

SUBJETIVIDADES, LENGUA(S) Y REPRESENTACIÓN EN LAS LITERATURAS CHICANA, PUERTORRIQUEÑA Y DEL CARIBE ANGLÓFONO

Coordinación de
MARÍA ALEJANDRA OLIVARES

Maria Alejandra Olivares
Andrea Montani
Mercedes Fernández Beschtedt
Estefanía Fernández Rabanetti
Sabrina Ferrero
Paola Alejandra Formiga



Subjetividades, lengua-s y representación en las literaturas chicana, puertorriqueña y del caribe anglófono / María Alejandra Olivares ... [et al.]; coordinación general de María Alejandra Olivares; editado por Natasha Besoky. - 1a ed. - Neuquén:

Universidad Nacional del Comahue. Facultad de Lenguas, 2022.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-46558-5-1

1. Literatura. 2. América y el Caribe. I. Olivares, María Alejandra, coord. II. Besoky, Natasha, ed.

CDD 860.998



SUBJETIVIDADES, LENGUA(S) Y REPRESENTACIÓN EN LAS LITERATURAS CHICANA, PUERTORRIQUEÑA Y DEL CARIBE ANGLÓFONO

Coordinación de
MARÍA ALEJANDRA OLIVARES

Maria Alejandra Olivares
Andrea Montani
Mercedes Fernández Beschtedt
Estefanía Fernández Rabanetti
Sabrina Ferrero
Paola Alejandra Formiga

Colaboración editorial

Natasha Besoky



ÍNDICE

Introducción	5
María Alejandra Olivares	
1. El Barrio y la construcción de la identidad diasporriqueña	12
Mercedes Fernández Beschtedt y Andrea Montani	
2. Cuestiones identitarias y autotraducción intersemiótica: el caso de la nuyorriqueña María Teresa “Mariposa” Fernández	23
Estefanía Fernández Rabanetti	
3. La auto(re)traducción como mecanismo de construcción de una identidad transcultural. El caso de Norma Elía Cantú	36
Sabrina Ferrero	
4. Escritoras chicanas, fronteras desbordadas	54
Paola Formiga	
5. Nopalitos, the Making of Fiction	70
Helena María Viramontes	
Traducción de Estefanía Fernández Rabanetti y Sabrina S. Ferrero	
6. El pasado en disputa: los (ab)usos de la memoria en <i>Prospero’s Daughter</i> de Elizabeth Nunez	71
Andrea Montani	
7. Entrevista a Elizabeth Nunez	94
Andrea Montani	
Traducción de Sabrina S. Ferrero y Andrea Montani	
8. Canalizar a Shakespeare: <i>La hija de Próspero</i> invierte una trama clásica para analizar cuestiones de colonización, raza y violación	97
Elizabeth Nunez	
Traducción de Natasha Besoky y Andrea Montani	
9. Opal Palmer Adisa: danza con las palabras	101
María Alejandra Olivares	
10. Entre los altos pastizales, comiendo caña	123
Opal Palmer Adisa	
Traducción de María Alejandra Olivares	
Integrantes	127

INTRODUCCIÓN

Este libro surge de las inquietudes y objetivos que delinearon el proyecto de investigación que, bajo el mismo título, se desarrolló en la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional del Comahue entre 2015 y fines de 2019. La elaboración del proyecto estuvo guiada por la necesidad de articular la tarea investigativa con la tarea docente del equipo en las áreas de literatura de las carreras de Traductorado en Inglés y de Profesorado en Inglés y, a la vez, con el interés de contribuir al estudio de estas literaturas y su divulgación. El proyecto inicial contemplaba, como parte de sus objetivos y a modo de religamiento cultural, una publicación que incluyera la traducción de una selección de textos de las literaturas bajo estudio, así como algunos estudios teórico-críticos y traductológicos elaborados por miembros del equipo. Nos motivó a ello el hecho que estas literaturas, aun cuando parte de la riqueza cultural de nuestras Américas, por diversos motivos permanecen todavía prácticamente desconocidas para el lector hispanohablante de gran parte de América Latina, para el ámbito escolar y, con algunas excepciones desde hace unas pocas décadas, para la Academia.

El conjunto de textos que aquí se presenta está enmarcado en los lineamientos generales del proyecto y fueron seleccionados, abordados y/o traducidos desde la óptica teórica que se adoptó para el desarrollo del estudio en su conjunto. La estrecha relación entre este libro y el proyecto de investigación explica, en parte, la adopción del título de esta publicación y, también, la inclusión de la breve descripción del proyecto y algunos de sus resultados, que presentamos a continuación.

La investigación se centró en las representaciones estéticas de la problemática identitaria de las comunidades chicana, puertorriqueña/diasporriqueña, y del Caribe anglófono, focalizando en particular espacios de contacto cultural entendidos en un sentido amplio; entre ellos, y fundamentalmente, lenguas y texto literario. Kamau Brathwaite fue una gran influencia en nuestras elecciones: en su ensayo “Historia de la voz” (1984), el gran escritor barbadense expresa que las lenguas no generan por sí mismas revoluciones; lo importante es qué se hace con las lenguas (cf. Brathwaite en Florencia Bonfiglio 2010: 126). Nuestro objeto de estudio se perfiló bajo la sombra de esta idea; las comunidades seleccionadas están atravesadas por la lengua inglesa como lengua oficial, que ha operado en grados variados de violencia en contextos de colonización y poscolonización formal. Por esta razón, resultó de particular interés indagar cómo esta lengua oficial se torna en locus de expresión de las relaciones de poder y medio de representación de identidades individuales y comunitarias. Esto implicó también analizar el ensamble o existencia paralela y conjugada con otras lenguas minoritarias; pensamos aquí en el *spanglish*, en el *creole* caribeño y en las variedades lingüísticas del Caribe inglés que se miden desde lo hegemónico como

malas lenguas. No por esto adherimos a la relación unívoca de una comunidad-una lengua; tampoco a concepciones esencialistas de la identidad; el desafío reside en lograr utilizar una lengua como sujetos para enunciar las propias circunstancias, tal como expresa bell hooks (1989:42) en relación a las mujeres afroamericanas:

Las personas tienen el derecho de definir su propia realidad, establecer su propia identidad, nombrar su historia. Como objetos, la realidad de una persona es definida por otros, la identidad es creada por otros, la propia historia es nombrada solo en formas que definen nuestra relación con quienes son sujetos.

Adoptamos, entonces, una concepción de las lenguas como espacio de pugnas y, en particular, de la literatura como una forma de representación de subjetividades en el contexto de tensiones de poder. Abordamos el texto literario como “zona de contacto” (Mary Louis Pratt 1992) y como espacio de “relación” (Édouard Glissant 1989); un ámbito discursivo de representación en el que se dirimen relaciones de poder y que al mismo tiempo permite el “destello” de las diferencias, en manifestaciones con diversos grados de opacidad. En este sentido, el texto creativo es casa, espacio íntimo que anima a gestar la recreación y reafirmación de identidades; espacio de expresión y realización de lo deseable a la vez que entretejido de estructuras de poder. De este modo, leemos el texto literario como acto ideológico y político.

Partiendo entonces de textos literarios como espacios de contacto y relación, analizamos las representaciones de experiencias individuales y comunitarias en contextos marcados por diferentes culturas y jerarquizaciones culturales resultantes de relaciones de poder. Abordamos como espacios de contacto el texto en sí, en sus aspectos formales –genéricos, polifónicos, heterofónicos, estructurales (en particular el fragmentarismo), autobiográficos y “alterbiográficos” (Jana Evans Braziel 2009)– y también la articulación de otros y variados espacios de contacto que el texto puede entretejer: las prácticas culturales de una comunidad, su lengua o lenguas, su relación con el entorno, etc. Ubicamos en este espectro de zonas de contacto a la traducción, entendiendo a la misma como traducción cultural o, más específicamente en términos de Glissant, como un acto de Relación: “un arte de la fuga, una renunciación que se consume”, un modo de “oponer a la transparencia de los modelos la abierta opacidad de las existencias que no se pueden reducir” (Glissant 2006: 30-31). Desde esta perspectiva, parte del equipo se abocó a la traducción de algunos textos al castellano y a consideraciones traductológicas de los procesos involucrados en el trabajo de traducción realizado.

El recorte temporal del corpus se ubica en las últimas décadas del siglo XX y lo transitado hasta la fecha de finalización del proyecto. Esta selección se debe a algunos sucesos mundiales –la independencia formal de los territorios caribeños de habla inglesa que se completa (con algunas excepciones) a inicios de la década de 1980 y la caída del muro de Berlín– que podrían considerarse

auspiciosos para la humanidad pero que se tornan vacuos en el marco de la globalización, del neo colonialismo y del recrudescimiento y corrimiento de fronteras. Se perfila en estas décadas una situación mundial que Fernández Retamar resume en la significación que otorga a la caída del Muro de Berlín en el prólogo a la edición revisada de 2004 de *Todo Calibán*:

La caída del Muro de Berlín es también una imagen, pero para disfrute exclusivo de Próspero, quien está entregado ahora a levantar otros muros, nada imaginarios (por ejemplo, el literal entre los Estados Unidos y México; por ejemplo, el de la xenofobia), esta vez no para separar al Este del Oeste, sino al Norte del Sur: incluso de ese nuevo Sur que hasta hace poco se llamó en buena parte Este. (Fernández Retamar, 2004)

A partir de una puesta en común de los análisis realizados, observamos que los textos abordados presentan temáticas recurrentes en relación a la imposición cultural y una preocupación marcada en torno a la relación lengua / identidad y a la jerarquización estigmatizante de las lenguas en uso. Los aspectos apuntados se articulan en el tejido discursivo de los textos literarios para plasmar intentos de búsqueda o reafirmación identitaria, personal y colectiva. Es por ello que se focalizaron en particular las estrategias formales utilizadas en las obras a modo de denuncia, disputa por el control de la palabra, y deconstrucción de patrones epistemológicos tradicionales occidentales. A continuación, presentamos un detalle abreviado de las estrategias formales más recurrentes:

a) reescrituras y abusos del canon literario occidental a través del traslapamiento de formas canónicas y formas narrativas o de transmisión de sabiduría popular y de la tradición oral; a través de la hibridación genérica y de ab/usos de las formas literarias, como por ejemplo manipulaciones de elementos autobiográficos y de la autobiografía canónica; y a través de la reescritura de textos literarios, mitos e historia;

b) desbordes temporales y espaciales, en los que se observa al entorno como contenedor, manifestación y marca de la historia, o se muestra un fluir recíproco entre el sujeto y el entorno;

c) articulaciones de distintas lenguas, juegos que exponen más visiblemente a las lenguas como zonas de contacto.

Las estrategias descritas muestran que las obras analizadas, más allá de las particularidades estéticas de cada una de ellas, constituyen un lenguaje de representación identitaria, un entramado de formas de expresión, que incluye obviamente la lengua, aunque implica mucho más que el uso de una lengua o lenguas en particular. Las obras entretejen un diálogo particular, al mismo tiempo deconstructivo y articulante, con el Otro cultural o, en palabras de Stuart Hall (1996) 2003:3), el afuera constitutivo.

El desborde de las formas y borronero de contornos que sugieren los rasgos formales apuntados anteriormente articulan una crítica a clasificaciones excluyentes y paralizantes, formas

de concepción de mundo que se desprenden de lo que Glissant denomina culturas de raíz única, y que determinan territorios, en sentido literal y metafórico: cuestiones raciales y étnicas, de género, lingüísticas y estéticas, y se extiende a las clasificaciones geopolíticas y territoriales como la nación, la insularidad y lo continental, el Norte y el Sur, entre otras. De este modo, las obras constituyen textos que construyen memoria y crean historia, no “en el sentido de su capacidad para facilitar la ocurrencia de hechos, sino respecto a su capacidad de elevar a nivel de la conciencia un mundo oculto” (Glissant 1999: 107). En tanto construcciones de historia, las obras delinean una suerte de mapeo cognitivo que implica corrimientos de las formas tradicionales de representación y lectura, de textos y mundos. Desarticulan creativamente una “forma particular de retórica” que ha acompañado tanto a la literatura como a la Historia (Glissant 1999: 75).

El entramado de desbordes que orquestan las obras analizadas sugiere también literaturas que articulan fragmentos variados: de culturas, lenguas, géneros literarios, tiempos, espacios, voces, escritura y oralidad, entre otros. Este rasgo puede concebirse como un “fragmentarismo productivo” (Olivares, tesis doctoral) en tanto pone en escena fragmentos vitales, no ruinosos en el sentido de Walter Benjamin. El traslapamiento de contornos y fronteras hace de estos elementos participantes activos y fructíferos en la construcción constante de historias culturales, personales y sociales. En este proceso, los fragmentos que se hilvanan pueden concebirse como huellas (Glissant 2006); como partes activas de un proceso dinámico constante en el que se redefinen en la interacción con otros y con el Otro -no como metáfora supletoria, reemplazo del pasado que se cancela, sino como intentos de inserción y reelaboración del pasado en el presente, donde ambos, pasado y presente, proceden a una intervención recíproca. Por esta razón, el entramado de fragmentos en las obras abordadas constituye un símbolo de la criollización de toda cultura, así como del carácter inacabado, de obra en progreso, de las mismas. En este sentido marca también la incompletud y parcialidad de toda ilusión de clausura y universalidad cultural.

En el plano de la traducción, la atención se concentró en las prácticas autotraductoras y en el trasvasamiento de códigos como eje central en la configuración del sujeto. Se rastreó en prólogos, entrevistas y ensayos las reflexiones plasmadas por las autotraductoras en torno a su condición de sujetos transculturales, y paralelamente, se realizó un análisis de sus obras. A partir de ello, puede afirmarse que las obras constituyen un testimonio vivo de un proceso constante de retraducción. Además, los enfoques en el marco de la traducción revelan procesos que cuestionan los contornos ontológicos de textos, lenguas y culturas en un sentido amplio, así como los del sujeto del discurso.

Los artículos que se publican en este libro surgen del marco descrito y revelan, en modos diversos y distintos grados, las conclusiones que como equipo hemos delineado. En “El Barrio y la

construcción de la identidad diasporriqueña”, Mercedes Fernández Beschtedt y Andrea Montani exploran una selección de textos de autores diasporriqueños para indagar sobre el papel del barrio en la vida e identidad de sus habitantes. Focalizan El Building, en Paterson, y El Barrio, en Manhattan, como espacios donde viven y se configuran las memorias colectivas de la comunidad diasporriqueña. Estefanía Fernández Rabanetti y Sabrina Ferrero abordan en cada uno de sus artículos las formas en que la autotraducción articula procesos identitarios. En “Cuestiones identitarias y autotraducción intersemiótica: el caso de la nuyorriqueña María Teresa ‘Mariposa’ Fernández”, Fernández Rabanetti ahonda en la auto(re)traducción y observa, en particular, los procesos intersemióticos que Mariposa pone en juego para dar cuenta de una construcción dinámica de identidad. Enmarcado en la misma línea de trabajo, el estudio de Ferrero, “La auto(re)traducción como mecanismo de construcción de una identidad transcultural. El caso de Norma Elia Cantú”, hace foco en la subjetividad que se proyecta en la obra *Canícula. Imágenes de una niñez fronteriza* (2001), de Norma Elia Cantú, autotraducción del texto *Canícula. Snapshots of a Girlhood en la Frontera* (1995). Ferrero aborda, en particular, el modo en que la autotraducción (Tanqueiro, 1999; Grutman, 2009; Santoyo, 2013) aporta a la construcción del sujeto diaspórico, intercultural, que plasma Cantú. Paola Formiga, en “Escritoras chicanas, fronteras desbordadas”, analiza la construcción de un espacio identitario híbrido y fronterizo en la escritura de dos referentes chicanas: Sandra Cisneros y Helena María Viramontes. Discute las estrategias de representación y producción de sentido en el marco de la conflictividad lingüística y cultural característica de la comunidad chicana, focalizando el desborde de categorías tradicionales como herramienta articuladora de nuevos modos de narrar(se). El artículo de Formiga va acompañado de la traducción al castellano del ensayo “Napolitos” de Viramontes, realizada por las traductoras Fernández Rabanetti y Ferrero. En “El pasado en disputa: los (ab)usos de la memoria en Prospero’s Daughter de Elizabeth Nunez”, Andrea Montani analiza la representación de la memoria como una construcción atravesada por relaciones desiguales de poder, enfocando sus usos y abusos a la luz de las historias entrelazadas de Gran Bretaña y el Caribe. El estudio que presenta Montani pone de relieve las estrategias de instrumentalización de la memoria para la colonización y, más significativamente, devela los usos de la memoria para la recreación y reafirmación identitaria en un gesto contra-hegemónico de apropiación. Montani acompaña el artículo con una entrevista a Elizabeth Nunez y con la traducción al castellano de un ensayo de la escritora, realizada en colaboración con Natasha Besoky. Por último, María Alejandra Olivares, en “Opal Palmer Adisa: danza con las palabras”, refiere al ensayo “Lying in the Tall Grasses Eating Cane” para presentar a la autora jamaicana. A lo largo del análisis, aborda la figura de la autora y algunos de los rasgos centrales de su escritura, que Olivares caracteriza como “fragmentarismo productivo” y que

analiza a través de dos ejes que denomina “estética del pasado” y “estética del deleite y la sanación”. El artículo va acompañado por la traducción al castellano del ensayo que se toma como objeto de estudio.

Para finalizar, y a modo de advertencia al lector, creemos necesario referirnos a otra de las razones que motivó el título del volumen en tanto explica, más allá del contenido de los artículos y traducciones que aquí se reúnen, parte de la “mundanidad” —en términos de Edward Said— de este conjunto de textos y de la tarea investigativa de la que se desprende. Quienes contribuimos en este pequeño intento somos profesores de inglés y traductores de inglés, docentes de la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional del Comahue en la Patagonia norte argentina, que participamos de la investigación en torno a las literaturas chicana, puertorriqueña y del Caribe anglófono. Estos datos que enmarcan la publicación no son meros detalles informativos; sugieren, más bien, filiaciones y afiliaciones (Said 1983) que delinear el anclaje de la mirada que atraviesa el conjunto de textos: tanto en nuestras selecciones de textos como en artículos críticos, entrevistas y traducciones realizadas por el equipo, leemos una periferia desde la periferia del sur y desde la dinámica de dos lenguas, una materna y la otra segunda, con herramientas teóricas tomadas, en gran parte, del norte y en lengua extranjera. En nuestros discursos, inevitablemente “nombramos”, como en un acto de apropiación, para incorporar a nuestra historia y entorno lo que nos es, en gran medida, ajeno. En este sentido, se torna altamente significativo el título de este volumen: subjetividades, lengua(s) y representación en las literaturas chicana, puertorriqueña y del Caribe anglófono.

María Alejandra Olivares

Referencias bibliográficas

- hooks, bell (1989). *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. Boston, Massachusetts, South End Press.
- Brathwaite, Kamau y Florencia Bonfiglio (2010). *La unidad submarina*. Buenos Aires: Katatay.
- Evans Braziel, Jana (2009). *Caribbean Genesis: Jamaica Kincaid and the Writing of New Worlds*. Albany, New York: State University of New York Press.
- Fernández Retamar, Roberto (2004). *Todo Calibán*. Buenos Aires: Clacso.
- Glissant, Edouard (2006 [1997]). *Tratado del todo-mundo*. Barcelona: ediciones El Cobre.
- (1999 [1989]). *Caribbean Discourse*. Traducción de J. Michael Dash. Charlottesville: UP of Virginia.
- Hall, Stuart (2003). "Introduction: Who Needs Identity?". *Questions of Cultural Identity*. Hall Stuart y Paul du Gay (eds.). Londres: Sage.
- Pratt, Mary Louise (1997 [1992]). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Trad. Ofelia Castillo. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Said, Edward (1983). *The World, the Text and the Critic*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

El Barrio y la construcción de la identidad diasporriqueña

Mercedes Fernández Beschtedt y Andrea Montani

Introducción

La realidad colonial de Puerto Rico surge de su situación sociopolítica a partir de la conquista española en 1493 y se complejiza en 1898, luego del final de la guerra entre Estados Unidos y España, en que esta isla del Caribe es cedida al ganador a cambio de la libertad de Cuba. Desde entonces, el mapa de la nación puertorriqueña se ha tornado notablemente fluido dada la inconmensurable migración desde y hacia la metrópoli del norte. En este contexto, la escritura pasó a ser un modo de sobrevivir como grupo cultural en la isla, y, en el caso de los puertorriqueños continentales, de afirmar una idiosincrasia única, diferente del mundo anglosajón que los rodea y del ideal de la isla que tampoco les es completamente propio.

El presente trabajo tiene por objetivo analizar una selección de cuentos de Judith Ortiz Cofer, reconocida escritora puertorriqueña cuya obra explora en profundidad la experiencia de la migración y las realidades de los puertorriqueños en Estados Unidos. Cofer nació en Puerto Rico en 1952 y a muy temprana edad se asentó con su familia en Paterson, New Jersey. Debido al trabajo de su padre, que lo obligaba a ausentarse asiduamente por períodos significativos, durante su niñez viajó con frecuencia a la casa de sus abuelos maternos en la isla. Estas experiencias marcaron su vida y su escritura y la convirtieron en vocera de una comunidad que habita una zona de contacto¹ entre dos culturas.

