: Idiomas, 1993.

SILVERA, Makeda. *Silenced. Talks with Working Class West Indian Women About Their Lives and Struggles as Domestic Workers in Canada*. Toronto: Williams-Wallace, 1983.

SLEMON, Stephen, "Modernism's Last Post", en *A Postmodern Reader*, eds. Joseph Natoli y Linda Hutcheon. Nueva York: State University of New York Press, 1993, pp. 426-39.

SONTAG, Susan, *Against Interpretation and Other Essays*. Nueva York: Dell, 1967.

SORMAN, Guy. *El mundo es mi tribu*. Trad. Pierre Jacomet. Barcelona: Editora Andrés Bello, 1998.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, Massachusetts y Londres: Harvard University Press, 1999.

-----, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. Londres: Methuen, 1987.

STEWART, Gordon, *History of Canada Before 1867*. Washington, ACSUS, 1989.

THOMAS, H. Nigel, "Caliban's Voice: Marlene Nourbese Philip's Poetic Response to Western Hegemonic Discourse". *Studies in the Literary Imagination*, Otoño 1993, Vol. 26, No. 2, pp. 63-76.

TOURAINÉ, Alain, *¿Podremos vivir juntos? Iguales y diferentes*. Trad. Mauro Armiño. Madrid: PPC, 1997.

TROTTER, David, "Modernism and Empire: Reading *The Waste Land*". *Critical Quarterly*, 28.1 & 2, 1986, pp. 143-153. Cita en Stephen Slemon, "Modernism's Last Post", en *A Postmodern Reader*, eds. Joseph Natoli y Linda Hutcheon, p. 426.

VATTIMO, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Trad. Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1996.

VEVAINA, Coomi S. (ed.), *Negotiating Differences: Aspects of Contemporary Canadian Literature*. Mysore: Dwanyaloka Publications, 1997.

-----, "Naming, Un-naming, Re-naming: Epistemological Challenges in the Afrocentric Feminist Writings of Dionne Brand, Claire Harris and Marlene Nourbese Philip", en *Literary Theory: Re-Reading Aesthetics and Culture*, eds. Jameela Begum y B. Hariharan. Nueva Delhi: Pencraft International, 1996.

-----, "Black, Woman, Righter and the Anguish of English".

International Journal of Canadian Studies, Vol. 11, Primavera 1995, pp. 261-276.

VIGIER, Rachel, "Voiced Silence. The Poems of Marlene Nourbese Philip". *Fuse*, Vol. VIII, No. 6, Primavera 1985, pp. 41-42.

WARD, Olivia, "The Blacks in Canada: A Report". *The Toronto Star*.

WATSON, Francis, *India. A Concise History*. Londres: Thames and Hudson, 1993.

WAUGH, Patricia, *Feminine Fictions. Revisiting the Postmodern*. Londres: Routledge, 1989.

WEST, Cornel, "The New Cultural Politics of Difference", en *The Cultural Studies Reader*, ed. Simon During. London: Routledge, 1993, pp. 203-217.

WHITTAKER, Ted, "Black Canadian Literature". *Books in Canada*, Sept. 1998, Vol. 27, No. 6, pp. 9-11.

WILCOTT, Rinaldo, "'A Tough Geography': Towards a Poetics of Black Space(s) in Canada", en *North: New African Canadian Writing*, ed. Peter Hudson. *West Coast Line*, No. 22, 1997, pp. 38-51.

WILLIAMS Eric, *From Columbus to Castro. The History of the Caribbean 1492-1969*. Nueva York: Vintage, 1984.

WILLIAMSON; Janice, *Sounding Differences. Conversations with Seventeen Canadian Women Writers*. Toronto: U. of Toronto Press, 1993.

WINKS Robin W., *The Blacks in Canada: A History*. Montreal y New Haven: McGill-Queens University Press, Yale University Press, 1971.

WOODCOCK, George, *A Social History of Canada*. Ontario: Penguin, 1985.

WORDSWORTH, William, *Lyrical Ballads*. Ed. Raymond L. Brett. Londres: Routledge, 1991.

YOUNG, Robert, *White Mythologies. Writing History and the West*. Londres, Routledge, 1996.

-----, *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture, and Race*. Londres: Routledge, 1995.

<http://www.unicefusa.org/alert/emergency/angola>.

Apéndice: La sonrisa de Marlene Nourbese Philip