Focalizamos una selección de tres cuentos de las obras *An Island Like You: Stories of the Barrio* (1995) y *The Latin Deli: Telling the Lives of Barrio Women* (1995): “Arturo’s Flight” (“La huida de Arturo”) “Home to el Building” (“Volver al hogar en El Building”) y “American History” (“Historia de los Estados Unidos”). Estas historias se desarrollan, en gran parte, en el vecindario latino de Paterson, New Jersey, denominado “El Building” y giran en torno a personajes adolescentes que resienten la influencia de su vida en El Building en la interacción social cotidiana. Se sienten atrapados, desean escapar, pero aun así regresan. Esta contradicción nos impulsa a indagar acerca del papel que juega El Building en la vida e identidad de sus habitantes. El cuarto texto que abordaremos en este trabajo es *Whose Barrio? The Gentrification of Spanish Harlem* (2009) o ¿El Barrio de quién? La gentrificación de Spanish Harlem. En este documental, el autor y director diasporriqueño Ed Morales hace un recorrido por la historia de East Harlem, también

¹ Las zonas de contacto son “espacios sociales donde distintas culturas se encuentran, chocan, y se enfrentan unas con otras, a menudo en contextos de relaciones de poder asimétricas, como el colonialismo, la esclavitud o sus consecuencias tal como son vividas en muchas partes del mundo hoy en día” (Pratt, 1991: 34).

conocido como El Barrio², zona de residencia latina en la Ciudad de Nueva York, donde —según explica Morales— residen aproximadamente 38.000 puertorriqueños que han hecho de El Barrio su hogar.

El Building de los textos de Ortiz Cofer y El Barrio del documental de Ed Morales se erigen como fuentes de identificación³ y de aportación cultural que nutren a sus habitantes. En las páginas que siguen, discutiremos el rol del barrio en los procesos de construcción identitaria de los personajes de Ortiz Cofer y de Morales considerando, particularmente, a El Building en Paterson y El Barrio en Manhattan como espacios donde viven y se configuran las memorias colectivas de la comunidad diasporriqueña⁴.

El barrio: ¿gueto o refugio?

Existe una fuerte dualidad entre los diasporriqueños en torno a la figura del barrio. Reiteradamente se lo representa en la literatura como una especie de gueto, es decir, como espacio que contribuye a la marginación y el aislamiento de los puertorriqueños en Estados Unidos pero que, a la vez, genera sentimientos de arraigo y pertenencia a la comunidad. Los personajes de los cuentos de Cofer revelan estas contradicciones en el modo en que se relacionan con El Building. Por una parte, se observan repetidas referencias a El Building como espacio poco agradable, símbolo de las múltiples limitaciones que sus habitantes afrontan cotidianamente. El menosprecio por El Building es evidente en el caso de Elena, protagonista de “Historia de los Estados Unidos”, como revela el siguiente intercambio entre ella y la madre de uno de sus amigos, que vive fuera del barrio:

—¿Vivís ahí? —preguntó la madre señalando hacia El Building, que se veía horrible, como una cárcel gris con las ventanas sucias y las escaleras de incendio oxidadas. (...)

—Sí —respondí.

Me miró con atención mientras yo oía mis propios latidos y dijo, como para sus adentros, “no sé cómo hacen ustedes” (Ortiz Cofer 1995: 14)⁵.

² En Estados Unidos, la palabra “barrio” refiere comúnmente a los vecindarios de habla hispana (*The American Heritage Dictionary of the English Language*). De aquí en más, nos referiremos a los vecindarios latinos en general como “barrio”. El nombre “El Barrio”, sin embargo, remite exclusivamente al vecindario mayoritariamente puertorriqueño ubicado en Manhattan, también conocido como East Harlem o Spanish Harlem.

³ En su discusión sobre las diferencias entre cultura e identidad, Alejandro Grimson propone reservar la noción de ‘identificación’ para aludir específicamente al sentimiento de pertenencia que las personas tienen respecto de un colectivo, y a los agrupamientos en función de intereses comunes, siempre cristalizados en una categoría de identificación disponible (185).

⁴ Este término refiere a sujetos que se identifican como miembros de la diáspora puertorriqueña en Estados Unidos. Cabe destacar que, según lo explicado por Alejandro Grimson, “la diáspora es una configuración cultural transnacional, un espacio de heterogeneidad articulado, una de cuyas condiciones necesarias es la identificación compartida” (146).

⁵ Todas las traducciones fueron realizadas por las autoras con el fin de facilitar el acceso a los textos a lo largo de la presente discusión.

En la percepción de la niña, se observa de manera explícita la visión del lugar en términos negativos: pareciera ser “horrible” todos los días y verse aún peor desde afuera. Si bien la madre de Eugene, integrante de la comunidad blanca en Estados Unidos, no emite juicio explícito sobre el edificio donde viven Elena y su familia, el comentario de la última línea deja entrever su visión de este espacio como difícilmente habitable. La voz de la mujer no hace más que confirmar las percepciones de Elena sobre El Building:

No dejaba de sorprenderme cómo Paterson, el centro de la ciudad, parecía carente de lógica en su arquitectura. Las residencias individuales, pequeñas y limpias como ésta estaban ubicadas al lado de edificios de departamentos enormes y dilapidados como El Building. Sospechaba que las casitas se habían hecho primero y luego habían llegado las hordas de inmigrantes y los edificios monstruosos construidos para ellos – los italianos, los irlandeses, los judíos y ahora nosotros, los puertorriqueños y los negros (Ortiz Cofer 1995: 14).

La niña narradora / focalizadora (Bal 1997) percibe una clara oposición entre el resto de la ciudad y El Building. Lo individual, pequeño y limpio entra en conflicto con su propio lugar de residencia, que se asocia a lo colectivo, lo monstruoso y lo decadente. Su percepción, que coincide con la de quienes solo ven El Building desde el exterior, sugiere que Elena ha internalizado el desprecio manifestado por la sociedad blanca dominante en Estados Unidos hacia los vecindarios latinos y las comunidades extranjeras en general.

Además de las expresiones de rechazo hacia el barrio, aparecen repetidamente en los textos imágenes de encierro y sofocación asociadas a los personajes que residen allí, que contribuyen a la interpretación de estos lugares como guetos. Tal es el caso en “La huida de Arturo”, donde el protagonista se siente cautivo en un sitio que no ha elegido: “[a] veces me siento atrapado, atrapado en una escuela que parece un manicomio, una rata atrapada en una ciudad que es un laberinto; por mucho que camines o muy lejos que vayas, siempre terminás en el mismo lugar” (Ortiz Cofer 1995: 27). Son recurrentes, asimismo, las escenas que retratan intentos de escape. En “Volver al hogar en El Building”, por ejemplo, Ana planea su huida de este modo:

El mejor momento para huir de casa es al mediodía porque nadie notará que te estás marchando de tu vida bajo el brillo cegador del sol mientras comen sándwiches de cerdo en el mostrador de la bodega de Cheo, o doblan la ropa en la Washería, o salen de sus oscuros departamentos cubriéndose los ojos como en un saludo porque el cemento refleja el sol hiriente de julio y te da dolor de cabeza cuando recién te pega. Anita está cansada de la jaula de monos de El Building. Va a liberarse de la trampa del barrio (Ortiz Cofer 1995: 131).

Este relato, así como otros en las colecciones de Cofer, expone una situación común a muchos adolescentes de la comunidad diasporriqueña que deciden huir y después, viendo cuál es la realidad del mundo fuera del barrio, terminan desistiendo o regresando. Allí es donde se sienten en casa y pueden identificarse con quienes los rodean. Encontramos aquí la segunda imagen del barrio que se repite en la literatura; la otra cara de una misma moneda. El barrio es un refugio que

brinda sostén y protección, y que colabora con los puertorriqueños que hacen de él su morada en la construcción de su diáspora. Un claro ejemplo de esta contradictoria percepción de El Building gueto / refugio se observa en “Volver al hogar en El Building”, donde luego del frustrado intento de escape, Ana regresa a la casa de sus padres, y reflexiona:

Siempre ha pensado que el viejo edificio de departamentos se ve como una cárcel o un manicomio con esas escaleras de incendio que parecen rejas. Pero en este momento lo único que quiere es que el lugar se la trague. Quiere estar en su vientre. Sentirse segura dentro de las cuatro paredes de su habitación, donde podrá empezar a descifrar qué es lo que realmente quiere. Casi se ríe en voz alta, aunque está al borde de las lágrimas, al pensar “quiero volver a mi hogar en El Building. ¡Debo estar loca!” (Ortiz Cofer 1995: 142).

Resulta interesante destacar que, como se dijo anteriormente, los cuentos que nos ocupan giran en torno a personajes adolescentes. La relación amor / odio con el lugar de residencia y los orígenes puede leerse, al menos en parte, a la luz de la adolescencia como etapa de contradicciones; los intentos de escape, como parte de la búsqueda de distanciamiento del núcleo familiar para encontrar nuevas fuentes de identificación. Irse, sin embargo, despierta en los personajes el reconocimiento del barrio como su hogar. El documental de Ed Morales, como veremos a continuación, también muestra el Barrio como nido. Lo hace desde la perspectiva de adultos que se fueron de El Barrio, Manhattan, pero siguen volviendo a buscarse en él.

El Barrio y la memoria

El Barrio estimula en la comunidad diáspora un sentimiento de pertenencia y el recuerdo de quiénes son como grupo. A la vez les permite diferenciarse en el marco de la sociedad estadounidense que los abarca. Éste es precisamente uno de los ejes de discusión presentes en el documental ¿El Barrio de quién?, en el que diversos actores sociales de El Barrio coinciden en verlo como una fuente de la identidad puertorriqueña y latina en Nueva York:

Ed Morales: “Al igual que muchos puertorriqueños que se han ido de El Barrio, sigo regresando como un marinero a su puerto. Su historia cultural lo convierte en una tierra ancestral.” (Morales 2009: 37:22)

Vagabundo (cineasta / activista): “El Barrio era el lugar donde todos aquellos arrastrados por los cuatro vientos hacia Boston, Harford y Jersey encontrarían un espacio de conexión cultural.” (Morales 2009: 37:45)

Mariposa (poeta): “Empecé a venir a eventos en El Barrio y a dar vueltas en El Barrio cuando tenía veinte años. Siento que esto es parte de mi tierra también” (Morales 2009: 41:20).

El Barrio constituye un espacio cargado de un pasado en común como puertorriqueños, como diáspora y latinos en Nueva York. Cristaliza la memoria colectiva del grupo y aloja, en sus manifestaciones culturales, los conocimientos que guían el comportamiento en el marco de la interacción social. La memoria cultural que se forja de este modo —en términos de Jan Assmann— permite construir la identidad del grupo en términos positivos (“somos esto”) y / o negativos (“no

somos aquello”), haciendo al grupo consciente de su unidad, su peculiaridad, y los aspectos que los diferencian de otros (1995: 130). La transmisión de la memoria cultural permite la preservación de la cultura en tanto cumple una función formativa sobre los valores del grupo y una función normativa, es decir, establece normas de conducta. Nada de esto es posible sin las figuras de la memoria, manifestaciones concretas u objetivaciones de la cultura (textos, ritos, celebraciones, monumentos, conmemoraciones, platos típicos, por ejemplo) que invitan a recordar, manteniendo viva la memoria de la comunidad. Cabe destacar que, si bien las figuras de la memoria estabilizan y dan cuerpo a la memoria cultural, cada generación dentro de una comunidad se apropia de la memoria del grupo y la reconstruye según sus intereses y necesidades.

El Barrio, entonces, contiene un tejido de figuras de la memoria que evocan el pasado en común de los diásporriqueños, haciendo presentes en los espacios compartidos las vivencias colectivas y la identidad cultural del grupo. Una de las figuras que aparece reiteradamente en el corpus son las iglesias, que se presentan como refugio en el caso de “La huida de Arturo”: “el único lugar que no me da dolor de cabeza”, dice Arturo, “es la vieja iglesia a la que todavía va mi madre, donde hice mi primera comunión: la iglesia de San José” (Ortiz Cofer 1995: 27). También aparece como institución ligada a la historia individual y familiar en el caso de algunos de los protagonistas del documental de Ed Morales:

Mariposa (poeta): Para mí El Barrio es un lugar de mucha inspiración. Veo la Iglesia de Santa Cecilia y, viste, pienso en mi familia (...) porque mis padres se casaron ahí, y pienso en los tiempos en los que me sentaba en las escalinatas de esa iglesia a escribir poesía (2009: 38:00).

La iglesia católica funciona en los textos como espacio de sostén y contención. Es una institución donde se transmiten valores y tradiciones, donde se desarrollan vínculos afectivos y el sentimiento de pertenencia a la comunidad. Asimismo, siendo Estados Unidos un país mayoritariamente protestante, la iglesia católica aparece en el barrio como institución ligada a las tradiciones puertorriqueñas que mantiene vivo el recuerdo de la tierra de origen como fuente de identificación cultural. Las iglesias en su interior disponen, asimismo, de sus propios recursos para preservar las tradiciones de la comunidad católica: la forma del templo, la distribución de las áreas de devoción y de los objetos implican ubicaciones específicas en el espacio y posturas corporales que contribuyen a ligar fuertemente ese espacio a los rituales y costumbres que los integran a su comunidad (Halbwachs 1980: 152-153).

Otra de las instituciones centrales en la memoria cultural de los diásporriqueños es el Centro Cultural Julia de Burgos, ubicado sobre la avenida principal que atraviesa El Barrio en Manhattan. Según explica Morales, es “la cuna de la cultura puertorriqueña y lleva el nombre de la poeta nacionalista de la isla que se desplomó y murió prematuramente en una calle de East

Harlem” (2009: 39:57). Con su nombre cargado de simbolismo para la lucha de los puertorriqueños por alcanzar el sueño americano sin perder su identidad, se erige como un pilar fundamental para la memoria e identidad cultural diaspórica. En él se llevan a cabo muestras de artistas plásticos locales, encuentros de diversas manifestaciones culturales, talleres y clases orientadas a mantener viva la llama de la puertorriqueñidad en una ciudad que amenaza con fagocitar El Barrio en su búsqueda de nuevos terrenos para construir alrededor del tradicional Parque Central de Manhattan.

El Barrio, como espacio deliberadamente utilizado para plasmar las historias y tradiciones en común, manifiesta una decisión política de la comunidad: preservar la identidad cultural puertorriqueña como fuente de identificación en un contexto donde lo puertorriqueño es relegado a una posición de subordinación con respecto a la cultura dominante estadounidense. El Barrio es un espacio que permite nutrir la memoria cultural e integrar en ella a los más jóvenes, aquellos que quizá no emigraron, pero conocen las historias del hogar en común. Es un tejido vivo de historias que integran el pasado al presente, recordatorio de vivencias e identidades colectivas.

Pero además de contener figuras de la memoria diseñadas para estimular el recuerdo, El Barrio en sí mismo es portador de memorias que se articulan en el espacio de un modo mucho más sutil e implícito. En términos de Paul Connerton, El Barrio puede leerse como locus de la memoria, término que remite a “la codificación de la tradición sedimentada” en el espacio: el espacio es apropiado por el grupo espontáneamente como resultado de sus prácticas habituales (2009: 31). A diferencia de las figuras de la memoria, como los nombres de las calles o monumentos, que apuntan a transmitir un mensaje determinado y requieren contemplación e interpretación, el locus de la memoria se registra sin poner la atención en el espacio (2009: 34-35). Es el espacio de lo familiar, la vida cotidiana, lo que siempre está ahí.

En estos términos podemos analizar y comprender la representación del barrio como hogar en los textos de Cofer y Morales. El barrio tiene un enorme poder como portador de la memoria cultural que se filtra en la configuración del espacio amoldado a las prácticas, las formas de interacción, los ritmos y rutinas de los diaspóricos y latinos. Precisamente, los ritmos y las formas de interacción son los que registra Anita de manera consciente en “Volver al hogar en El Building” cuando regresa huyendo de las mentiras de su novio italiano:

Al llegar a su calle, Anita empieza a caminar más despacio para recobrar el aliento. Huele el cuchifrito de la cocina del almacén de Cheo y el café con leche que prepara doña Corazón para la multitud que va a su cafetería después de almuerzo, más para estar con ella y otros vecinos que para consumir. En ambos lugares la puerta permanece abierta en verano, y siempre se puede escuchar y oler todo lo que pasa adentro (...). Anita golpea la ventana de la farmacia de Mario y saluda a Mirta, que lee un libro en el mostrador. En la esquina de El Building, se detiene a esperar que cambie la luz del semáforo (Ortiz Cofer 1995: 142).

En esta escena, Ortiz Cofer nos traslada espacialmente junto con Ana en sus percepciones de la dinámica de lo cotidiano, que está fuertemente cargada de sentido. Se detiene a observar las personas, los espacios, los olores y los ruidos de la vida diaria. En El Building recupera la estabilidad y un agradable sentimiento de seguridad. Algo similar sucede con el protagonista de “La huida de Arturo”, que al regresar a casa encuentra a su madre esperándolo y a la vecina “sacando su cuello huesudo de la ventana de su departamento en el cuarto piso”. Su madre le pide que entre: “Clara abrió sus brazos como si pudiera despegar mis alas de angelito y subir volando a sus brazos, por Dios. Pero tenía razón. Necesitaba entrar. Nunca en mi vida había tenido tanto frío” (Ortiz Cofer 1995: 40). Esta imagen emparenta el frío con la soledad, la distancia de su lugar y su vida. Nuevamente, entonces, se observa que El Building se asocia en el texto con la calidez de lo conocido y el espacio propio.

El sentido del barrio como locus de la memoria se exagera en el contraste entre el interior del barrio y el exterior. El contacto con el peligro exterior refuerza, en los textos de Ortiz Cofer, la distancia entre lo desconocido y lo familiar. En las tres historias analizadas, la salida de El Building implica amenazas o sufrimiento: Ana, en “Volver al hogar en El Building”, corre el riesgo de ser engañada y abusada por un italiano que no tiene hacia ella sentimientos genuinos; Arturo vuelve a casa después de vivir la noche solitaria y escuchar las historias del portero de la iglesia y su familia durante el Holocausto; y Elena, en “Historia de los Estados Unidos”, recibe el desprecio de la madre de Eugene. Al regresar, los tres personajes entran en un espacio donde se mueven e interactúan sin ningún esfuerzo. Los límites del barrio son recordatorios de las limitaciones que afrontan cotidianamente los diasporryqueños en su situación como ciudadanos de segunda clase, pero también delimitan un espacio de seguridad y contención. El movimiento entre los mundos del adentro y el afuera completan la lectura del barrio como locus de la memoria: las acciones de entrar y salir evocan la migración, el habitar dos mundos o configuraciones culturales (Grimson 2011: 172) distintas.

Sujetos que rememoran

Los cuentos de Ortiz Cofer ponen de relieve el rol central de los sujetos que rememoran en la construcción de la memoria, resaltando la firme decisión de los diasporryqueños de preservar el origen e historias compartidas como fuente de identificación. Es justamente esta voluntad de preservación la que remite a la concepción de memoria cultural de Astrid Erll, que permite profundizar el análisis de la construcción de la memoria e identidad cultural de los diasporryqueños en los textos de Ortiz Cofer. En términos de Erll, la memoria cultural se preserva en su transmisión por parte de un grupo o individuo a otro(s). Dicha transmisión, motivada invariablemente por el

deseo de recordar, implica, en parte, la circulación de las representaciones del pasado a través de fronteras sociales y / o territoriales. Pero, de manera fundamental, lo que genera y posibilita la formación de la memoria cultural es el intercambio de información entre individuos: el flujo de los recuerdos entre distintas mentes y mediaciones de la memoria⁶ (“Travelling Memory”: 12). Desde este ángulo, la memoria cultural se articula en la interacción social y la comunicación. Aun cuando la memoria colectiva se plasme en sitios o figuras de la memoria, si el pasado compartido no tiene lugar en las conversaciones cotidianas o en rituales, por ejemplo, desaparece (ErlI y Rigney 2009: 2). Las figuras de la memoria no tienen poder en sí mismas y su relevancia para la comunidad depende de la voluntad de preservarlas, asignarles nuevos sentidos o ignorarlas. En resumidas cuentas, lo que propone ErlI en relación a la memoria cultural refiere ampliamente a la interacción entre el pasado y el presente en distintos contextos socioculturales.

Desde este marco, se observa en los cuentos el ámbito familiar como espacio en el que padres y madres cultivan el vínculo con la cultura puertorriqueña. Ninguno de los adolescentes protagonistas de las historias crece en la isla, pero sus padres y madres los integran en la configuración cultural puertorriqueña. En “Historia de los Estados Unidos”, por ejemplo, Elena relata que “había aprendido a escuchar los sueños de mis padres, hablados en español, como si fueran cuentos de hadas, al igual que sus historias sobre la vida en la isla paraíso de Puerto Rico antes de que yo naciera” (Ortiz Cofer 1995: 10). La isla vive en la memoria colectiva familiar y le llega a Elena mediante los relatos de sus padres, que le enseñan a posicionarse como puertorriqueña. El uso del español en el hogar se observa como manifestación de la decisión de la familia de mantener vivas sus raíces. Algo similar sucede en el caso de Arturo, cuya habilidad de hacer todo tipo de rimas en dos idiomas sugiere la identificación diaspórica de su madre y padre al preservar la lengua materna. En “Volver al hogar en El Building”, Anita comenta que en su cuadra “la gente habla en español, aun estando en el centro de Nueva Jersey, come frutas y verduras que sólo crecen en países tropicales y tratan (Anita piensa en sus padres) de hacer que sus hijos se comporten como si vivieran en otro siglo; de imponer reglas que ni ellos mismos cumplen.” (Ortiz Cofer 1995: 131-2). Anita percibe esta realidad como un universo alterno donde la gente se rige por pautas, códigos y tradiciones pertenecientes a otra cultura. Ese universo se sostiene cada día sobre las voluntades de los individuos y la comunidad que, en lo cotidiano, mantienen la memoria puertorriqueña. En este sentido, el espacio que habitan cumple la función de propiciar espacios de encuentro y socialización donde, junto con los vínculos, florecen las memorias culturales.

⁶ Las mediaciones de la memoria incluyen construcciones del pasado articuladas oralmente, en cartas, libros, fotos y películas, entre otros. Estos modos de representación permiten dar forma al pasado y a la memoria. Son instrumentos de interpretación y funcionan como mediadores entre el individuo y sus grupos (ErlI y Rigney 2009: 1), o entre la memoria individual y la colectiva.

El documental de Morales, por otra parte, ofrece un interesante contraste entre las distintas perspectivas de los entrevistados: hay quienes cultivan el sentimiento de pertenencia a la comunidad de El Barrio y otros que no se sienten parte. Morales resalta, entonces, que la memoria cultural del grupo se apoya fuertemente sobre la voluntad de recordar de quienes sí se identifican como sujetos diaspóricos. Entre los entrevistados, por ejemplo, Brodie Enoch explica que se sumó a Hope Community⁷ para contribuir a la “lucha por preservar la cultura y el sabor que hoy tiene East Harlem” (2009: 29:38), y Aurora Flores, fundadora de una banda de salsa, comenta que su música busca “preservar el patrimonio musical puertorriqueño” (2009: 30:50). De este modo, en el documental y en los textos de Cofer, el sentimiento de pertenencia motiva la preservación de la memoria de las comunidades diasporriqueñas de El Building y El Barrio. Estos sujetos, portadores de memorias viajeras que trascienden fronteras sociales, lingüísticas y políticas (ErlI, “Travelling Memory”: 12) hacen uso de la memoria en el marco de comunidades afectivas ligadas a las voluntades individuales de quienes recuerdan.

Conclusión

Tanto en los cuentos de Ortiz Cofer como en el documental de Morales, la construcción de la memoria cultural diasporriqueña involucra, fundamentalmente, a los sujetos que llevan adelante la tarea cotidiana de recordar, proyectándose como comunidad por fuera de los límites de la tierra natal. Las voluntades individuales de los inmigrantes puertorriqueños de distintas generaciones mantienen viva la memoria cultural del grupo en el marco de la comunidad de El Barrio / El Building, espacios que facilitan la socialización de los recuerdos y la configuración del pasado común en la interacción social. La memoria cultural, a su vez, se ve plasmada en el espacio de El Barrio / El Building tanto de modo explícito —en las figuras de la memoria diseñadas para estimular el recuerdo—, como de manera implícita y sutil a medida que la comunidad amolda el espacio a sus ritmos, hábitos y prácticas cotidianas, transformándolo en locus de la memoria. De este modo, los sujetos, la comunidad y el espacio socialmente construido se vinculan en una compleja trama de relaciones que sostiene la memoria del grupo.

Cabe resaltar el rol de los textos que hemos analizado como figuras de la memoria en sí mismos. De distintas maneras, el documental de Morales y los cuentos de Ortiz Cofer constituyen representaciones que nutren la memoria cultural del grupo. El documental se plantea, de manera explícita, como registro de las memorias de los puertorriqueños de El Barrio. Morales ofrece un recorrido por la historia de la comunidad, observando los múltiples desplazamientos que han

⁷ *Hope Community* es una organización sin fines de lucro que gestiona viviendas de bajo costo para residentes de East Harlem (2009: 26:28).

vivido, primero, al migrar desde Puerto Rico y, en la actualidad, ante el avance de la gentrificación. En el contexto de los cambios que sacuden a El Barrio, se detiene específicamente en los espacios y prácticas donde se busca preservar la memoria cultural diasporryqueña. Al reescribir las memorias compartidas, e incluso dar voz a la preocupación entre los residentes por mantener viva la memoria, el documental *hace memoria*, sumándose al tejido de relatos y representaciones de la historia de la comunidad.

Los cuentos de Ortiz Cofer, aun cuando presentan personajes e incidentes ficticiales, conforman también la memoria cultural de la comunidad puertorriqueña en Estados Unidos. Como afirma Erll, la literatura es una forma simbólica de la memoria cultural (*Memory in Culture*: 144) que tiene el potencial, a través de la mezcla entre lo real y lo imaginario, de re-estructurar la percepción cultural. Precisamente, el poder de la literatura en la cultura se debe, en parte, a los privilegios de la ficción, entre los cuales la autora menciona la selección de narradores y puntos de vista, la representación de la conciencia y la creación de realidades alternativas (149-50). La selección de personajes adolescentes como protagonistas, narradores y/o focalizadores le permite a Cofer explorar las vivencias y percepciones de los más jóvenes en la diáspora puertorriqueña, aquellos que, en muchos casos, nacieron en Estados Unidos y se vinculan con la cultura de origen en el contexto de su familia y su entorno cercano. Los cuentos de Cofer registran, entonces, de qué modos El Building se presenta en la vida de estos adolescentes como un espacio que los oprime y los limita, pero, en situaciones de adversidad, los reconforta, les da abrigo y se resignifica como lugar donde transcurre la vida familiar y conocida.

Tanto el documental de Morales como los cuentos de Cofer, cristalizaciones de las historias de la comunidad diasporryqueña, estimulan el recuerdo y el sentimiento de pertenencia en un contexto donde, según explica Rosario Ferré, muchos puertorriqueños que llegan a Estados Unidos escapando de la pobreza se ven obligados a un olvido despiadado en su lucha por integrarse a la cultura dominante (Lyon Johnson 2008: 241). Ante dicha situación, los textos de Morales y Ortiz Cofer son llamados a conservar la puertorriqueñidad como fuente de identificación, dando continuidad a las historias, vivencias y valores compartidos, y resignificando los espacios de pertenencia de los diasporryqueños en Estados Unidos.

Referencias bibliográficas

- Assmann, Jan (1995). "Collective Memory and Cultural Identity", trad. de J. Czaplicka, *New German Critique*, 65 *Cultural History/ Cultural Studies*: 125-33.
- Bal, Mieke (1997). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Third Edition*, Toronto: University of Toronto Press.
- Connerton, Paul (2009). *How Modernity Forgets*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Erll, Astrid (2008). "Cultural Memory Studies: An Introduction" en: Astrid Erll y Ansgar Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlín: Walter de Gruyter, 1-18.
- (2011). *Memory in Culture*, Nueva York: Palgrave Macmillan.
- (2011). "Travelling Memory", *parallax*, 17: 4: 4-18.
- Erll, Astrid y Ann Rigney (2009). "Introduction: Cultural Memory and its Dynamics." *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, Berlin: Walter de Gruyter, 1-14.
- Grimson, Alejandro (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Halbwachs, Maurice (1980). *The Collective Memory*, trad. de F. J. Ditter y V. zdi Ditter, Nueva York: Harper Colophon.
- Lyon Johnson, Kelli (2008). "Writing Home: Mapping Puerto Rican Collective Memory in *The House on the Lagoon*" en: José L. Torres-Padilla y Carmen Haydee Rivera (eds.), *Writing off the Hyphen. New Perspectives on the Literature of the Puerto Rican Diaspora*, Seattle: University of Washington Press, 239-255.
- Morales, Ed y Laura Rivera (2009). *Whose Barrio? The Gentrification of Spanish Harlem*. Protagonizado por Ed Morales, www.kanopy.com/product/whose-barrio.
- Ortiz Cofer, Judith (1995). "American History." *The Latin Deli: Telling the Lives of Barrio Women*, Nueva York: W. W. Norton & Company, 7-15.
- (1995). "Arturo's Flight." *An Island Like You: Stories of the Barrio*, Nueva York: Penguin Group, 27-40.
- (1995). "Home to el Building." *An Island Like You: Stories of the Barrio*, Nueva York: Penguin Group, 131-143.
- Pratt, Mary Louise (1992). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Londres y Nueva York: Routledge.
- The American Heritage Dictionary of the English Language. Fifth Edition. Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 2020.

Cuestiones identitarias y autotraducción intersemiótica: el caso de la nuyorriqueña María Teresa “Mariposa” Fernández

Estefanía Fernández Rabanetti

Introducción

Este trabajo es el resultado de un proceso de investigación que comenzó años atrás y cuyo objetivo era indagar la traducción y las dificultades que presenta en áreas poco exploradas, áreas como la traducción de poesía performativa donde la problemática cultural se ubica en el centro del debate (Fernández Rabanetti, 2020). Desde un principio, fue necesario adoptar una nueva mirada frente a la traducción, ya que el objeto de estudio requería tomar categorías de disciplinas diversas para profundizar el análisis. Y esto es justamente lo que propusieron estudiosos de la traducción como Stefano Arduini y Siri Nergaard quienes se abocaron a redefinir el rol de la traducción y ampliar sus fronteras (2011: 9). En el fascículo inaugural de su revista *translation: an transdisciplinary journal* anunciaron el comienzo de una nueva era: la de los “posestudios” de traducción. Ambos autores plantean que, en esta nueva era, la investigación en traducción necesita recibir aportes de otras disciplinas y, a su vez, insertarse en espacios intelectuales que excedan las fronteras tradicionales de la traducción y establecer así un enriquecedor diálogo interdisciplinar. Casi seis años más tarde, Edwin Gentzler publica el libro *Translation and Rewriting in the Age of Post-translation Studies* (2017) anunciando que la traducción ha debido reinventarse y proponer parámetros más inclusivos, teorías menos estáticas y un estudio más incisivo de lo social y psicológico: “En un mundo en constante movimiento y migración, la traducción habilita al individuo a reconciliarse consigo mismo, a entender su identidad multilingüe y a poner voz a su historia personal”¹ (Gentzler, 2017: 231).

Traducción e interdisciplinariedad

En un primer acercamiento a este tema, para ilustrar cómo llevar a cabo este abordaje interdisciplinar, se analizó la obra de la autora nuyorriqueña Mariposa como resultado de un proceso de autotraducción intersemiótica haciendo uso de categorías del campo de la traducción y de los estudios culturales (Fernández Rabanetti, 2020). Para ese trabajo, se tomó como objeto de estudio un videoclip en el que Mariposa transforma el que fuera su poema más famoso “Ode to the Diasporican”, escrito en 1993, en un vídeo musical. Centrándonos en la intersemiosis, se retomó el concepto de traducción intersemiótica de Roman Jakobson (2000 [1959]) para indagar la transposición del signo verbal en imagen en movimiento y se abordó este mismo proceso como

¹ La traducción es mía.

una instancia de autotraducción, donde traductor y autor convergen en la misma persona y, por lo tanto, el traductor es a su vez lector modelo y quien tiene acceso a la obra como ningún otro (Eco, 1987; Tanqueiro, 1999; Grutman, 2009). Tal es así que Mariposa es autora y traductora (intersemiótica) de su misma obra.²

El propósito del presente trabajo es profundizar dicho análisis e indagar el rol que cumple la autotraducción en la construcción de la identidad de un sujeto diaspórico que se encuentra entre culturas. De esta manera, la autotraducción se erige parte constitutiva de la identidad de estos sujetos que viven un constante proceso de reformulación y a quienes la decisión de autotraducirse les brinda la libertad de manipular el “texto origen” de la forma que más les plazca, ya que ocupan la posición de un traductor privilegiado, aquel que puede conocer las intenciones del autor sin temor a equivocarse (Tanqueiro, 1999). Este no es el primer proceso traductor que transitan los autores, sino que hay uno anterior, impuesto, común a todo sujeto diaspórico. Nos referimos al proceso de traducción cultural (Bhabha, 1994; Trivedi, 2007; Conway, 2012) que atraviesan por verse forzados a migrar y “trasladar” su cultura (en el sentido de Rushdie, citado en Bhabha, 1994), y junto con ella su identidad. Es esta identidad la que se revela a través de ambos procesos, el de traducción cultural y el de autotraducción.

Desde este marco, se analizará en profundidad el poema “Ode to the Diasporican” para abordar luego la puesta en escena del texto escrito, la transposición en vídeo y en formato audio-musical (*poetry soundtrack*, según McCooey, 2012) como el resultado de un proceso de autotraducción intersemiótica en el que entran en juego diferentes medios artísticos.

El caso de Mariposa: “Ode to the Diasporican”

Mariposa es una artista nuyorriqueña que vive en Nueva York y organiza encuentros en los que autores conocidos e inéditos de la escena del barrio del Bronx comparten las *performances* o lecturas en vivo de sus poemas. Esta autora se define como una poeta, escritora y artista del Bronx nacida en la rica cultura de los puertorriqueños de ascendencia africana que viven en Nueva York (Flores, 2012). La *performance* o puesta en escena es el soporte que elige para manifestarse como actor político y portavoz de la comunidad minoritaria (Deleuze y Guattari, 1990 [1975]) que nuclea. Por último, resulta también relevante mencionar que Mariposa se expresa en una lengua que es a la vez dos: inglés y español. El Spanglish nuyorriqueño es otra de las herramientas que esgrime para expresar con realismo una vivencia que no es monolingüe (Noel, 2014).

La obra de Mariposa no se encuentra con facilidad en el circuito editorial, a excepción de la colección *Born Bronxña* (2001) y algunos poemas publicados en antologías literarias (Stavans,

² Ver aporte de Sabrina Ferrero en el trabajo que se incluye en este volumen.

2011; Castillo-Garsow, 2017). Sin embargo, Mariposa es una autora prolífica y versátil: su obra circula por las redes sociales en formato vídeo en sus cuentas de Instagram, Facebook y en YouTube. Es importante recordar que la poesía de esta autora es una poesía performativa (Noel, 2014) y, como se explicitó más arriba, los dispositivos que pone en juego le sirven para manifestar una experiencia nuyorriqueña que se encuentra entre culturas y entre lenguas; que habla desde un lugar de contracultura contestataria; y que no solo trasciende los límites de la página escrita sino también de las fronteras lingüístico-culturales.

“Ode to the Diasporican” surge como resultado de un proceso de traducción cultural (Bhabha 1994; Trivedi, 2007; Conway, 2012), ya que se observa que Mariposa traduce su experiencia boricua y le pone su impronta: “diasporican” es un neologismo acuñado por la autora (Duany, 2014). Aquí, Mariposa no solo deja su estampa, sino que construye un puente de afiliación con quien fuera reconocido como el fundador del Nuyorican Poets Café y el movimiento poético nuyorriqueño: el aclamado Tato Laviera (Noel, 2014). Esta afiliación se hace aún más notoria a partir de un público que insiste en trasladar la grafía que adoptara Laviera en su poema *AmeRícan* (2014), al neologismo de la autora. Tal es así que se puede encontrar el término “diaspoRícan” (con “r” mayúscula y tilde) en diversos artículos de investigación y en las tantas reversiones que circulan por YouTube de las performances del poema hechas por mujeres latinas (Richardson, 2016). Sin embargo, la estética de Mariposa no se alinea con la poética de triste exilio de estos primeros poetas; la autora toma distancia de ella y crea una estética propia: una estética de celebración (Noel, 2014). En el verso final de “Ode to the Diasporican” Mariposa dice: “Yo no nací en Puerto Rico/ Puerto Rico nació en mí” (Mariposa en Stavans, 2011). De esta manera desarticula y redefine la retórica de la diáspora puertorriqueña dando paso a lo que autores como Juan Flores (2009) han denominado “la generación *posnuyorican* de los 90” (p.180). Mariposa presenta un desafío de autoafirmación que se hace visible ya en los primeros versos: “Mira a mi cara puertorriqueña/ a mi pelo vivo/ a mis manos morenas / y dime que no soy Boricua”. Estas palabras están directamente relacionadas con el origen del poema. En una entrevista para la revista *Latino Studies* (Pérez Rosario, 2014) la autora cuenta:

Era verano. Me encontraba en Orchard Beach y un guardavidá dominicano me preguntó de dónde era. Le dije que era puertorriqueña y él contestó en español: “Tú no eres puertorriqueña”. Recuerdo haberme sentido insultada como tantas otras veces en que alguien me había dicho que yo no era una puertorriqueña de verdad, que no soy para nada puertorriqueña; tantas veces en las que alguien había cuestionado mi identidad, me la había negado, e irónicamente alguien que ni siquiera era puertorriqueño. Para ese entonces, esto ya me había sucedido muchas veces. A menudo había oído lo mismo de puertorriqueños nacidos y criados en la isla. Recuerdo haberme ido a casa a escribir ese poema.³

³ La traducción es mía.

“Ese poema” que María Teresa Fernández (todavía no Mariposa) va a escribir a su casa es “Ode to the Diasporican”. Escribe una oda, una composición cuyo objeto es glorificar la existencia de una persona o ente divino. Mariposa escribe una oda a su identidad, a sí misma, ante la rabia de verse negada una vez más. Para esta poeta, la cultura que la atraviesa, su Puerto Rico, habita en su mente, en su corazón y en su alma. Esto es lo que traslada y lleva consigo dondequiera que vaya. Esto es lo que la hace un “sujeto traducido” (Rushdie citado en Bhabha, 1994). Esto es lo que la hace “diasporican”. Mariposa encarna esta metamorfosis en su nombre, el cual adopta para celebrar el nacimiento de su transformación, una transformación que se evidencia en la reinención del poema, como instancias de autotraducción de sí misma, a lo largo del tiempo.

Del texto escrito a la performance

Si bien este poema fue escrito por Mariposa en 1993, lo ha representado en numerosas ocasiones y sigue “actualizándolo”, tal como muestra su última versión grabada al ritmo del búgalo (Mariposa, 2016) que se aborda al final de este trabajo. Este poema, además, cuenta con numerosas representaciones que circulan en formato vídeo y que en su mayoría fueron filmadas por los propios espectadores que luego las compartieron en las redes sociales (Richardson, 2016). Esta primera etapa del proceso autotraductor, aborda la poesía performativa de la autora Mariposa como espectáculo teatral y, más específicamente, como texto espectacular, es decir, el conjunto estructurado de los materiales que constituyen el fenómeno espectacular (Helbo, 2012) y que a su vez comprende lo gestual de un actor, la sintaxis corporal, el ritmo y la palabra (p.95). Se relaciona la poesía performativa con las prácticas escénicas ya que se entiende por *performance* una acción que se muestra, escénicamente, ante un público que está de igual forma comprometido con el rito y en cuya realización puede ser parte de una transformación (Schechner, 2013 [2002]). De esta misma manera, Mariposa se torna director/actor de su propio poema que existe como texto inacabado y que solo se actualiza al momento de la puesta. Cada una de las lecturas/performances de Mariposa conforma un acto de singularidad enunciativa, efímero e irrepetible. Para el análisis, se ha seleccionado una de las presentaciones del poema que Mariposa dio en 2013 frente a una clase de estudiantes de la Universidad de Trinity en San Antonio, Texas. Esta universidad ofrece un programa semestral titulado Seminario Álvarez en el cual se aborda un tema central a México, España y las Américas. El encuentro, del que formó parte Mariposa, se tituló “Afrolatinas: entre la negritud y el reggaetón” y su presentación llevó el nombre de “De pura cepa: La escritura como camino a mi ser”. A continuación, se examinarán los comentarios de algunos de los estudiantes, convertidos en espectadores en el momento de la representación, como forma de cristalizar la puesta a partir del sentido que ellos le atribuyeron. El objetivo es indagar cómo lo

gestual y lo corporal impacta en la audiencia, y la transforma a su vez. Todos los comentarios fueron tomados del blog creado por la cátedra Civilización Latinoamericana cuyos estudiantes participaron del seminario y a quienes se les pidió como actividad de cierre que pusieran en palabras cómo había impactado en ellos el encuentro con la autora (Latin American Civilization, 2013). En el español quebrado característico de la zona, los espectadores afirman:

Leer los poemas es una experiencia que vale la pena, pero **la experiencia de escuchar y ver Mariposa es una forma de performance da una comprensión más completa de sus creencias e inspiraciones.**⁴

Después de oír los poemas de Mariposa, busqué más videos de sus presentaciones porque **me fascinó su manera de expresión. Esta presentación tendrá un impacto a mi experiencia latina** porque cuando aprenda de una nueva identidad de latinos, yo sé que querré estudiar maneras de arte como esto para avanzar mi comprensión del grupo.

Ella juega con palabras y rimas en una manera que se escuche muy bonita pero también significa algo. [...] Sus imágenes también son muy bonitas y aún más cuando ella está representándolos. **Ella lee con un ritmo y una pasión que añadir a la significa y belleza.**

Pero esta presentación de “Mariposa” nos llevó más allá de solo obtener información. Me encanto que en lugar de decirnos su historia personal, **no la canto y casi actuó su vida a través de sus poemas.** Su manera de hablar y sus diferentes gestos con las manos, **creo un ambiente vivido y muy interesante.** A través de sus poemas, sus canciones, y sus chistes aprendimos más como sufrí y llegué a ser la mariposa que es hoy en día.

La autora logra impactar en la audiencia gracias a su capacidad de dar vida al texto del poema y representarlo, en el sentido de ejecutar en público una obra (López-Ligero, 2018). La necesidad de poner voz al texto y corporizarlo se relaciona con el rol de “diseminar” una vivencia más positiva de su realidad cultural. Resulta clave destacar aquí el rol didáctico que encarna Mariposa en la transmisión de su experiencia diaspórricana. Como ya se ha expresado, para la autora el ser boricua no depende del territorio geográfico que uno ocupa; es un estado anímico que ella relaciona con los sentimientos, con lo espiritual. En otro de los versos, dice: “ser Boricua es un estado mental/ un estado del corazón/ un estado del alma” (Mariposa en Stavans, 2011) y por tanto no puede ser negado desde afuera. De acuerdo con los dichos de los espectadores, es evidente que su forma de vincularse con el público al momento de la representación le permite vehicular su sentir y cumplir el rol didáctico con el que se ha comprometido:

Elijo ser poeta porque los poetas siempre han sido los revolucionarios, los rebeldes, los que marcan el paso, los historiadores, los cuentistas, los que se arriesgan, los que van en busca de la verdad, los amantes y los guerreros que no solo logran capturar quienes somos como seres humanos sino quienes también dan forma al futuro que estamos viviendo (Mariposa en Flores, 2012).⁵

⁴ En este y todos los comentarios que siguen a continuación el resaltado es mío.

⁵ La traducción es mía.

Del texto escrito al videoclip

El siguiente proceso de autotraducción intersemiótica se evidencia al analizar el videoclip (que surge a partir del poema) como proceso de transposición a la luz de categorías propuestas en el seno de la semiótica (Peirce, 1988) y, más específicamente, de los estudios fílmicos (Casetti y di Chio, 1990), entendiendo el videoclip como «una creación audiovisual de vocación cinematográfica» (Sánchez-López, 2002, p. 566) en el que se vehicula un mensaje a partir de la interacción de diversos códigos. El vídeo salió a la luz en 2006 bajo la dirección de Lenina Nadal (leninaspicetube, 2007), una comprometida activista y cineasta del Bronx. Comienza con una entrevista a Mariposa y finaliza con una reflexión sobre lo que significó el poema para ella. En todo momento Mariposa es protagonista. Nadal no interviene físicamente en escena en ningún momento.

Retomando el análisis, de todos los tipos de códigos que detallan Casetti y di Chio (1990) se hará foco en los más relevantes, es decir, los códigos visuales y sonoros y, a su vez, dentro de la clasificación propuesta, aquellos que sean útiles para identificar cómo se complementa el texto escrito con el audiovisual.

Los códigos visuales, en particular la composición icónica y la plasticidad de la imagen, regulan la construcción del espacio visual y trabajan sobre las relaciones entre fondo y figura (aquello que se destaca) y cómo estas relaciones atraen la atención del observador y pueden ser “leídas” por él. Movilidad e inmovilidad, acercamiento y alejamiento, permanencia y encuadre, le indican al observador cómo es tratado el elemento en la pantalla. En el videoclip, Mariposa es por momentos figura y, en otros, parte del fondo. Al comienzo del videoclip se puede ver un detalle de su rostro en primerísimo plano. Aquí operan también los códigos iconográficos. En la construcción de la individualidad definida de Mariposa, se llama la atención del observador sobre su rostro y sus rasgos latinos, al focalizar en su pelo mota y su tez morena. La imagen le otorga a esta autora un rol central en una realidad cultural que le asigna un rol secundario, invisible. En otro momento del videoclip, podemos ver a Mariposa en el fondo, diluyéndose en lo colectivo y afirmando una identidad que es compartida y a la vez celebrada en la casita cultural de Chema, otro ícono de la cultura puertorriqueña en el Bronx. Esta casita, también conocida como el Rincón Criollo, es una de las más antiguas del Barrio y, a su vez, recuerda a las casitas de la isla de Puerto Rico (Flores, 2000). La casita de Chema nuclea a todos aquellos que quieran expresarse a través de la música e improvisar con sus instrumentos. Los estilos que más resuenan son el bomba y el plena, estilos que según explica el percusionista y maestro José Rivera, una figura constante en ella, los representan como gente de color, miembro de una clase trabajadora marginal (Rivera, 2001).

A continuación, se muestran algunas imágenes del videoclip junto al texto del poema⁶ y se puede observar a Mariposa como figura y como parte del fondo:



Mira a mi cara puertorriqueña
Mi pelo vivo
Mis manos morenas

MARIPOSA
FIGURA
INDIVIDUAL



What does it mean to live in-between?
What does it mean to realize
That being Boricua
Is a state of mind
A state of heart
A state of soul

MARIPOSA
FONDO
COLECTIVO

En lo que respecta a los códigos sonoros, el siguiente análisis se centra en los ruidos y los sonidos musicales. Luego de los primerísimos planos, se ve a Mariposa sentada en el parque y se oye el bullicio de la vida ajetreada de la ciudad que transcurre por detrás. Es desde allí que Mariposa le habla a la cámara e interpela directamente a quienes afirman que no es una auténtica boricua porque no nació en la isla. Desde esa jungla de concreto Mariposa desafía la imagen idílica de una puertorriqueñidad que es indiferente a la diáspora y a la negritud. El ruido de la ciudad la envuelve y a la vez la legitima. Aquí no hay añoranzas por una tierra perdida sino la construcción de un lugar nuevo que es ambos a la vez.

Con respecto a los sonidos musicales, es importante destacar que las tumbadoras, símbolo de las raíces africanas de los diasporricanos, suenan acompañando las escenas de todo el videoclip, pero adquieren mayor relevancia en las imágenes filmadas en la casita de Chema donde son los músicos los que se destacan. La música brinda unidad a todo el vídeo y actúa como símbolo de una puertorriqueñidad que no se pierde, que está latente en cada “manoteo”. En el acompañamiento musical está la actitud de celebración de la identidad diasporricana de Mariposa. A continuación, se encuentran las imágenes del vídeo y la parte del poema⁷ que las acompañan:

⁶ La primera estrofa está en español en el original. “¿Qué significa vivir en el entremedio? / ¿Qué significa darse cuenta / de que ser boricua / es un estado mental / un estado del corazón / un estado del alma?” La traducción es mía.

⁷ “Algunas personas dicen que no soy real / que no soy Boricua quiero decir / porque no nací en la isla encantada / porque nací en el continente / al norte del Harlem hispano / porque nací en el Bronx / Y en las noches de verano se oía el bullicio de la ciudad / en vez del sonido de los coquíes”. La traducción es mía.

Ruidos: el bullicio del parque

Some people say that I'm not the real thing
Boricua, that is
'cause I wasn't born on the enchanted island
'cause I was born on the mainland
North of Spanish Harlem
'cause I was born in the Bronx...

Sonidos musicales: las tumbadoras

And summer nights were filled with city noises
instead of coquis

Así como Casetti y Di-Chio (1990) afirman que “el film ‘roba’ lenguajes ya consolidados para mezclarlos, superponerlos y articularlos en una amalgama completamente original” (p.67), en el videoclip Mariposa hace uso de los códigos visuales y sonoros para traducir su cultura y habilitar un nuevo espacio que le permite dar una nueva vuelta de tuerca a las cuestiones identitarias que denuncia.

Del texto escrito al poema en pista de audio

En 2016, en su cuenta de Soundcloud, la autora publicó el poema “Ode to the Diasporican” en formato audio-musical. El tema forma parte de un álbum que todavía no ha terminado de grabar y cuya última pista salió a la luz en 2019. Este nuevo formato permite apreciar la voz de Mariposa al son del búngalu (Mariposa en Soundcloud, 2016). Resulta interesante mencionar aquí el aporte de McCooley (2012) en su ensayo sobre lo que él denomina *poetry soundtrack* (poesía en pista de audio). Según este académico, quien además es poeta, la poesía en pista de audio es un formato que difiere de la *performance* y de la lectura en voz alta de un poema en particular. En sus palabras, estas pistas de audio son “objetos sonoros creados a partir de poesía escrita original, música y sonido”⁸ (2012). Para McCooley, estos formatos representan nuevas maneras de adaptar la propia voz, algo que él denomina “self-adaptation” y no debe atribuírseles un estatus de adaptación secundaria de un original; al contrario, son formas que despliegan la creatividad de un poeta y su afán de alejarse de la rigidez del medio escrito.

Lo que se destaca en este caso de búsqueda de un nuevo medio para vehicular la propia voz son las decisiones que toma Mariposa para la creación de las pistas de audio que acompañan

⁸ La traducción es mía.

sus poemas escritos. Nuevamente, la autora elige un medio otro para actualizar su mensaje y, como se puede observar en su cuenta de Soundcloud, todos los sencillos representan una fusión entre sus poemas más reconocidos y los ritmos latinos más emblemáticos. Para el caso del poema “Ode to the Diasporican”, Mariposa elige el ritmo del búgalu y esto es lo que dice al respecto:

Para mí, el búgalu es la música que más representa la esencia nuyorriqueña y aunque el título del poema y la melodía es Ode to the DiaspoRican, estoy más que orgullosa de mis raíces nuyorriqueñas. [...] Todo comenzó aquí. Les corresponde toda nuestra gratitud a Johnny Colon y Joe Cuba, y a tantos otros que hicieron de este género musical algo tan popular. Merecen ser reconocidos. (Mariposa en Soundcloud, 2016)⁹

Indagar en la elección de Mariposa en cuanto al ritmo musical, remite una vez más a las investigaciones del catedrático boricua Juan Flores. En su libro, *From Bomba to Hip Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity* (2000), Flores habla del búgalu como representativo de una fusión cultural, un “crossover” (p. 86) y atribuye al músico Richie Ray el papel protagónico en la gestación de esta amalgama entre ritmos cubanos y ritmo pop de mediados de los sesenta. Por su parte, el sociólogo y productor radial Roberto Luján (2017) refiere al nacimiento del búgalu como resultado de un segundo encuentro musical¹⁰ en Estados Unidos entre puertorriqueños nacidos en la isla y afroestadounidenses, y afirma que la participación de los nuyorricanos en este encuentro fue clave. Otro personaje representativo de la música latina, el productor René López, atribuye al búgalu la primera sonoridad del *nuyorican* (Luján, 2017).

La relevancia de estos datos históricos se plasma en los dichos de la propia autora sobre la elección del ritmo en cuestión y nos remite nuevamente al rol didáctico que entendemos que adquiere como portavoz de una cultura otra. El búgalu es un lenguaje más que le sirve a Mariposa para aportar sentido a su identidad diasporricana descrita en el poema.

Conclusiones

En el espacio que se crea entre las dos culturas que se ponen en contacto, la autora/autotraductora Mariposa plasma una identidad que, al surgir de una realidad sumamente íntima, parece individual, pero, en realidad, es construcción colectiva. Y es en esta construcción colectiva en la que adopta un rol activista y didáctico: en el momento de corporizar su poema en la puesta; en la elección de los códigos visuales y sonoros del videoclip; y, finalmente, en la musicalización al ritmo del búgalu.

⁹ La traducción es mía.

¹⁰ Luján (2017) denomina primer encuentro al jazz afrocubano de los años cuarenta en el que convergieron boricuas y músicos del jazz estadounidense.

Tanto en lo que respecta a la *performance* en vivo, al videoclip y a la pista de poesía, seguimos afirmando junto con Dusi (citado en Vinelli, 2009) que la transposición intersemiótica revela “un ir más allá del texto de partida, atravesándolo, multiplicando sus potencialidades semánticas: un pasaje transformativo de un texto a otro” (p. 8-9). El diálogo que se establece entre el poema escrito (el texto de partida), el texto espectacular y el lenguaje musical e icónico demuestra claramente la intención de Mariposa de hacer uso de la intersemiosis para “multiplicar la potencialidad semántica” del texto escrito. El poema existe como algo incompleto que se reviste de sentido en la puesta, ya sea espectacular, fílmica o musical. Cada uno de los medios seleccionados por la autora aporta un nuevo sentido a la “lectura” de ese primer texto de partida. A nuestro entender, todas estas lecturas son el resultado de un proceso de actualización de la propia Mariposa como sujeto diaspórico y cultural en el sentido de un sujeto que necesita diseminar su vivencia, mantener viva su historia y compartirla. De esta manera, a partir de la autotraducción se construye un sujeto que “enseña” la cultura desde ese esencial sincretismo con el que aborda su obra y, podríamos decir, con el que se concibe a sí misma. Sin duda estamos frente a un sujeto que encuentra en la autotraducción intersemiótica la manera de crear y recrear su identidad. Así, podemos llevar un poco más allá la idea de traducción y el sentido que le atribuye Gentzler (2017): la habilitación de una voz multilingüe que manifiesta una identidad en movimiento.

Ser libre es ser libre. No me limito a un solo medio artístico. Mi arte se expresa según cómo me movilice el Espíritu... de la página al escenario, me considero tanto un artista performativo como un poeta. (Mariposa en Flores, 2012).¹¹

La dirección de este trabajo ha apuntado a indagar cómo la subjetividad del sujeto diaspórico que se haya entreculturas encuentra en la auto(re)traducción el modo de poner en evidencia la transformación continua de sí mismo. Desde la óptica de una nueva era en la traducción (Arduini y Neergard, 2011), ya no podemos hablar de un original que se traduce sino, en estos casos, de un fluir constante, que evidencia un aspecto indeterminado y móvil del ser. Cada puesta, cada nuevo modo artístico de creación, es una forma de acceso a una experiencia individual y/o colectiva de la mano de la traducción. A futuro, resulta interesante indagar en el papel que juega la memoria en estas configuraciones y cómo estos sujetos acceden a ella a través de la auto(re)traducción.

¹¹ La traducción es mía.

Referencias bibliográficas

- Bhabha, Homi (2002 ([1994])). *El lugar de la cultura*. Traducción de César Aira. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio (1991 [1990]). *Cómo analizar un film*. Buenos Aires: Paidós.
- Castillo-Garsow, Melissa (2017). *¡Manteca! An Anthology of Afro-Latin@ poets*. Texas: Arte Público Press.
- Conway, Kyle (2012). A Conceptual and Empirical Approach to Cultural Translation. *Translation Studies*, 5, no. 3, pp. 264–279. Disponible en <http://dx.doi.org/10.1080/14781700.2012.701938>
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1990 [1975]). *Kafka: por una literatura menor* (J. Aguilar Mora, trad.). México: Ediciones Era.
- Duany, Jorge (2014, 10 de diciembre). Juan Flores y los “diasporricanos”. *El Nuevo Día* [edición digital] Recuperado de <http://www.elnuevodia.com/opinion/columnas/juanfloresylosdiasporicans-columna-9882/>
- Eco, Umberto (1987). *Lector in Fabula*. Barcelona: Lumen.
- Fernández Rabanetti, Estefanía (2020). La transdisciplinariedad en los Estudios de Traducción: poesía performativa y traducción intersemiótica. IV Jornadas Internacionales de Literatura y Medios Audiovisuales en Lenguas Extranjeras, Universidad Nacional de San Martín, Argentina. Disponible en https://www.academia.edu/44017799/IV_Jornadas_Internacionales_de_Literatura_y_Medios_audiovisuales_en_Lenguas_Extranjeras
- Flores, Juan (2000) *From Bomba to Hip Hop. Puerto Rican Culture and Latino Identity*. Nueva York: Columbia University Press.
- _____ (2009). *The Diaspora Strikes Back: Caribeño tales of learning and turning*. Nueva York y Reino Unido: Routledge.
- Flores, Shaggy (2012, 25 de marzo). Mariposa [María Teresa Fernández]. [publicación de blog] Recuperado de <http://www.shaggyflores.com/mariposa-maria-teresa-fernandez/>
- Gentzler, Edwin (2017). *Translation and Rewriting in the Age of Post-translation Studies*.
- Grutman, Rainier (2009). Self-translation. En M. Baker & G. Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 257-260). Nueva York: Routledge.
- Helbo Galerna, Andre (2012). *El teatro: ¿texto o espectáculo vivo?* Buenos Aires: Galerna.
- Jakobson, Roman (2000 [1959]). On linguistic aspects of translation. En L. Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader* (pp. 113-118). Nueva York: Routledge.

- Latin American Civilization-SPAN 3312. Alvarez Seminar-Reflexion #2, Visita de Mariposa. [entrada de blog] (2013, 3 de abril). Recuperado de <https://latamciv.blogspot.com/p/alvarez-seminar-reflexion-2-visita-de.html>
- Laviera, Tato.(2014). *Bendición: The Complete Poetry of Tato Laviera*. Houston: Arte Público Press.
- leninaspicetube (2007). Diasporican [Video] YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=n802rVXC8lo>
- López-Ligero, Mar. (2017) *La obra de teatro: Manual técnico de artes escénicas*. Barcelona: UOC.
- Luján, Roberto Carlos. (2017) El bugalú latino: 50 años después. Apuntes para una historia de Nueva York para el mundo. Recuperado de <https://www.sonidourbanocali.com/news-1/2017/10/24/el-bugal-latino-50-aos-despus>
- Mariposa (2001). *Born Bronxña: Poems on Identity, Love and Survival*. Nueva York: Bronxña Books.
- _____ (2011). Ode to the Diasporican. En I. Stavans, (ed.), *The Norton Anthology of Latino Literature*. Nueva York: W.W. Norton & Company.
- _____ (2016) Ode to the Diasporican Boogaloo [audio] Recuperado de <https://soundcloud.com/lapoetamariposa/ode-to-the-diasporican-boogaloo>
- _____ (2017) la poeta mariposa. Recuperado de <https://www.instagram.com/lapoetamariposa/?hl=es>
- McCooley, David (2012). Fear of Music. Sounded poetry and the “poetry soundtrack “. *Axon*, Vol. 1, 2.
- Nergaard, Siri y Stefano Arduini (2011). “Translation: A New Paradigm.” *Translation: A Transdisciplinary Journal*, fascículo inaugural: 8– 17.
- Noel, Urayoán (2014). *In Visible Movement. Nuyorican Poetry from the Sixties to Slam*. Iowa: University of Iowa Press.
- Pérez Rosario, Vanessa (2014). VIVENCIAS: Reports from the Field. Affirming an Afro-Latin@ Identity: An Interview with Poet María Teresa (Mariposa) Fernández, *Latino Studies* 12, 468–475. doi:10.1057/lst.2014.48
- Richardson, Jill Toliver (2016). *The Afro-Latin@ Experience in Contemporary American Literature and Culture. Engaging Blackness*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Rivera, J. (2001). Profiles from Rincón Criollo. *Güiro y Maraca*, Vol 5, 1, pp.16-19. Recuperado de <http://segundaquimbamba.org/wp-content/uploads/2014/04/volume-5-no-1.pdf>
- Rodríguez-López, Jennifer (2016). Audiovisual y semiótica: el videoclip como texto. *Revista Signa*, 25, pp. 943-958

- Sánchez-López, Juan Antonio (2002). Basquiat y el Bosco recuperados. El mito de la culpa y la caída en imágenes de vídeo clip: “Until it Sleeps”, Metallica, 1996. *Boletín de Arte*, 23, pp. 565-600.
- Schechner, Richard ([2002] 2013). *Performance Studies, An Introduction*. Londres: Routledge.
- Stavans, Ilan (2011). *The Norton Anthology of Latino Literature*. Nueva York: W.W. Norton & Company.
- Tanqueiro, Helena (1999). Un traductor privilegiado: el autotraductor. *Quaderns. Revista de Traducción*, 3, 19-27.
- Trivedi, Harish (2007). Translating culture vs. cultural translation. En P. St-Pierre y P. C. Kar. (eds.), *In translation: reflections, refractions, transformations*. Filadelfia y Ámsterdam: John Benjamins.
- Tymoczko, Maria (1995). The metonymics of translating marginalized texts. *Comparative Literature*, 47:1, 11-24.
- Vinelli, Elena (2009). Traducción intersemiótica: Revisión del debate de Bologna. Publicado en línea en las actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Universidad de La Plata, Argentina. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3630/ev.3630.pdf

La auto(re)traducción como mecanismo de construcción de una identidad transcultural. El caso de Norma Elia Cantú

Sabrina Solange Ferrero

Introducción

Las definiciones más tradicionales en torno al concepto de traducción se han concentrado en lo que Roman Jakobson denomina *traducción interlingüística*, “la traducción propiamente dicha, es decir, la interpretación de signos verbales por medio de otra lengua” (2000 [1959]: 233). Sin embargo, pensar la traducción únicamente desde una perspectiva lingüística hoy es adoptar un posicionamiento demasiado reduccionista que no hace justicia a la diversidad de aspectos sobre los que los estudiosos de la traducción han indagado. La trayectoria histórica de los estudios de traducción demuestra que estos se han servido de innumerables disciplinas, además de la lingüística, como la literatura, los estudios culturales, la teoría feminista, y, más recientemente, la sociología.¹ Así han logrado constituirse como disciplina autónoma y, al mismo tiempo, han aportado al desarrollo de esos otros campos de estudio. De hecho, mucha de la riqueza de los estudios de traducción reside en esta retroalimentación entre diversas áreas de conocimiento. El presente capítulo, entonces, retoma esa mirada rupturista a la que se refieren Siri Nergaard y Stephano Arduni (2011) al reconceptualizar la disciplina como “posestudios” de traducción² y ahonda no solo en la traducción interlingüística sino en otras maneras, quizás menos ortodoxas, de traducir.

En el marco de este enfoque, la selección del corpus que se presenta aquí está relacionada con el modo en que la traducción ha marcado a la autora. Norma Elia Cantú, nacida en México y criada en Estados Unidos, es un sujeto diaspórico y, como tal, ha atravesado un primer proceso traductor que traspasa el aspecto lingüístico. Ese primer proceso impuesto implica una *traducción cultural* (Bhabha 2002 [1994], Trivedi 2007, Conway 2012), es decir, una transposición de determinados elementos culturales que inevitablemente lleva consigo el que se ve forzado a migrar y que, por tanto, son parte de su identidad. Al mismo tiempo, esta misma cualidad de ser un sujeto diaspórico permite que Cantú se exprese (y re-exprese) tanto en inglés como en español, por lo que esta traducción cultural de la que es objeto la autora se resignifica gracias a la capacidad que tiene Cantú de escribir(se) en una lengua y reescribir(se) en otra. En ese contexto, es pertinente indagar de qué modo se construye esa identidad que se expresa en (y entre) dos

¹ Para conocer en mayor profundidad el recorrido de los estudios de traducción, ver, entre otros, Baker y Saldanha (2009 [1998]), Venuti (2000), Kuhiwczak y Littau (2007), Gambier y van Doorslaer (2010), Millán y Bartrina (2013).

² En su trabajo incluido en este volumen, Estefanía Fernández Rabanetti profundiza acerca de la mirada de estos estudiosos de la traducción.

lenguas. El objetivo último de este trabajo es, entonces, determinar si estos procesos de reescritura o, más precisamente, de autotraducción son algo más que la mera expresión de un sujeto diaspórico. Más bien, se intuye que son mecanismos que actúan activamente en la construcción identitaria de ese sujeto; en nuestro caso, de la figura que se asocia a Norma Elia Cantú.

Para llevar a cabo el análisis, se aborda *Canícula: Snapshots of a Girlhood en la Frontera*³ (1995), la única obra de Cantú que cuenta con una autotraducción al español. Resulta de gran interés el tinte autobiográfico de los relatos, surgido, en gran medida, de las fotografías que se incluyen y que son parte del álbum familiar de la autora. Al estudiar estos textos se analiza primeramente la reescritura que hace Cantú cuando pasa de una lengua a la otra en *Canícula: imágenes de una niñez fronteriza*⁴ (2001), una autotraducción interlingüística en términos de Jakobson (2000 [1959]). Se ahonda, entonces, en el concepto de autotraducción y se revisan los puntos de convergencia entre la figura de Cantú como autora de minorías (Deleuze y Guattari 1990 [1975]), por un lado, y como traductora, por el otro, para detectar las estrategias de escritura que se ponen en juego en el texto en inglés y, a partir de allí, reconocer las estrategias de traducción presentes en el texto en español (Tymoczko 1995). En este sentido, se retoman las ideas de Bill Ashcroft, Gareth Griffith y Helen Tiffin (2002 [1989]) en relación con el modo en que la autora o el autor de minorías hace uso de la lengua impuesta para expresar su cultura de origen, es decir, el modo en que se apropia de dicha lengua.

En una segunda etapa de análisis se regresa a *Canícula: Snapshots...* para estudiar otro proceso traductor, anterior, en el que se ponen de relieve dos sistemas de signos diferentes: la imagen y la palabra. Dicha traducción, de carácter intersemiótico (Jakobson 2000 [1959]), será revisada como proceso tanto intermedial como multimodal, ya que implica el pasaje de un medio a otro y también se proyecta en la conjunción de dos modos o modalidades. Para abordar el análisis específico de la imagen, presentada en este caso a modo de fotografías, se adoptan las ideas de Roland Barthes (1990 [1981]), especialmente en cuanto a las nociones de *punctum* y *studium*. Esta perspectiva permite pensar la imagen por fuera de los aspectos técnicos específicos de la fotografía a fin de ahondar en las formas en que los sujetos la perciben. Este marco resulta más acorde a los propósitos de este estudio en tanto que permite describir la autotraducción intermedial que lleva a cabo Cantú al pasar de la percepción de la imagen a la escritura del texto. Al mismo tiempo, se indaga en la manera en que ambos modos, imagen y escritura, interactúan en el texto multimodal resultante. Este recorrido de análisis permite delinear algunas conclusiones

³ En adelante, *Canícula: Snapshots...*

⁴ En adelante, *Canícula: imágenes...*

respecto a la manera en que Cantú vive, produce y re-produce los diversos procesos autotraductores en juego.

Cantú y *Canícula*...

Norma Elia Cantú nació en 1947 en Nuevo Laredo, México, aunque antes de cumplir un año de vida ya se había mudado con su familia a Laredo, Texas, donde vivió durante 25 años. Cruzar el río Bravo/río Grande fue una rutina durante los años de su infancia y adolescencia, una parte central de su vida. Aun cuando Texas fuera siempre una tierra “entremedio” para ella, la lengua que se hablaba en Laredo era el español, y las costumbres que se sentían propias eran las mexicanas, especialmente antes de los años 1960. Es por esto que Cantú dice no poder hablar de “biculturalidad” para describir esos años, a diferencia de lo que sucedería más adelante en su vida. Finalmente, llegaría a definirse como tejicana⁵, sujeto surgido del encuentro de dos culturas (Mariscal y Menier 1998).

Cantú es profesora emérita de la Universidad de Texas, San Antonio y profesora titular en la University of Missouri. Como académica, se interesa especialmente por la literatura de frontera, la enseñanza de escritura creativa y el folklore mexicano y chicano (The Department of English s.f.). No solo ha contribuido al estudio de estos temas mediante artículos de su autoría, sino que también ha participado como editora y coeditora en numerosos proyectos, como las series *Río Grande/Río Bravo Culture and Traditions* (The Texas A&M University Press) y *Literatures of the Americas* (Palgrave/Macmillan), entre muchas otras publicaciones donde se ha dado espacio a artistas, estudiosos y profesionales destacados surgidos en la frontera (Jones Schweitzer 2016).⁶ En cuanto a su producción literaria, se destacan las obras objeto de estudio en este capítulo: la novela *Canícula: Snapshots of a Girlhood en la Frontera* (1995) y su autotraducción *Canícula: imágenes de una niñez fronteriza* (2001). Más recientemente, en 2019, publicó la novela *Cabañuelas* y la colección de poemas *Meditación Fronteriza: Poems of Love, Life and Labor*. Como traductora, ha publicado nada menos que *Borderlands/La Frontera* (2015), obra que constituye un pilar fundamental de la cosmovisión mestiza y *queer* propuesta por su autora, la reconocida escritora y activista chicana Gloria Anzaldúa.

⁵ De acuerdo con lo que explica la propia Cantú (Mariscal y Menier 1998), no resulta apropiado pensar que todos los mexicano estadounidenses constituyen un grupo homogéneo. Incluso palabras asociadas a la cultura mexicana, como *burrito* o *taco*, cambian de sentido según la zona geográfica de pertenencia de quien las usa. Por eso, la autora hace uso del término *tejicana* para explicitar su origen tejano de arraigo cultural mexicano.

⁶ Sus publicaciones más recientes en este sentido incluyen dos antologías: *MeXicana Fashions: Politics, Self-Adornment, and Identity Construction* (2020), coeditada con Aida Hurtado, y *Teaching Gloria E. Anzaldúa: Pedagogy and Practice for Our Classrooms and Communities* (2020), editada en compañía de Margaret Cantú-Sánchez y Candace de León-Zepeda.

Canícula. Snapshots of a Girlhood en la Frontera se publicó por primera vez en 1995. A un año de su publicación, recibió el Premio Aztlán, un galardón que reconoce la labor literaria de autores nóveles chicanos (Mariscal y Menier 1998). Veinte años después, a modo de celebración de quinceañera tardía,⁷ la obra volvió a editarse, esta vez en una versión revisada y ampliada. La autotraducción, *Canícula: imágenes de una niñez fronteriza*, que forma parte de la serie Nuestra Visión: U.S. Latino Literature de la editorial Houghton Mifflin Company, se publicó en 2001.⁸

Por su parte, en relación con su argumento, *Canícula...* (tanto en su versión en inglés como en su versión en español) tiene un dejo de álbum familiar, ya que se construye como una sucesión de fotografías que exponen momentos de la vida de Nena, una niña tejana que crece en el ir y venir entre Laredo (donde se encuentra su casa) y Nuevo Laredo (donde vive gran parte de su familia). Las fotografías de cada capítulo acompañan e ilustran los relatos de las diversas experiencias de la protagonista. Aunque, en realidad, es posible que sean los relatos los que acompañan a las imágenes presentadas en cada capítulo a modo de viñetas. Sea como fuere, y aun cuando está claro que Nena es un personaje de ficción, se sabe que la autora/autotraductora está íntimamente relacionada con la narración: las fotografías son, después de todo, la puerta que lleva a los relatos, y en ellas están retratados no solo familiares y vecinos reales de Cantú, sino, incluso, ella misma.

Al mismo tiempo, si se entiende que esta obra es una pieza de literatura de minorías (Deleuze y Guattari 1990 [1975]), es imposible desconocer que, aunque los relatos se cuenten en cada caso como vivencias personales y subjetivas del personaje ficcional, en realidad son experiencias colectivas que nacen de la realidad cultural tejana. Por lo tanto, surge aquí un complejo escenario en el que la novela no puede definirse como ficción porque cuenta con elementos biográficos explícitos, pero tampoco puede pensarse como una autobiografía en su concepción más tradicional,⁹ ya que hay una clara presencia de elementos culturales que exponen

⁷ En “Lo que bien se aprende no se olvida / Lessons well-learned are not forgotten”, la introducción a la segunda edición de *Canícula: Snapshots...* (2015), Cantú recuerda una gran fiesta por la celebración del aniversario número quince de su libro, es decir, su quinceañera (costumbre que recuerda el rito de iniciación a la vida adulta de las mujeres en las culturas precolombinas de América Latina, y que continúa teniendo un peso social muy importante, especialmente en la cultura mexicana). A pesar de haber intentado que los festejos tuvieran como cierre la publicación de una edición aniversario, la editorial University of New Mexico Press no contaba con el presupuesto para concretar la idea en ese momento. Finalmente, la segunda edición vio la luz cinco años después.

⁸ Debido a que la autotraducción responde a la primera edición de *Canícula: Snapshots...*, nuestro análisis de la versión en inglés incluirá únicamente relatos publicados en esa edición de 1995.

⁹ De acuerdo con lo que propone Phillip Lejeune (1975), es el pacto con el lector lo que permite establecer el *género autobiográfico*; cuando está frente a una autobiografía, el lector puede reconocer la estructura triádica interna por la cual el nombre propio del autor se identifica con el narrador y el personaje en el interior de la historia. Así, se forja un pacto de lectura entre quien cuenta su propia historia y quien la recibe. En el caso del texto de Cantú, este pacto se rompe, como es posible reconocer en la ficcionalización del personaje principal de Nena. Sin embargo, aunque no se trate estrictamente de una autobiografía en su carácter más puro, el análisis llevado a cabo en este trabajo revela que el texto de Cantú debe, de cualquier modo, entenderse como una forma de texto autobiográfico.

las vivencias colectivas de una comunidad. Tal como lo indica la propia Cantú, entonces, la obra no se construye alrededor de un género único y puro: se trata de lo que podría considerarse, en palabras de la autora/autotraductora, una “autobioetnografía ficcional”¹⁰ (2015: xxvii).

Aquello que dice el paratexto

Como se mencionó ya y se vio en un trabajo anterior (Ferrero 2020)¹¹, la autotraducción de Cantú fue publicada en el marco de la serie Nuestra Visión U.S. Latino Literature de la editorial Houghton Mifflin, serie que recoge obras en español de autores latinos de origen estadounidense. Como parte del paratexto que acompaña *Canícula: imágenes...* hay un pasaje del reconocido crítico y escritor chicano Luis Leal donde se detalla el objetivo de la serie:

La serie Nuestra visión: U.S. Latino Literature tiene un propósito distinto, un propósito hasta hoy no intentado por las grandes editoriales: dar a conocer la literatura de los latinos y latinas, los escritores de origen hispano nativos o residentes de los Estados Unidos, grupo ya sumamente importante pero cuya literatura en español, desafortunadamente, no es bien conocida (2001: xiv).

Hay, entonces, un proyecto editorial que respalda la difusión de estas autoras y autores y, en consecuencia, la (auto)traducción de sus obras. Al mismo tiempo, resulta claro que dicha difusión tiene un fin didáctico. En primer lugar, Houghton Mifflin Company (en la actualidad, Houghton Mifflin Harcourt) es una empresa que se dedica exclusivamente a producir libros de texto, material didáctico y recursos pedagógicos audiovisuales, y a brindar servicios de enseñanza-aprendizaje (Houghton Mifflin Harcourt 2020). Además, Nuestra Visión U.S. Latino Literature es una serie que tiene la intención explícita de instruir a los lectores en la herencia cultural latina como parte ya arraigada de la cultura estadounidense. En palabras de Leal:

Estos textos, esmeradamente escogidos, serán de gran interés personal para aquellos estudiantes latinos que deseen enterarse más a fondo de su rica herencia. Al mismo tiempo, esos textos revelarán a los lectores no hispanos la riqueza y vitalidad de la literatura de los latinos en los Estados Unidos (2001: xiv y xv).

En la autotraducción de Cantú, como se anticipó, el lector implícito parece tener una relevancia considerable, mucho más que en el caso de la escritura del texto en inglés. De hecho, al hacer la revisión de la segunda edición de *Canícula: Snapshots...* (2015), la misma Cantú reconoce que el manuscrito original, ese texto primero, surgió de una necesidad propia y no tuvo en cuenta al lector sino que fue escrita para ella misma “y, quizás, para mi familia”¹² (2015: xxv).

¹⁰ La traducción me pertenece.

¹¹ En dicho trabajo se abordó la autotraducción *Canícula: imágenes...* con el objetivo de conocer aquellas disposiciones que caracterizan la labor autotraductora y que funcionan como principio unificador de las prácticas e ideologías del autotraductor como agente social, es decir, el *habitus* (Bourdieu 2002 [1983]) del autotraductor.

¹² La traducción me pertenece.

Resulta de interés también recuperar el modo en el que la misma Cantú describe su trabajo autotraductor. En la introducción a *Canícula: imágenes...*, afirma:

Esta versión en español de la novela *Canícula: Snapshots of a Girlhood en la Frontera*, parte de la versión original y la reimagina como un texto nuevo que mantiene la estructura y la temática de la misma. Además, he sacado algunos cuentos y he cambiado otros para reflejar la intención del original (2001: xv).

Su autotraducción, entonces, es una recreación del texto de partida que da vida a un texto nuevo, diferente, que busca en esas diferencias reconstruir el manuscrito primero. La revisión y la traducción son procesos que permiten, para ella, abordar el texto en una dimensión nueva con el objetivo de mantener su esencia. En estos procesos, que devienen reescritura, el texto aparentemente familiar se hace aún más conocido, su esencia se reconoce con mayor profundidad, con mayor intimidad. En palabras de la autotraductora:

En el otoño de 2013, la traducción de *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*, de Gloria Anzaldúa, me obligó a trabajar con ese texto de una manera íntima e incansable. De forma similar, revisar *Canícula* y preparar este manuscrito me obligó a trabajar con el texto en un nivel más profundo (2015: xxiv).¹³

De acuerdo con lo que indican los elementos paratextuales, entonces, volver al texto por medio de la autotraducción es, de hecho, volver a escribirlo, hacerlo nuevo. Aun si este proceso se vincula muy de cerca con el lector potencial de *Canícula: imágenes...*, quien parece ser una parte central del proyecto editorial donde se enmarca este nuevo texto en español, la autotraducción permite una mayor intimidad con ese texto primero. Así, aunque parezca paradójico, ese texto nuevo que se construye por medio de la autotraducción constituye, de hecho, un regreso a la esencia del texto primero. Según el paratexto, entonces, *Canícula: imágenes...* resulta ser, finalmente, más auténtico que *Canícula: Snapshots...*, autenticidad que solo se recobra con la recreación.

Proceso de autotraducción interlingüística

Una definición posible del concepto de autotraducción (interlingüística) refiere al pasaje de la propia obra de una lengua a otra, y al producto resultante (Grutman 2009 [1998]). Sin embargo, los estudios acerca de la autotraducción suelen concentrarse en dos aspectos específicos, un tanto más complejos. Por un lado, han resultado de interés los motivos por los cuales una autora o autor decide autotraducirse. Así, de acuerdo con Simona Anselmi (2012), la autotraducción puede surgir por necesidad creativa de la autora o autor, o por la insatisfacción ante una traducción hecha por alguien más. Por otro lado, las discusiones también se han centrado

¹³ La traducción me pertenece.

en la naturaleza de la labor autotraductora, ya que hay quienes la vinculan con la figura de la autora o autor, mientras que otros reconocen en la tarea una autonomía más cercana al trabajo de cualquier traductor o traductora (Tanqueiro 2002, Santoyo 2005). En el presente análisis se busca delimitar el modo en que la labor autotraductora contribuye al desarrollo de una identidad determinada en el caso de la figura de Cantú, por lo que se parte de considerar que la labor de autotraducción se vincula fuertemente con la labor autoral en la medida en que ambas son herramientas de construcción de una figura de escritora y, en consecuencia, de su identidad.

Como paso inicial, se aborda el análisis discursivo de los textos en inglés y en español para delimitar las estrategias de autotraducción interlingüística. Para analizar dichas estrategias se retoma, como se dijo, las ideas de Ashcroft et al. (2002 [1989]) en relación con el modo en que una autora o autor de minorías (Deleuze y Guattari 1990 [1975]), que se caracteriza por desterritorializar la lengua mayoritaria, se relaciona con la lengua impuesta. Este marco de análisis es pertinente debido a que el trabajo de la autora o autor de minorías es análogo al de la traductora o traductor especialmente porque ambos representan, de manera metonímica, una cultura ajena a la lectora o lector, una cultura otra (Tymoczko 1995). En el caso de Cantú, el análisis de su obra desde esta perspectiva parece ser doblemente válido por tratarse de una autora de minorías que, a su vez, se autotraduce.

Existen diversas estrategias discursivas por medio de las cuales un autor puede apropiarse de una lengua impuesta. Algunas de ellas, como la inclusión de palabras de la lengua minoritaria que no se traducen, o la fusión sintáctica, donde las formas léxicas de la lengua mayoritaria se ven supeditadas a la sintaxis de la otra lengua, constituyen un posicionamiento político fuerte que busca poner de manifiesto las diferencias culturales y se acerca más a la cultura menor de la autora o autor que a la cultura de las futuras lectoras o lectores. Por otro lado, existen otras estrategias que toman el camino opuesto: buscan dar a conocer las diferencias culturales acercándose a la lectora o lector, es decir, ayudando a quien lee a comprender lo nuevo, haciendo que la lectura sea sencilla. En este trabajo se considera que la misma elección tiene la traductora o traductor al pasar de una lengua a la otra.

Como se ha señalado ya (Ferrero 2020), las dos estrategias que Cantú privilegia al momento de expresar la cultura menor en *Canícula: imágenes...* son la glosa y la nota del traductor. La glosa constituye una traducción parentética de términos aislados (Ashcroft et al. [1989] 2002). Un análisis comparativo entre la obra en inglés y su autotraducción permite detectar una gran diferencia en cuanto a la presencia de la lengua otra: el texto en inglés da mucho espacio a palabras y frases en español que suelen estar acompañadas de glosas, mientras que en la obra en español

la presencia del inglés es escasa y nunca está glosada. La glosa se usa, en realidad, para explicar aquello que ya está en español. Un ejemplo claro puede verse en “Las Pizcas”¹⁴:

Las Piscas	Las pizcas ¹
<p>Slowly, I fill the saca, custom made by Mami to fit a nine-year-old shoulder. It'll bring 50 cents or even maybe a dollar. Don Guillermo writing it all down in his book when I go with Papi to empty la saca en la troca (1995: 1).</p>	<p>Lentamente lleno la saca² hecha a la medida por Mami para que le queda al hombro a la niña de nueve años. Todo por cincuenta centavos, o tal vez un dólar. Don Guillermo lo apunta todo en su librito cuando voy con Papi a vaciar la saca en la troca, o como le dice don Guillermo, el camión (2001: 1 y 2).</p> <hr/> <p>¹Recoger frutas, en este caso recoger el algodón de los sembradíos. ²El saco.</p>

Cuando las palabras “saca” y “troca” aparecen en el texto en inglés, no reciben explicación ni glosa, mientras que en el texto en español, se brinda un sinónimo para cada término. La autotraductora parece preocupada por clarificar aquellas palabras en español que al mismo lector del español le puedan resultar demasiado regionales.

La segunda práctica que adopta la autotraductora es la inclusión reiterada de notas al pie. Esos comentarios paratextuales, que funcionan como notas de la autotraductora, cumplen el propósito de explicar determinados términos o conceptos. Si se retoma el ejemplo anterior, es posible ver que el título de la viñeta, “Las Pizcas”, se explica en una nota al pie: “Recoger frutas, en este caso recoger el algodón de los sembradíos”. Este mismo título en la versión en inglés, “Las Piscas”, no recibe glosa ni explicación para el público lector angloparlante. De igual modo, la versión en español provee una nota al pie que incluye, como se vio, una glosa para el término “saca”; término que, de hecho, parece relativamente sencillo de comprender para un público hispanoparlante. Cantú vuelve a mostrar su preocupación por transmitir las particularidades del habla tejana y por lograr que sus lectoras y lectores del español las conozcan y comprendan.

A partir del análisis paratextual y textual de la autotraducción, resulta posible aventurar tentativamente que la figura de Cantú que proyecta el texto en español parece asociarse a la de una promotora cultural del entremedio (Bhabha 2002 [1994]), de la cultura entre EE. UU. y México en Texas, reflejada especialmente en el lenguaje. Cantú hace mención específica a esa lengua diferente, que no está constituida por mexicanismos aun cuando esa sea parte de su herencia:

¹⁴ Aquí y en todos los ejemplos analizados, las marcas de negrita me pertenecen.

Algunas palabras respecto al vocabulario: emplee [SIC] el habla de la frontera tejana, es decir que el léxico no siempre se encuentra en los diccionarios, aún [SIC] en un diccionario de mexicanismos. En algunas ocasiones he puesto como glosa un sinónimo que se aproxima al significado de la palabra. En todo caso, las palabras se entienden por su contexto (Cantú 2001: xvi).

Parece claro que Cantú expresa un compromiso de acercar el texto autotraducido a la lectora o lector, de ayudarla a comprender cada detalle que, a su vez, imprime parte de su cultura. Mucho más que en el texto en inglés, los rasgos dialectales se explican, incluso hasta la exageración, y se justifican, como se puede ver en esta cita. Es por este motivo que la lengua a la que autotraduce su obra Cantú es una lengua que, a pesar de ser español, parece no serle propia, sino que se torna artificial. Es que la lengua de la autotraductora no es el español de España, ni el español de México o cualquier otro lugar de América Latina; su español es el de Laredo, Texas, y para darlo a conocer, necesita reconstruirlo, moldearlo, ablandarlo, simplificarlo, hacerlo otro, diferente, ajeno.

Proceso de autotraducción intermedial

En la traductología, la clasificación de Jakobson (2000 [1959]) ha constituido el puntapié inicial a estudios que en la actualidad comienzan a profundizarse. Además de señalar la diferencia entre la traducción interlingüística (ver el comienzo de este capítulo) y la traducción intralingüística (que se podría equiparar al parafraseo), Jakobson presenta por primera vez la noción de traducción por fuera de la lengua, es decir, la traducción intersemiótica, entre sistemas de signos distintos. Actualmente, la literatura especializada se ha dedicado a diferenciar entre el pasaje de un medio a otro (por ejemplo, del medio gráfico al medio audiovisual), es decir, la traducción intermedial, y las traducciones que ponen en diálogo diferentes modos de expresar sentido, es decir, la traducción multimodal (por ejemplo, palabras que construyen sentido en colaboración con determinadas imágenes). En todo caso, se busca un cambio de paradigma que permita desplazar del centro de la discusión a la lengua para focalizar el análisis en la transmisión de sentido (Kaindl 2013).

Siguiendo esta perspectiva y en el contexto de análisis de este trabajo, se considera *modalidad o modo* a cada uno de los recursos semióticos disponibles para “la realización simultánea de discursos y de tipos de (inter)acción”¹⁵ (Kress y van Loeuwen 2001: 21). En este sentido, textos que combinan elementos visuales con otros sonoros o lingüísticos constituyen textos multimodales (p. ej. la ópera, un libro-álbum o un videojuego). *Canícula...* es, entonces, un texto multimodal que combina escritura con fotografías. Más allá de esta distinción concreta, se considera que todo texto es multimodal, tal como sostienen Gunther Kress y Theo van Loeuwen (2001), ya que aún en el caso de textos que no contienen imágenes o sonidos existe

¹⁵ La traducción me pertenece.

inevitablemente la combinación de diferentes recursos semióticos; todo cuento o novela despliega recursos visuales que afectan la tipología y la distribución del texto en la página (Gambier 2006) y, en consecuencia, hace que dos recursos semióticos (visual y lingüístico) contribuyan en la construcción del sentido.

Si bien, entonces, la incorporación de fotografías hace que *Canícula...* sea, indiscutiblemente, un texto multimodal, ya la distribución de cada relato, separado del siguiente al iniciar en una página nueva y contener su propio título, evidencia el modo en que, aún más allá de las imágenes, ese recurso semiótico visual contribuye a la construcción del sentido en cada caso. Es que esta distribución del texto permite acceder a cada relato como si se tratara de una viñeta completa en sí misma, un pie de foto íntimamente relacionado con una fotografía específica, incluso en los casos en los que dicha fotografía no está impresa en el papel.¹⁶ Al mismo tiempo, esta inclusión de fotografías, sea de manera explícita por acompañar los relatos o de manera implícita por ser evocadas en ellos, inevitablemente requiere de una herramienta metodológica específica para su análisis. Ya que, a pesar de ser uno de los objetivos principales de los teóricos de la traducción interesados en la intermedialidad, la traductología no cuenta aún con herramientas propias para el análisis de la traducción multimodal e intermedial (Kaindl 2013), es necesario recurrir a otras disciplinas. Ante ello, las mismas palabras de Cantú acerca de *Canícula...* han servido de guía al momento de delimitar el marco teórico más efectivo para el análisis de su texto multimodal:

Si conoces a Roland Barthes, y puedes detectar la alusión hecha al comienzo, no podrás evitar leerla desde esa perspectiva: que la fotografía constituye un tiempo y un espacio vivos a los que volvemos desde el presente. Y lo que hacen las imágenes es que te sumerjas en eso, y de ahí surge la historia. Pero no es cronológico. [...] Así es como uso a Barthes (Mariscal y Menier 1998: min 16:20 a 16:39).¹⁷¹⁸

Lo que resulta de gran interés sobre la aproximación de Barthes a la fotografía es que no se detiene en cuestiones de índole óptico ni repara en tecnicismos. Sus preocupaciones están ligadas puramente al sentimiento que surge al fotografiar, ser fotografiado y apreciar una fotografía. Lo que le interesa a Barthes (1990 [1981]) son las tres emociones de las que puede ser objeto una fotografía: hacer, experimentar y mirar. Así, quien toma una fotografía, el *Operator*, es

¹⁶ Del total de 85 relatos incluidos en la primera edición de *Canícula: Snapshots...*, solo 22 incluyen fotografías impresas en el papel (son, con una única excepción, los mismos relatos que incluyen fotografías en *Canícula: imágenes...*), pero todos y cada uno de ellos surgen de la observación de una fotografía, aun cuando esta no acompañe el texto impreso.

¹⁷ En el prólogo a *Canícula...*, tanto en las versiones en inglés como en la versión en español, la narradora hace una referencia explícita a Roland Barthes, su muerte y la publicación póstuma de *Camera Lucida* en 1980. Atada a la referencia a esa publicación deviene una reflexión acerca del modo en que los personajes se acercan a las fotografías y, gracias a ellas, reconstruyen su historia, su herencia.

¹⁸ La traducción me pertenece.

quien se ve atravesado por el hacer. Barthes no profundiza en este rol porque, dice, al no ser fotógrafo, la sensación está sencillamente fuera de su alcance. Ante esto, se propone indagar en aquellas vivencias que sí le son familiares y presenta una descripción más detallada del *Spectrum*, es decir, el que experimenta la fotografía por ser fotografiado, y del *Spectator*, aquél a quien la fotografía lo atraviesa por la percepción, el que mira la foto. Desde la perspectiva del *Spectrum*, entonces, la fotografía puede experimentarse desde dos sensaciones. Por un lado, nace la sensación del espectáculo, ya que quien posa para ser fotografiado deviene una imitación de sí, inauténtica, donde "... soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquél de quien se sirve para exhibir su arte" (45). Así, inevitablemente se construye un sujeto objetivado para quien, sutilmente, ser objeto fotografiado constituye la "microexperiencia de la muerte (del paréntesis)" (46) y se vuelve espectro dando paso a la segunda sensación: el retorno de lo muerto.

Finalmente, Barthes repara en el *Spectator* y profundiza en la manera en que es posible mirar una fotografía, aspecto que se retoma aquí para llevar a cabo el análisis de *Canícula...*. De acuerdo con Barthes (1990 [1981]), entonces, al mirar una fotografía, quien observa puede verse atraído por ella de dos maneras diferentes. Por un lado, la fotografía puede suscitar en quien mira un interés general a partir de una interpretación de la imagen arraigada en la propia cultura, es decir, un *studium* o "la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial" (64) que parte de la voluntad del observador por apreciar lo que mira. En el caso del *studium*, entonces, no se movilizan emociones fuertes en el espectador; hay una apreciación por la fotografía, pero, finalmente, resulta ser un interés inconsecuente, habilitado por el *Operator* y desde sus intenciones. Por otro lado, y de manera completamente involuntaria, el observador puede sentirse atravesado por algún detalle de la fotografía, sentir el flechazo del *punctum*, de "ese azar que en ella [la fotografía] me despunta" (65). Este puntazo hace que el *Spectator* mire la fotografía desde otro lugar, diferente y particular, propio, íntimo, un lugar que despierta en él reacciones intensas, sea de goce o de dolor.

Lo que se pretende descubrir son las maneras en que la figura que se asocia a Norma Elia Cantú ha mirado las fotografías para luego construir los relatos. Resulta evidente que en la labor de Cantú hay un proceso de autotraducción anterior a la autotraducción interlingüística, quizás vedado, pero igual de real y verdadero, en el que las imágenes son recreadas por el espectador (tal como describe Barthes) en un relato; es decir, existe una autotraducción intermedial de la imagen al texto escrito habilitada por el modo en que Cantú percibe dicha imagen. En los siguientes ejemplos se buscará determinar la naturaleza de esa percepción.

En este primer ejemplo, tomado del relato “Body Hair”, se presenta la imagen del personaje ficcional Nena, imagen que, en realidad, es una fotografía de Norma Cantú cuando era adolescente. El relato que surge a modo de autotraducción intermedial refiere a los dolores (tanto físicos como emocionales) de dejar de ser niña y convertirse en adolescente.¹⁹

An awkward teen, shy and reticent, I face the camera, wearing a sleeveless, morning-glory blue cotton blouse. My eighth-grade school picture —not many others exist from that time when I suffered the pains of growing up, literally leg cramps that kept me up all night and which Mami would rub with “volcánico”, a foul-smelling ointment for horses, and the more subtle but just as painful growing pains, for which there was no salve, of being thirteen and the victim of so many changes (1995: 81).



Una adolescente torpe, vergonzosa y reservada **con la cara hacia la cámara**; llevo una blusa de color maravilla en flor, es de algodón y sin magas. Mi foto de octavo año. No hay muchas de esa época en la que sufría los dolores del desarrollo. De hecho, me daban calambres en las piernas que me mantenían despierta toda la noche y Mami me frotaba con aceite volcánico, un linimento apestoso para caballos. También padecía los dolores más sutiles pero no menos dolorosos —para los que no existía ningún ungüento—, de tener trece años y ser víctima de tantos cambios (2001: 101).

En esta primera parte del relato, es posible ver que, a pesar de que existe una breve descripción de la foto, el eje de la narración está en lo que siente la adolescente de la fotografía. El detalle (*punctum*) que da paso al relato, la única característica física que se menciona de la

¹⁹ De hecho, según explica Cantú (Mariscal y Menier 1998), el término *canícula* refiere a la época entre el verano y el otoño, ese tiempo indefinido entremedio que, cuenta la autora/autotraductora, es de gran importancia para la comunidad de Laredo, Texas. Este término, como parte del título de su obra, no solo refleja su tema principal, es decir, la edad de transición entre la niñez y la adultez, sino que se podría relacionar también con ese espacio del entremedio bhabhiano ya mencionado en este capítulo.

adolescente fotografiada, es esa mirada penetrante hacia la cámara. En contraposición con lo que parece mostrar la fotografía, la adolescente del relato no está segura de sí misma: se siente confundida, atormentada por las expectativas de quienes la rodean (tanto en el seno de su comunidad de herencia mexicana como en la escuela de arraigo estadounidense), asombrada por los cambios de actitud en sus pares.

El segundo ejemplo, “Mase”, que reconstruye varias fotografías ausentes, recupera la vida de Tío Mase, su influencia sobre la familia, el amor recíproco entre Nena y su tío.

Maximiano. To many, plain Max; to us, Tío Mase, Mami's cousin, Tino's first communion padrino. In the photo they stand at the church door; San Luis Rey is in full crusader's armor in bas relief above them. Mase in a dark suit, his hand on Tino's shoulder. Tino dressed in white holding the candle, the missal, the rosary, smiling at the camera. In the formal photo at the studio, **Tino's smile mirrors Mase's smile**, proof to Mami that Tino takes after her side of the family, after her father. At Tino's funeral, Mase solemnly walks up to Mami and Papi. [...] When I see the blurred photo of a smiling Tío Mase in the obituary section of the *Laredo Morning Times*, I hear his throaty voice, “Es Todo” and “Way to Go” forever encouraging and forever proud of us all. His legacy for his daughters and for a distant niece: his laughter, his comfort, his solid support (1995: 70-72).

Maximiano. Para muchos simplemente Max. Para nosotros tío Mase, el primo de Mami, el padrino de primera comunión de Tino. En la foto, padrino y ahijado posan frente a la puerta principal de la iglesia San Luis Rey. Tío Mase de traje oscuro, con la mano sobre el hombro de Tino. Tino vestido de blanco con la vela, el libro y el rosario, sonrío a la cámara. En la foto formal de estudio, **la sonrisa de Tino refleja la sonrisa sincera de tío Mase**. Es a la familia de Mami a quien Tino se parece, a Buelito. En el velorio de Tino, Mase solemnemente les da el pésame a Mami y a Papi. [...] Al ver la foto borrosa de un sonriente tío Mase en la esquela en el *Laredo Morning Times*, oigo su risa profunda y su voz dulce de mango: ¡Es todo! Y Way to go! Siempre animando, siempre orgulloso de todos nosotros. Su legado para sus hijas y una sobrina distante: su risa, su fuerte y seguro apoyo (2001: 85-89).

Aquí, la sonrisa sincera, característica que comparten tío y sobrino, funciona como *punctum* que da paso a la narración. Así, a partir del detalle en la fotografía que demuestra la conexión física y emocional del tío con el sobrino, el relato se abre hacia la muerte de Tino, el vínculo inevitable entre ellos por haber sido combatientes de guerra (hecho que lleva a uno de ellos, Tino, a una muerte demasiado temprana), los hermosos vínculos que Mase ha construido con el resto de la familia (característicos de una figura paternal típica en la cultura mexicana-tejana), para llegar finalmente al día de su muerte y los recuerdos amorosos de su sobrina Nena.

Al considerar lo analizado en esta sección, es posible ver que los ejemplos que se presentan aquí y, de hecho, cada uno de los relatos de *Canícula...*, son, como se dijo, producto de *punctums*, puntazos que hacen que la narradora mire las fotografías desde una perspectiva propia, muy íntima. Dichos *punctums*, probablemente surgidos de la conexión emocional de la narradora con las fotografías y las personas y costumbres allí reflejadas, llevan a relatos que no responden a la

apreciación de lo fotografiado como un todo estéticamente grato sino que un rasgo específico, un detalle, dispara sensaciones que luego son autotraducidas a un texto escrito.²⁰

Se puede ver que la imagen de Cantú que se proyecta en el texto se relaciona con las fotografías de una manera profunda. En el primer ejemplo, existe un *punctum* que dispara una reflexión que se vuelve texto. A la vez, como sucede en el segundo ejemplo, las fotografías ausentes se recrean con las palabras para dar lugar, nuevamente, al *punctum* que lleva a la reflexión. Estas reflexiones están siempre ligadas a las experiencias pasadas, experiencias en torno no solo a lo familiar y personal sino, especialmente, a la identidad cultural de Nena, la adolescente de Texas protagonista de la historia. Así, los objetos fotografiados son *spectrum* y vuelven a la vida, dándole vida, a su vez, a los rasgos identitarios de la comunidad. La fotografía pasa los límites del índice peirceano y se transforma en símbolo de aquello que es la cultura tej(ic)ana a partir de la recreación por parte de Cantú, dando paso a un texto multimodal que construye una narrativa híbrida (García Argüelles 2009).

Conclusiones

En la creación de *Canícula...*, Cantú lleva a cabo tres procesos autotraductores. Según se entiende, lo que se refleja en esos procesos es la construcción de una identidad transcultural en términos de Fernando Ortiz (2002 [1940]), es decir, una identidad producto de un proceso híbrido que “implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación” (232). Esta neoculturación se hace evidente, por ejemplo, en la nueva palabra que adopta esta autora/autotraductora y que le permite repensarse y redefinirse en términos culturales; Norma Cantú se reconoce tejicana y celebra, así, una subjetividad híbrida.

Si traducir es trasladar (Trivedi 2007) y Cantú, como sujeto diaspórico que se traslada de un lugar a otro, de una cultura a otra, es, en sí misma, sujeto traducido (Rushdie 1991), es posible ver en los procesos autotraductores interlingüísticos, intermediales y multimodales un nuevo traslado cultural, un paso más en la construcción de la identidad. Entonces, como primera medida, Cantú traslada su cultura a una lengua impuesta, transpone las representaciones culturales creadas en un contexto transcultural a una lengua que no le es propia al escribir *Canícula: Snapshots...*, es decir,

²⁰ En un trabajo de 2001, Ellen McCracken analizó *Canícula...* desde el mismo marco teórico que se aborda en esta sección y concluyó que los relatos buscan comunicar tanto un *studium* como un *punctum*. Sin embargo, su análisis estudia los textos desde la perspectiva de la lectora o lector y el modo en que esta percibe las fotografías y los relatos. En el caso de este trabajo, el interés se centra en el modo en que la narradora percibe la imagen para luego llevar a cabo la autotraducción intermedial al texto escrito.

se muestra como *sujeto traducido*. Al mismo tiempo, reconstruye lo cultural a partir de su percepción de las fotografías en un proceso de autotraducción intermedial que le permite crear, como si fuera una *etnógrafa*, un texto multimodal, híbrido, representativo de su cultura. Finalmente, en un tercer proceso autotraductor, Cantú produce *Canícula: imágenes...*, una obra escrita en un español plasmado en forma “artificial” que tiene como única prioridad llegar a la lectora o lector y que muestra a la autora/autotraductora como *promotora cultural*. Estos tres procesos permiten ver que no es solo la autotraducción lo que lleva a la construcción identitaria transcultural del sujeto, sino que esta construcción se habilita especialmente porque el proceso se repite y se revisa. Siguiendo la hipótesis de la retraducción de Antoine Berman (1990), y considerando que el autotraductor conoce al autor y sus intenciones como ningún otro (Tanqueiro 2002), es posible concluir que no es el texto traducido el que está incompleto y necesita acercarse al texto base para volver a traducirse y ser representado fielmente, como sugiere Berman, sino que es el propio sujeto quien busca acercarse a la versión más auténtica de sí mismo a través de la retraducción incesante de su obra.

Referencias bibliográficas

- Anselmi, Simona (2012). *On Self-Translation: An Exploration in Self-Translators' Teloi and Strategies*, Milano: LED.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. (2002 [1989]). "Replacing Language", *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, 2da. edición, Nueva York y Ottawa: Routledge, 37-76.
- Baker, Mona y Gabriela Saldanha (eds.) (2009 [1998]). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2da edición, Abingdon: Routledge.
- Barthes, Roland (1990 [1981]). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. de Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Buenos Aires y Ciudad de México: Ediciones Paidós.
- Bhabha, Homi (2002 [1994]). *El lugar de la cultura*, trad. de César Aira, Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.
- Berman, Antoine (1990). "La retraduction comme espace de la traduction", *Palimpsestes*, 4: 1-7.
- Bourdieu, Pierre (2002 [1966]). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, trad. de Jorge Dotti, Buenos Aires: Editorial Montessor.
- Cantú, Norma Elia (1995). *Canícula: Snapshots of a Girlhood en la Frontera*", Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Cantú, Norma Elia (2001). *Canícula: imágenes de una niñez fronteriza*, Boston y Nueva York: Houghton Mifflin Company.
- Cantú, Norma Elia (2015). *Canícula: Snapshots of a Girlhood en la Frontera*, edición actualizada, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Houghton Mifflin Harcourt (2020). *Our Stand. A Declaration of our Culture*. Disponible en: <https://is.gd/VMftDa>
- Conway, Kyle (2012). "Cultural translation", en: Yves Gambier y Luc van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*, Vol. III, Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins, 21-25.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1990 [1975]). "¿Qué es una literatura menor?", *Kafka: por una literatura menor*, 3ra edición, trad. de Jorge Aguilar Mora, Ciudad de México: Ediciones Era, 28-44.
- Ferrero, Sabrina S. (2020). "Aproximación a la caracterización de un *habitus* del autotraductor: el caso de Norma Cantú en *Canícula: imágenes de una niñez fronteriza*", en: Gabriela Leiton (ed.), *IV Jornadas Internacionales de Literatura y Medios Audiovisuales en Lenguas Extranjera*, San Antonio de Areco: Gabriela Delia Leiton, 50-58. Disponible en: <https://is.gd/Z281BJ>

- Gambier, Yves (2006). "Multimodality and Audiovisual Translation", *Audiovisual Translation Scenarios: Proceedings of the Second MuTraConference in Copenhagen*, Copenhagen, Dinamarca, del 1 al 5 de mayo. Disponible en: <https://is.gd/qlcYbF>
- Gambier, Yves y Luc van Doorslaer (eds.) (2010). *Handbook of Translation Studies*, Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins.
- García Argüelles, Elsa L. (2009). "La fotografía como estrategia narrativa en *Canícula*: la recreación de la memoria y la reconstrucción del espectador y el operador", *Letralia. Tierra de Letras*, 13/207. Disponible en: <https://is.gd/e9lbom>
- Grutman, Rainier (2009 [1998]). "Self-Translation", en: Mona Baker y Gabriela Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation*, 2da edición, Londres y Nueva York: Routledge, 257-269.
- Jakobson, Roman (2000 [1959]). "On linguistic aspects of translation", en: Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Nueva York: Routledge, 113-118.
- Kaindl, Klaus (2013). "Multimodality and Translation", en: Carmen Millán y Francesca Bartrina (eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies*, Abingdon y Nueva York: Routledge, 257-269.
- Kuhiwczak, Piotr y Karin Littau (eds.) (2007). *A Companion to Translation Studies*, Clevedon, Buffalo y Toronto: Multilingual Matters LTD.
- Kress, Gunther y Theo van Leeuwen (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*, Londres: Hodder Arnold.
- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*, París: Seuil.
- Mariscal, Jorge (entrevistador) y John Menier (director) (1998). "Norma E. Cantú: Author of *Canícula: Snapshots of a Girlhood en la Frontera*" [episodio en línea], en: Patricia L. Taylor (productor), *UCSD GuestBook*, California: University of California Television. Disponible en: <https://is.gd/LleiY>
- McCracken, Ellen (2001). "Hybridity and the Space of the Border in the Writing of Norma Elia Cantú", *Studies in 20th Century Literature*, 25/1: 261-280.
- Millán, Carmen y Francesca Bartrina (eds) (2013). *The Routledge Handbook of Translation Studies*, Abingdon y Nueva York: Routledge.
- Nergaard, Siri y Stephano Arduini (2011), "Translation: A New Paradigm", *Translation: A Transdisciplinary Journal*, 1: 8-17.
- Ortiz, Fernando (2002 [1940]). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, edición electrónica, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Rushdie, Salman (1991). *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, Londres: Granta.

- Santoyo, Julio C. (2005). "Autotraducciones: una perspectiva histórica", *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 50/3: 858-867.
- Jones Schweitzer, Sharon (2016). "Trinity University names prominent Latina scholar to Professorship", *Trinity University News*, 3 de mayo. Disponible en: <https://is.gd/EO2elf>
- Tanqueiro, Helena (2002). *Autotradução: Autoridade, privilégio e modelo*. Tesis doctoral, Departament de Traducció i Interpretació, Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: <https://is.gd/KKps9R>
- The Department of English (s.f.). "Norma E. Cantú, Ph. D. Professor (Emeritus)", *The University of Texas at San Antonio*. Disponible en: <https://is.gd/qINe6L>
- Trivedi, Harish (2007). "Translating Culture vs. Cultural Translation", en: Paul St-Pierre y Prafulla C. Kar (eds.), *In Translation: Reflections, Refractions, Transformations*, Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins, 277-287.
- Tymoczko, Maria (1995). "The Metonymics of Translating Marginalized Texts", *Comparative Literature*, 47:1, 11-24.
- Venuti, Lawrence (ed.) (2000). *The Translation Studies Reader*, Londres y Nueva York: Routledge.

Escritoras chicanas, fronteras desbordadas

Paola Formiga

Asfixiar la imaginación de una mujer es un precio demasiado alto a pagar por la servidumbre. El mundo estaría vacío de profundidad o verdadera comprensión si no se nos permitiera ejercitar nuestras imaginaciones. (Viramontes 1989: 35)¹

¿De qué hablamos cuando decimos chicana?

Gloria Anzaldúa se presenta en su libro *Borderlands/La Frontera* como una poeta chicana tejana-lesbiana-feminista (1999: 253). Ana Castillo dice de sí misma “soy una mujer de piel marrón, del lado mexicano del pueblo – dividida entre las raíces obreras de Chicago y mi tendencia egocéntrica hacia las expresiones creativas” (1995: 1). En *This Bridge Called my Back - Writings by Radical Women of Color*, las editoras Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa expresan “Somos las de color en un movimiento feminista blanco. Somos las feministas entre la gente de nuestra cultura. Somos frecuentemente las lesbianas entre las/los hetero²” (1981: 23). Estas autodefiniciones, tan múltiples y fluidas, dan cuenta de los distintos tipos de no-pertenencia que estas feministas chicanas experimentan. En un intento de subvertir la no-pertenencia, estas referentes de la cultura chicana arman sus identidades incluyendo todas las causas de su opresión.

A partir de la década del '60, la población de origen mexicano residente en Texas comenzó a llamarse a sí misma “chicana”. El término deriva de “mejicana”, y en el siglo XIX fue usado como gentilicio, aunque más tarde comenzó a ser utilizado en forma despectiva. El término chicana/o tiene un fuerte contenido político que implica concientización, militancia, construcción de una identidad propia y difiere de “Mexican-American”, expresión con la que se denomina a sí mismo el inmigrante de clase media no involucrado en la lucha política, aquel que ya se ha aculturado y asimilado en los Estados Unidos.

Dentro de los diversos movimientos contra hegemónicos de las décadas de 1960 y 1970, el movimiento Chicano comenzó a delinear sus procesos de lucha contra el *establishment* estadounidense. Al mismo tiempo, un grupo de feministas chicanas empezó a percibir que el movimiento de protesta social Chicano no las representaba completamente: aun cuando este movimiento desafiaba patrones de inequidad social en los Estados Unidos, hacia el interior del mismo se mantenían estructuras dominantes patriarcales.

¹ Todas las citas extraídas de los originales en inglés listados en la sección “Referencias bibliográficas” fueron traducidas por la autora de este trabajo.

² En la versión original se lee “the lesbians among the straight”. La indefinición del artículo definido en el inglés produce ambigüedad en la traducción al castellano, ya que no puede determinarse si se refiere a IAs o IOs heterosexuales.

A pesar de que chicanos y chicanas tenían objetivos comunes, las mujeres evolucionaron desde una base nacionalista, que el movimiento defendía, hacia un activismo feminista que produjo un quiebre en la unidad de “La Causa”. Los activistas chicanos basaron su lucha contra la opresión por razones de raza y clase social, mientras que las feministas chicanas sentían que sólo si se incluía el género como factor de opresión, la lucha sería completa, justa e inclusiva de todos los actores de la comunidad México-estadounidense. Este último elemento es el que las contactaba con otras mujeres de color, sobre la base de la experiencia compartida de discriminación por pertenecer a una etnia minoritaria, por ser pobres, y por ser mujeres.

A medida que el grupo de feministas chicanas se fortalece, muchas encuentran en la escritura el espacio necesario para hacerse oír. A través de la poesía y la prosa (ficción y ensayos) estas mujeres empiezan a construir un nuevo espacio identitario; es, en gran parte, en la literatura donde las chicanas plasman sus necesidades, sus reclamos, y también su mensaje para otras mujeres que aún no logran desprenderse de los dictados patriarcales o no pueden acceder al espacio para hacerlo. En *Making Face, Making Soul. Haciendo Caras*, Anzaldúa asegura que, en la literatura chicana, “temas sociales como raza, clase y diferencia sexual están entrelazados con los elementos narrativos y poéticos de un texto, elementos en los que se encastra la teoría” (1990: xxvi).

En la búsqueda de una identidad propia, las chicanas construyen lugares de enunciación que representan a la intelectual chicana, a la mujer comprometida con las necesidades de las demás mujeres de su comunidad. La escritora chicana necesita enunciarse a sí misma de manera absolutamente específica y clara. No pretende representar a todas las mujeres del universo; sólo intenta exponer sus ideas desde ese espacio identitario que ha construido, estableciendo un YO que habla, en principio, sólo por y para sí mismo, aunque acepte que ese espacio sea tomado como punto de partida por otras mujeres que estén en la misma búsqueda. Así, la literatura chicana será siempre individual y a la vez colectiva, y por encima de cualquier otra característica, será política (Deleuze y Guattari: 1983).

En el marco de la discusión precedente, nos proponemos analizar la producción de dos referentes en la escritura chicana, Sandra Cisneros y Helena María Viramontes, quienes revelan y reverencian su identidad chicana a través de su literatura.

Voces de Nepantla

La autora Sandra Cisneros nació en Chicago en 1954, y fue la única niña en una familia de siete hijos. Se define como poeta, cuentista, novelista y ensayista y en sus trabajos explora la vida de la clase trabajadora.

Sus obras más reconocidas y difundidas son *La casa en la calle Mango* (1984), que ha vendido más de seis millones de copias, *El arroyo de la Llorona y otros cuentos* (1991) y *Caramelo, or Puro Cuento* (2002). La obra de Cisneros ha sido traducida a más de veinte idiomas, incluyendo, entre muchos otros, español, francés, alemán, italiano, japonés y chino.

Cisneros explora y explota la hibridez; “experimenta con formas literarias e investiga posiciones subjetivas emergentes, lo que la misma Cisneros atribuye al haber crecido en un contexto de hibridez cultural e inequidad económica que la nutrieron de historias únicas para contar” (Doyle 1994: 6). La hibridez cultural que Cisneros siente como pieza fundamental de su escritura se traduce en hibridez genérica cuando lectores y críticos intentan categorizar su ficción dentro de géneros canónicos preestablecidos. Además, al dar cuenta de las experiencias de mujeres que sufren las consecuencias de pertenecer a una minoría en los Estados Unidos, utiliza un lenguaje, una forma de expresión —y no sólo una lengua o combinación de lenguas— que desafía al poder hegemónico. Cisneros inscribe sus historias en un marco de tintes autobiográficos, donde se reconocen experiencias de vida de la autora en las protagonistas de sus obras.

La escritora y crítica Helena María Viramontes también habita las fronteras y desde allí manifiesta su mensaje de denuncia y, a la vez, de inclusión y aceptación. La autora nació en East Los Ángeles (California), en 1954, en una familia con ocho hermanos y hermanas. Su padre trabajaba en la construcción y su madre, tercera generación estadounidense, era ama de casa. Sin embargo, cuando fue necesario, toda la familia trabajó en los campos como mano de obra migrante. Viramontes escribe cuentos, es editora y libretista, y actualmente se desempeña en la Universidad de Cornell como profesora de escritura creativa. Su primera colección de ficción, *Las polillas y otros cuentos*, se publicó en 1985, y su primera novela, *Bajo los pies de Jesús*, diez años más tarde. En el año 2007 publicó su segunda novela, *Sus perros vinieron con ellos*. Sólo su colección de cuentos fue traducida al español, en septiembre de 2017, 32 años después de su publicación.

Al analizar la ficción de Sandra Cisneros y Helena María Viramontes en torno a las estrategias de representación y producción en el marco de la conflictividad lingüística y cultural característica de la comunidad chicana, se observan rasgos comunes que permiten desprender una serie de conclusiones con respecto a las prácticas escriturarias y los modos de producción de sentido que esta literatura propone. Asimismo, manifiestan aspectos similares respecto a las subjetividades que construyen y a la relación de sus escrituras con las concepciones genérico-literarias tradicionales.

En este sentido Cisneros subvierte los géneros literarios tradicionales para explorar otros menos canónicos como el ciclo cuentístico y la novela compuesta (Gerlach, Lohafer y Pollastri). Mientras que Viramontes desafía las categorías de ficción y “realidad” al reconstruir en su historia

personal las vidas de otras mujeres de su comunidad a quienes les otorga voz a través de sus ficciones. De este modo, ambas autoras desbordan categorías preestablecidas en la búsqueda de nuevos modos de narrar(se) que les permiten enunciar sus realidades personales, autobiográficas, y las de su comunidad, casi como etnógrafas que dan cuenta de memorias culturales silenciadas o ignoradas.

Además, se destaca en la obra de ambas el uso de más de un código, como por ejemplo español, inglés, o náhuatl. El entreveramiento de lenguas se encuentra fuertemente ligado, por un lado, a la recuperación de las raíces ancestrales mexicanas y/o aztecas, y por el otro, a la (re)construcción, expresión y afirmación identitaria de la comunidad chicana en Estados Unidos. El análisis de estos códigos diversos devela cómo estas escritoras expresan distintas facetas de su identidad y de sus culturas de acuerdo a la lengua que utilizan, como así también el propósito con el que los múltiples códigos son incorporados. Las elecciones lingüísticas, entonces, constituyen en sí mismas una toma de posición con respecto a la identidad y al lugar de pertenencia, en tanto ambos, identidad y lugar de pertenencia, se materializan en los rasgos socioculturales de los matices lingüísticos utilizados.

Se observa también una presencia muy marcada de elementos autobiográficos en las obras de ambas autoras. Lo autobiográfico se puede leer en la literatura chicana como lo propio que trasciende la experiencia individual para convertirse en relato que muestra a toda una comunidad. Cisneros y Viramontes escriben una voz comunitaria a partir de vivencias personales y familiares para denunciar una realidad de marginalidad y estigmatización que se percibe como frecuente para los chicanos y chicanas que habitan los Estados Unidos.

En los rasgos comunes detallados se observa que las subjetividades construidas en y desde la literatura chicana presentan la marca ineludible de la frontera, definida por Anzaldúa (1999) como ícono del dolor, como lugar de lo cultural, lo afectivo, lo material, lo político, lo social, y lo personal de una cultura subyugada por otra. A esta imagen negativa de la frontera se le contrapone una percepción superadora y se lee este espacio intersticial como auspicioso para el florecimiento de identidades múltiples y fluidas que escapan definiciones esencialistas de lo “estadounidense” y lo “mexicano “. Ese espacio es “Nepantla”, que significa “tierra entre medio” en náhuatl y, según Gloria Anzaldúa, está asociado con “estados de conciencia que cuestionan viejas ideas y creencias, adquieren nuevas perspectivas, cambian visiones de mundo, y se desplazan de un mundo a otro.” (Anzaldúa y Keating 2002: 1)

Así, Cisneros y Viramontes deconstruyen los discursos hegemónicos de la sociedad capitalista y patriarcal de los Estados Unidos y de México. Presentan un discurso alternativo en sus

escrituras del yo en el que erigen identidades propias y comunitarias fluidas y en constante construcción, documentando y dando testimonio de las vidas de las habitantes de Nepantla.

Hibridez genérica en la ficción de Sandra Cisneros

Con el propósito de definir los espacios fronterizos que arman la escritura de Cisneros recurro a Juan Flores cuando plantea que las literaturas de minorías o no canónicas son literaturas “de recuperación y afirmación colectiva” al tiempo que también son literaturas “de ‘relación y participación,’ de interacción e intercambio entre culturas vecinas complementarias” (1993: 151). La literatura chicana es una práctica de recuperación y afirmación colectiva, ya que su interés reside en otorgar voz a un grupo que ha sido silenciado y excluido durante un largo tiempo, y a la vez, manifiesta la interacción con la cultura anglo blanca, sobre la que se teje el contexto para la expresión chicana.

Utilizando una mezcla de inglés y español, Sandra Cisneros ha escrito poesía (*Bad Boys*, 1980; *My Wicked Wicked Ways*, 1987; *Loose Woman*, 1994), y ficción. Dentro de esta última categoría, la autora ha publicado una colección de cuentos, un libro para niños (*Hairs/Pelitos*), dos novelas y un libro ilustrado para adultos (*Have You Seen Marie?*, 2012). El presente análisis se concentra en sus dos novelas, *La Casa en Mango Street*, publicada en 1984, y *Caramelo o Puro Cuento* del 2002; y en su colección de cuentos *El arroyo de la llorona y otros cuentos*, publicada en 1991.

La Casa en Mango Street está compuesta por cuarenta y cuatro capítulos o viñetas, cada uno con un título propio. La longitud de estos textos varía desde un par de párrafos a un par de páginas. En esta novela corta leemos principalmente sobre Esperanza Cordero y su pasaje a la adultez, íntimamente imbricado con las vidas de otras latinas desposeídas que viven en un barrio de Chicago.

Caramelo se divide en ochenta y seis capítulos numerados, que también tienen títulos individuales y a la vez están agrupados en tres secciones diferenciadas (“Recuerdo de Acapulco”, “Cuando era polvo” y “El águila y la serpiente, o mi madre y mi padre”). Los escritos de la primera sección presentan un verano en México cuando la narradora, Lala, y su familia visitan a los abuelos paternos en D.F. “Cuando era polvo” incluye relatos sobre la dura niñez y adolescencia de la Abuela Horrible, y sobre su matrimonio con el Abuelo Pequeño. El tercer grupo de textos cuenta la vida de la Abuela Horrible luego de la muerte de su marido: su vida en Chicago, donde se muda para estar cerca de sus hijos; sus dificultades para adaptarse a ese país “bárbaro”; su muerte y las vicisitudes de la familia de Lala al mudarse de Chicago a San Antonio y de vuelta a Chicago. Es así como somos testigos de la historia de tres generaciones en la familia Reyes: la primera es la familia tradicional de y en México; la segunda generación son los inmigrantes en los Estados Unidos; y la tercera

corresponde a los hijos nacidos en los Estados Unidos. En esta obra, los distintos capítulos varían en longitud desde un párrafo a catorce páginas y el uso de inglés mezclado con español es más frecuente que en la primera novela de Cisneros.

La tercera obra considerada para este análisis es *El arroyo de la llorona y otros cuentos*. Esta colección incluye veintidós textos divididos en tres secciones (“Mi amiga Lucy que huele a elote”, “Una noche sagrada”, y “Había un hombre, había una mujer”). Cada sección recibe el nombre de uno de los cuentos que contiene. Los textos tienen entre ciento setenta palabras y veintinueve páginas de extensión. Aun cuando no encontramos en estos relatos un narrador común, podemos observar un patrón predominante en cuanto al tema que discuten, y también en la presentación y la crítica implícita de una realidad frecuente para todos aquellos que son percibidos como “otros” en un ambiente adverso que pensaron originalmente como una tierra de mejores oportunidades. Es así que leemos sobre inmigrantes mexicanos y sus pesares en los Estados Unidos; sobre chicanos que aún sufren las consecuencias de la pobreza, la falta de educación, y la marginalización; y sobre algunos pocos que han alcanzado mejores condiciones y que intentan ayudar a que otras personas también lo logren.

Cada capítulo o cuento de Cisneros estudiado para este trabajo puede leerse individualmente, es decir, cada uno constituye una unidad independiente de sentido, cada uno cuenta una historia en sí mismo aun cuando sea leído separadamente de la obra que lo contiene. Sin importar cómo clasifiquemos estos escritos, ya sea que los consideremos capítulos dentro de la unidad de una novela, o textos breves que, a su vez, forman parte de un todo-novela³, las operaciones que llevamos a cabo como lectores son exactamente las mismas que usamos al leer minificción, es decir, completamos la información faltante para dar unidad de sentido a lo que leemos.

Analizando la obra ficcional de Cisneros podemos concluir que sus escritos pueden clasificarse como ciclos cuentísticos o novelas compuestas. Para probar la independencia de los textos cortos de Cisneros podemos comentar que uno de los relatos publicados en *El arroyo de la*

³ Esta clase de textos ha sido estudiada desde hace ya unos años, y se ha denominado “ciclo cuentístico”, “secuencia cuentística” o “novela compuesta”. Gerald Kennedy dice: “la secuencia cuentística resiste una definición precisa y ocupa un lugar extraño y ambiguo entre el cuento y la novela” (1995: vii). Esta particularidad también es reconocida por Robert Luscher cuando afirma que “una combinación de señales [...] puede proveer pistas a [la] naturaleza secuencial [de la obra]” (1989: 158). Estas señales pueden ser un epígrafe que sugiere un tema en común, epígrafes relacionados que preceden a cada texto, un escenario compartido, personajes conexos, imágenes recurrentes y/o un mismo narrador para todas las historias.

Según Forrest Ingram, un ciclo cuentístico es “un libro de cuentos tan relacionados entre sí por el autor que las experiencias sucesivas del lector en los distintos niveles del patrón del todo modifican significativamente la experiencia de cada una de las partes que lo componen” (1971: 19). La novela compuesta, por su parte, es definida como “un trabajo literario compuesto por textos cortos que —aun cuando completos y autónomos— están interrelacionados en un todo coherente siguiendo uno o más principios de organización” (Dunn y Morris 1996: 2).

llorona y otros cuentos, cuyo título es “Mericanos”, presenta a la Abuela Horrible y a sus nietos en México, mientras ella reza en la iglesia por sus hijos, algunos de los cuales mantienen los mismos nombres en *Caramelo*. Después de leer este cuento, es factible deducir que “Mericanos” es la semilla de la que se desprende once años más tarde la novela completa *Caramelo*.

Por otro lado, el subtítulo de *Caramelo* es “una novela”, anunciando el género que deberíamos encontrar al leer la historia de la familia Reyes. Lo que encontramos es una novela, pero al mismo tiempo puede no serlo. De igual modo, *La casa en Mango Street* ha sido clasificada por distintos críticos como poesía, prosa poética, viñetas poéticas, viñetas en prosa.

En *El arroyo de la llorona* y otros cuentos el título indica que leeremos esa historia y otros cuentos más, sin indicios de conexión entre ellos. No obstante, ya establecimos que puede identificarse un patrón común en cuanto a temas, personajes, y escenario en cada uno de los cuentos.

En su discusión sobre la novela compuesta, Dunn y Morris establecen que “la novela compuesta y el ciclo cuentístico son términos diametralmente opuestos en sus implicancias y supuestos genéricos. La novela compuesta enfatiza la integridad del todo, mientras que el ciclo cuentístico enfatiza la integridad de las partes” (1996: 5). Siguiendo esta línea de pensamiento, podemos definir a *El arroyo de la llorona* y otros cuentos como secuencia cuentística, mientras que *La casa en Mango Street* y *Caramelo* pueden clasificarse como novelas compuestas, aun cuando algunos teóricos utilizan la primera novela de Cisneros como ejemplo de ciclo cuentístico.

Luscher sostiene que las secuencias de cuentos deberían ser vistas “no como novelas fallidas, sino como híbridos únicos que combinan dos placeres diferenciados de lectura: el modelo de cierre claro de historias individuales y el descubrimiento de estrategias unificadoras mayores que trascienden los intersticios aparentes entre historias” (1989: 150). En esta afirmación aparece nuevamente la idea de hibridez, en esta ocasión atada específicamente al género que discutimos.

Al tiempo que las definiciones tradicionales de novela y cuento se desdibujan, un nuevo tipo de lector emerge, uno más consciente de la inviabilidad de establecer categorías literarias puras. Lauro Zavala expresa que “el estudio de los cuentos integrados [...] se inscribe en la discusión sobre la escritura fronteriza, ya que estas series de textos breves se encuentran a medio camino entre la novela y el cuento” (2006: 115).

Fronteras irreverentes en “Nopalitos” y *Las polillas* y otros cuentos: Viramontes y su creación de la ficción y de la verdad

Al analizar la obra de Viramontes, y de las autoras chicanas en general, podemos clasificarla como literatura menor en términos de Deleuze y Guattari, definida como “la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (1983: 28). Las características fundamentales de estas

literaturas es que en ellas se percibe un alto grado de desterritorialización en la escritura; lo individual resulta, a la vez, colectivo; y toda enunciación se convierte en política. En relación al aspecto colectivo y político de la literatura chicana, María Socorro Tabuena Córdoba observa en las autoras chicanas una especie de “obsesión por la genealogía y las circunstancias familiares inmediatas” y considera además que “este rescate genealógico se debe a que consideran todo un logro haber podido apoderarse de la palabra escrita dentro de un ambiente hostil y dadas las circunstancias económicas de sus familias” (2005: np).

En *Las polillas y otros cuentos*, Viramontes desarrolla las historias de mujeres chicanas en conflicto con algún hombre como representante de la autoridad máxima en su vida. Sea padre o marido, este hombre dicta las reglas que regirán la vida de las mujeres del grupo familiar. De esta manera, la autora visibiliza las características patriarcales de la comunidad de la que es parte y en su escritura posibilita que distintas mujeres encuentren independencia y rompan con años de adoctrinamiento.

En su testimonio “‘Nopalitos’: The Making of Fiction” de 1989, Helena María Viramontes aborda su historia personal como piedra basal en la constitución de su identidad como escritora chicana. Se concentra en los beneficios y dificultades de pertenecer a una familia chicana del este de Los Ángeles. Enfoca particularmente las relaciones de poder hacia el interior de la estructura familiar y cómo esas relaciones borran las voces de las mujeres, a la vez que conecta este hecho con su función como escritora mujerista⁴ inmersa en “una cultura dominante que nos es ajena, nos aísla, y nos denomina extranjeras ilegales” (35). Viramontes también reconoce el poder vital que la creatividad y la ficción tienen en una sociedad que necesita de los escritores para dar voz a los silenciados.

El propósito de esta sección es identificar cómo en la colección *Las polillas y otros cuentos* reverberan las preocupaciones y argumentos que más tarde Viramontes revela en su testimonio, es decir, cómo lo personal se convierte en comunitario y viceversa.

Adhiriendo a un análisis interseccional, acordamos con aquellos críticos que proponen que el género no es el único factor determinante de la opresión de la mujer, sino que otros vectores de la identidad y de la dominación humana deben ser tenidos en cuenta para un abordaje más completo, como la raza y el racismo, la clase social y el clasismo, la orientación sexual, el colonialismo e imperialismo, la discapacidad, el origen nacional, la religión y la edad (Kime Scott y otros 2017: 2).

⁴ El término *mujerismo* fue acuñado por la autora Alice Walker en su cuento corto de 1979, “Coming Apart”, y es la perspectiva del cambio social basado en los problemas y experiencias de las mujeres negras y otras mujeres de minorías. Es decir, busca métodos para erradicar las desigualdades, no sólo para las mujeres negras, sino para todas las personas.

Viramontes empieza su ensayo afirmando “Para mí es un gran consuelo saber que, sin importar cuán terribles sean las cosas que sucedan mientras viva, inevitablemente surgirá algo bueno porque escribiré sobre eso” (1989: 33). A través de su escritura, la autora intenta transformar la adversidad que su comunidad padece dentro del sistema capitalista patriarcal de los Estados Unidos. Para poder llevar a cabo esta tarea, su posicionamiento necesita ser antihegemónico en todo aspecto. Viramontes le otorga voz a los desposeídos, a las mujeres, a la clase baja, a los marginales, a los borrados de la historia, en resumen, a los parias de la sociedad de los Estados Unidos. Al abordar asuntos sociales contemporáneos, ella expone su camino identitario íntimamente entrelazado con las realidades de otras mujeres chicanas:

Recuerdo mi ira contra el sistema patriarcal, contra el mundo y sus injusticias. Sentía que tenía que escribir desde algún tipo de entendimiento de lo que estaba sucediendo y de lo que yo estaba sintiendo. Pero cuando llegó el momento de compartir mi trabajo con otras personas, ellas señalaban que esa también era su historia. [...] Entonces me di cuenta que yo no estaba escribiendo personalmente sobre mí, sino que escribía sobre una comunidad. (Viramontes, Kevane y Heredia, 2000)

La comunidad sobre la que escribe en los ocho cuentos de *Las polillas y otros cuentos* habita el Este de Los Ángeles (EE.UU.)⁵, donde Viramontes creció, y está formada principalmente por mujeres de distintas edades, desde las adolescentes de los primeros relatos (“The Moths” y “Growing”), a la joven de “Birthday”, a las mujeres maduras que protagonizan “Snapshots” y “Neighbors”. Leídas en su totalidad, las narraciones presentan el retrato de mujeres forzadas a lidiar con una sociedad injusta que las considera inferiores por su género, su edad, su clase y su origen. Viramontes nos hace mirar el mundo de la familia, el vecindario, el país y hasta el mundo entero —como se observa en “The Cariboo Café”— como entornos hostiles para las mujeres, ya que ellas deben desafiar constantemente las dificultades que plantean la adolescencia y el descubrimiento de la sexualidad; las normas restrictivas que delimitan el rol de las mujeres en la familia latina; y la función opresora de los valores culturales chicanos, como los impuestos por la religión católica y la familia en sí misma. En “Nopalitos”, Viramontes afirma que “los lazos familiares son brutales. Especialmente para las mujeres. [...] aquello que parece un núcleo íntimo que nos nutre se puede tornar también sofocante, manipulativo, y tristemente abusivo” (1989: 35). En su ensayo —claramente autobiográfico, en el que da cuenta de cómo se convierte en escritora— Viramontes confirma la dualidad en la percepción de la familia mexicana/chicana que ya había presentado en los cuentos que forman parte de *Las polillas y otros cuentos*. Nuevamente, las

⁵ Este de Los Ángeles (East Los Angeles o East L.A.) es un área no incorporada en el condado de Los Ángeles, California. El 96 % de su población es de origen Latino, lo que representa el porcentaje más alto de cualquier área del condado de Los Ángeles.

fronteras entre ficción y realidad se desdibujan y habilitan espacios alternativos de construcción de realidades.

El poder manipulativo de la familia y la influencia ubicua del patriarcado sostenido por la iglesia católica se puede observar en la vida de la narradora anónima, de 14 años, que protagoniza “The Moths”. Está acostumbrada a que su padre la golpee y a que sus hermanas la acusen de lastimar a su madre cuando se niega a ir a misa:

Esa era una de las quejas más grandes de Apá. Golpeaba sus manos sobre la mesa, haciendo tambalear la azucarera o derramando una taza de café y gritaba que si yo no iba a misa cada domingo para salvar mi maldita alma pecadora, entonces no había razón para que saliera de la casa, y punto. Punto final. [...] Después estratégicamente él dirigía su ira hacia Amá por su pésimo modo de criar hijas irrespetuosas e impías. (Viramontes, 1985: 29)

Este extracto evidencia el lugar de poder que el padre ocupa en la familia, cómo la religión respalda ese poder y la posición sumisa que algunas mujeres adoptan para cumplir con los roles que les son impuestos. Sin embargo, la adolescente que protagoniza este cuento difiere de su madre y hermanas. En su rechazo por acatar lo impuesto, finge ir a misa, pero camina hasta la casa de su Abuelita, donde se siente “segura y protegida y no sola. Como se supone que Dios te hace sentir” (Viramontes, 1985: 28). Nuevamente se establece una conexión entre ficción y realidad, entre escribir lo propio y lo grupal, cuando Viramontes expresa:

Tenía cinco hermanas y mi mamá. Si podíamos agarrar una escoba a los cinco años, nos hacían barrer, muy trabajadoras. El privilegio de la contraparte masculina – mis hermanos, mis tres hermanos – era muy dominante. Allí es donde crecí en mi feminismo. [...] Éramos una casa de mujeres que solían subvertir la presencia muy, muy patriarcal de mi padre a tal punto que mi padre, para mí, era el símbolo del privilegio masculino, el símbolo del catolicismo, porque él también era un católico muy, muy dominante y entonces todos teníamos que ir a la iglesia. (Viramontes y Flys-Junquera 2001)

Naomi es otra adolescente de 14 años que Viramontes presenta en “Growing”, el segundo relato de la colección. Se repite el contexto de un padre agresivo y una madre pasiva. Nuevamente la religión católica es criticada como fuente de limitaciones injustas para las mujeres. Naomi es obligada a salir de su casa acompañada por su hermana menor, Lucía, como chaperona. Cuando Naomi cuestiona esta práctica en la realidad de los Estados Unidos, su madre responde “Debes preguntarle a tu padre” (1985: 35):

Era Apá que se negaba a confiar en ella, y ella no podía entender qué había hecho para que él fuera tan receloso. *TU ERES MUJER*, tronó él como una voz salida de los cielos, y ese era el final de cualquier discusión, cualquier pregunta, porque decía esas palabras no como una verdad, sino como un veredicto, y ella casi podía ver las nubes abriéndose y los rayos rompiendo la tranquilidad de su sexo. (Viramontes 1985: 36)

El paralelismo que la protagonista establece entre su padre y Dios indica el impacto que la religión tiene para mantener el *status quo* con respecto a la posición de las mujeres dentro de la familia, y también la posición autoritaria de la religión en relación al cuerpo y al sexo de la mujer, que son perturbados por los rayos del cielo.

En “Birthday”, Alice, una estudiante universitaria, está en la sala de espera de un consultorio para realizarse un aborto. Su temor a tomar esta decisión surge en parte por su crianza religiosa, y esta decisión exige una redefinición de su relación con la religión (Yarbo-Bejarano 1985: 12-13). Al comienzo del relato se lee “Dios, ¿qué estoy haciendo acá? [...] Me debería haber quedado virgen. [...] Me castigas. ¿Por amar, Dios?” (Viramontes 1985: 47). Sin embargo, Alice se ve empoderada al tomar el control de su propio cuerpo. A través de esa decisión lo decoloniza y se lo reapropia, mientras que los mandatos de su religión y los sentimientos de vergüenza que promueve la iglesia sobre aquellas mujeres que deciden disfrutar el sexo como parte de su femineidad pierden poder sobre ella. En el párrafo que cierra la narración leemos un inconcluso “Perdóname, Padre, porque he...” (Viramontes 1985: 50), lo que evidencia la transformación de la joven que se nos presenta al inicio del relato.

En “The Broken Web” descubrimos cómo la madre de Martha le dispara a Tomás, padre de Martha, por su infidelidad. Luego de matarlo, la esposa piensa:

¿Cómo podía explicarle a él que estaba tan cansada y ajada y desgarrada por él, su Dios, y su mundo? Había intentado desafiar las reglas durmiendo con otro hombre, pero eso sólo la dejó peor. Y no podía abandonarlo porque ella ya no era dueña de sí misma. Él era su dueño, sus hijos eran sus dueños, y ella los necesitaba a todos para vivir. Y estaba cansada de necesitar. [...] Sus hijos con el tiempo la perdonarían. ¿Pero Dios? Él nunca entendería; Él también era hombre. (Viramontes 1985: 60)

Una vez más, Viramontes plasma el terreno de lo doméstico como una pesada carga para las mujeres, quienes se pierden a sí mismas en el cuidado de otros. También retrata el aislamiento en el que se encuentran aquellas mujeres que se atreven a desafiar las expectativas y mandatos sociales, culturales y religiosos.

La madre de Geraldo, en “The Cariboo Café”, no puede entender por qué el régimen salvadoreño se ha llevado a su hijo de 5 años, acusándolo de espía. Recurre a Dios por ayuda o una explicación, pero se siente abandonada y lo culpa por la desaparición de su hijo. En “The Long Reconciliation”, Dios también es percibido como remoto y distante por Amanda, quien sabe que no quiere traer un niño a este mundo para “podrirse lentamente” (Viramontes 1985: 84), “un niño que no podemos alimentar o cuidar” (Viramontes 1985: 89). Amanda disfruta el sexo con su esposo y cree que es el único placer que tienen los pobres, aun cuando el cura recomienda tener relaciones para procrear, no para disfrutar. Una vez más, la indiferencia de la religión hacia las realidades de la gente común es lo que hace que Amanda dirija su ira hacia Dios, pensando “Vos, Dios, comiendo

y tomando lo que quieres, vos, ahí, sin sentir el sudor ni las pestes que se alimentan de tu piel, vos sentado en las comodidades de un rey, nos dices que seremos recompensados en la muerte” (Viramontes 1985: 90). Cuando Amanda se entera de que está embarazada, algo que había rogado a Dios que no le suceda, decide abortar. Esa decisión causa el distanciamiento de su marido durante 58 años. “Dios no me escuchó, y vos tampoco, Chato. Vos sos tan culpable como yo” (Viramontes 1985: 88) piensa Amanda, quien se siente abandonada tanto por Dios como por su marido. Dentro del sistema patriarcal católico, Amanda no tiene derecho a decidir sobre su cuerpo y sobre una vida a la que pretende evitarle sufrimientos, y es acusada por Chato de actuar “como Dios, Amanda. Yo actué como debe actuar un hombre” (Viramontes 1985: 85), refiriéndose a su acto de matar al amante de Amanda y dueño de las tierras donde viven, Don Joaquín. Los hombres y la religión juzgan el acto de matar de modos desiguales para una mujer y para un hombre: uno es un pecado punible, el otro, un acto de honor.

Pese a que el sistema social, cultural y económico privilegia al hombre por sobre la mujer, las protagonistas de los relatos de Viramontes exteriorizan algún tipo de resistencia, se esfuerzan por escapar de los espacios confinantes que les son asignados. En palabras de Viramontes, estas mujeres “desafían esas creencias que las oprimen dentro de nuestra familia, nuestra cultura, además de aquellas que lo hacen en la cultura dominante” (1989: 35). Sin embargo, Viramontes y las mujeres sobre las que escribe en *Las polillas y otros cuentos* enfrentan ese desafío de maneras diferentes.

Viramontes proyecta sus personajes mujeres de diversos modos: las protagonistas de mayor edad muestran intentos débiles de rebelarse, o directamente se ajustan a las reglas impuestas, aun cuando ello conlleve consecuencias nocivas para sus propias vidas. Con resonancias de Joyce y sus *Dublineses*, estas mujeres se sienten frustradas, paralizadas, viven en una búsqueda constante de lo que no fue, están atrapadas en un pasado que determinó sus presentes insatisfechos, o se aferran a recuerdos o fantasías para poder lidiar con su realidad actual. Las generaciones más jóvenes, por el contrario, presentan el impulso de la rebeldía y la esperanza de cambio, y enfrentan el “deber ser” buscando alternativas liberadoras que les permitan (re)definir sus identidades pre-definidas.

Al igual que las jóvenes protagonistas en *Las polillas y otros cuentos*, Viramontes se rebela. Su resistencia está dada por sus palabras, tal como lo expresa en una entrevista con Gabriella Gutiérrez y Muhs “Escribir resucita y da poder a la luz de la lucha política. Para mí refuerza y afirma la vida” (2013: 242). Escribir afirma la vida porque Viramontes usa su creatividad para recrear una realidad que le es extremadamente cercana a nivel familiar, comunal y nacional, y convierte lo íntimo en el reflejo de su cultura. En “Nopalitos”, el ensayo que nos ocupa, la escritora elogia el

poder creativo de su madre para alimentar a toda la familia y a los visitantes frecuentes a pesar del presupuesto limitado con el que contaba. Su madre cocinaba nopales⁶ mezclados con cualquier otro ingrediente al alcance del bolsillo y preparaba platos variados para todos los que vivían en su casa:

Mi madre [...] enfrentaba el desafío de alimentar once personas cada noche [...] ella cultivaba nopales, los limpiaba, picaba, mezclaba con huevos, o carne, o chile, o cualquier cosa que pudiera comprar, y hacía una gran variedad de platos sabrosos. No he logrado igualar sus nopales, pero sí heredé su capacidad de inventiva. (Viramontes 1989: 34)

Al cocinar con poco más que nopales, su madre le presenta a la autora un modelo de creatividad que la nutre. En “Nopalitos”, Viramontes señala que su madre “era la fibra que mantenía a la familia unida” (1989: 34) y que ella le “mostró todo lo bueno de ser mujer” (1989: 34). A su vez, reconoce la figura materna como pieza primordial en su constitución como escritora. A las anécdotas que incluye en su ensayo las llama sus “nopalitos”, y son muestra de su capacidad creativa puesta en marcha. Viramontes equipara su proceso de escritura al proceso de cocina de su madre: presenta cuentos diversos a partir de poco más que algunas palabras que de algún modo ella cultiva, limpia, pica y mezcla. Ambos procesos resultan altamente nutritivos: los nopales de la madre nutrían el cuerpo, los nopalitos de Viramontes nutren la mente. Sus relatos despiertan conciencia entre sus lectores sobre la realidad y la identidad cultural chicana, que a la vez puede representar o dar lugar a la realidad de otras minorías culturales. Viramontes nos ofrece su ficción, se reconoce en ella, establece su identidad como escritora chicana desde su experiencia individual y la vuelca en sus nopalitos para que se conviertan en la voz de pares muchas veces silenciadas. Según indica, escribe “para explorar la cultura, la política, la humanidad, el mujerismo [...] para sabotear los estereotipos con las palabras que sean necesarias” (1989: 38).

En su testimonio “‘Nopalitos’: The Making of Fiction”, Helena María Viramontes da cuenta de su identidad como escritora y de las fuentes de inspiración de su escritura. La identidad que revela en su ensayo es la que se anticipa en su primera colección de cuentos, *Las polillas y otros cuentos*, publicada cuatro años antes que “Nopalitos”. En ambos trabajos borra los límites canónicamente preestablecidos entre ficción y realidad, entre relato y (auto)biografía, y se instaura en las fronteras del decir.

⁶ **Nopal** (palabra náhuatl *nohpalli*) es el nombre común en español para el cactus *Opuntia*. La planta es un ingrediente común en numerosos platos de la cocina mexicana. Las hojas del nopal pueden comerse crudas o cocidas, pueden usarse en mermeladas, sopas, guisos y ensaladas. La otra parte del cactus que es comestible es el fruto, llamado *tuna*. Los nopales son comúnmente usados en la cocina mexicana en platos como *huevos con nopales*, *carne con nopales*, *tacos de nopales*, en ensaladas con tomate, cebolla y queso panela, o simplemente solos como guarnición. (Wikipedia – RET 19/JUL/2018)

Conclusión

En su obra ficcional, Cisneros articula un entramado genérico en el que desdibuja las formas canónicas del todo y también de sus partes. Viramontes desborda las fronteras entre ficción y realidad/verdad. En las fronteras, en las zonas de contacto (Pratt) que constituyen sus culturas, ambas escritoras reflejan su realidad: no pertenecen a este lado ni al otro, habitan el “entremedio” y a la vez lo construyen, apropiándose de él.

Podemos afirmar que estar en las fronteras, ser fronteras y eludir marcas definitivas y definitorias son características asociadas tanto a las autoras chicanas como a los textos que ellas producen. Estas escritoras evitan ser encasilladas, no se sienten estadounidenses o mexicanas sino una sinergia de ambas culturas, de ambas tradiciones, de ambas lenguas, de ambos países; como consecuencia, sus escrituras no responden tampoco a formas canónicas preestablecidas. En su búsqueda de una identidad propia y en su lucha por el derecho a la autodefinición, estas escritoras redibujan los límites que han mapeado los géneros tradicionales, y encuentran una voz propia en textos alternativos e híbridos. Esa hibridez es enfatizada por Cisneros y Viramontes en su concepción de ficción: en sus obras, los géneros colisionan y coexisten en un despliegue reflexivo y significativo de textos autobiográficos, ficcionales, históricos y poéticos que se convierten en la arena en la que estas escritoras pelean sus batallas políticas e ideológicas.

La escritura fronteriza de ambas autoras parece ser un acto de hibridación de formas tradicionales, ya que desborda y desdibuja los contornos de lo autobiográfico y lo comunal, de lo “real” y lo ficcional, y de categorías literarias establecidas. De este modo, las formas canónicas se usan y abusan para construir identidad. En la construcción de las identidades “híbridas” que resultan, también se plasma la construcción de una memoria que articula formas de vida, valores, hechos del pasado y costumbres de culturas diversas, y que subvierte la mirada sobre la identidad chicana que se transmite como hegemónica. Viramontes y Cisneros proponen a través de su escritura un registro a modo de memoria cultural (Jan Assman) que contesta las representaciones distorsionadas que se han establecido como verdades en relación a la mujer chicana, ya que, según Viramontes asevera, “la ficción es el mejor modo de decir la verdad” (Gutiérrez y Muhs 2013: 246).

Referencias bibliográficas

- Anzaldúa, Gloria y Analouise Keating (eds.), (2002). *this bridge we call home – radical visions for transformation*, Nueva York y Londres: Routledge.
- Anzaldúa, Gloria, (1999) [1987]. *Borderlands / La Frontera – The New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Books.
- Anzaldúa, Gloria (ed.), (1990). *Making Face, Making Soul. Haciendo Caras – Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color*, San Francisco: Aunt Lute Books.
- Assman, Jan, (2008). “Communicative and Cultural Memory”, *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Erll, Astrid y Ansgar Nünning (eds.), Berlín: Walter de Gruyter, 109-18.
- Castillo, Ana, (1995). *Massacre of the Dreamers: Essays on Xicanisma*, New York: Plume.
- Cisneros, Sandra, (2003) [2002]. *Caramelo or Puro Cuento*, New York: Vintage Contemporaries.
- Cisneros, Sandra, (1992) [1991]. *Woman Hollering Creek and Other Stories*, New York: Vintage Contemporaries.
- Cisneros, Sandra, (1991) [1984]. *The House on Mango Street*, New York: Vintage Contemporaries.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, (1983). *Kafka: por una literatura menor*. 3ra edición, trad. de Jorge Aguilar Mora, Ciudad de México: Ediciones Era.
- Doyle, Jacqueline, (1994). “More Room of Her Own: Sandra Cisneros's *The House on Mango Street*”, *MELUS*, 5–35.
- Dunn, Maggie y Ann Morris, (1996). *The Composite Novel. The Short Story Cycle in Transition*. New York: Twayne Publishers.
- Flores, Juan, (1993). “Puerto Rican Literature in the United States: Stages and Perspectives “, *Divided Borders. Essays on Puerto Rican Identity*, Houston: Arte Público Press.
- Gutiérrez y Muhs, Gabriella (ed.), (2013). *Rebozos de palabras. An Helena María Viramontes Critical Reader*, Tucson: The University of Arizona Press.
- Ingram, Forrest, (1971). *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*, La Haya: Mouton.
- Kennedy, J. Gerald, (1995). “Introduction: The American Short Story Sequence – Definitions and Implications”, *Modern American Short Story Sequences: Composite Fictions and Fictive Communities*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kime Scott, Bonnie y otros, (2017). *Women in Culture. An Intersectional Anthology for Gender and Women’s Studies*, West Sussex: Wiley Blackwell.

- Luscher, Robert M., (1989). "The Short Story Sequence: An Open Book" en: Lohafer, Susan y Jo Ellyn Clarey (eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Moraga, Cherríe y Gloria Anzaldúa (eds.), (1983) [1981]. *This Bridge Called my Back - Writings by Radical Women of Color*, New York: Kitchen Table: Women of Color Press.
- Pratt, Mary Louise, (2011) [1992]. *Ojos Imperiales – Literatura de viajes y transculturación*, trad. de Ofelia Castillo, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Tabuenca Córdoba, María Socorro, (2005). "Mecerse entre fronteras. La literatura de mujeres fronterizas mexicanas y chicanas". *Quimera* n° 258, 46 - 50
- Viramontes, María Helena, (1985). *The Moths and Other Stories*, Houston: Arte Público Press.
- Viramontes, María Helena, (1989). "Nopalitos: The Making of Fiction" en: Horno-Delgado, Asunción y otros (eds.) *Breaking Boundaries – Latina Writing and Critical Readings*, Amherst: The University of Massachusetts Press, 33 - 38.
- Viramontes, Helena María, Bridget Kevane, y Juanita Heredia, (2000). "Praying for Knowledge: An Interview with Helena María Viramontes" en: Kevane, Bridget y Juanita Heredia (eds.) *Latina Self-Portraits: Interviews with Contemporary Women Writers*, Albuquerque: University of New Mexico Press. 142-154. Rep. en Hunter, Jeffrey W. (ed.), (2010). *Contemporary Literary Criticism*, Vol. 285, Detroit: Gale. *Literature Resource Center*. Web. Acceso 5 Ago 2013.
- Viramontes, Helena María y Carmen Flys-Junquera, (2001). "Helena María Viramontes: Social and Political Perspectives of a Chicana Writer", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 5, 223-238. Rep. en Hunter, Jeffrey W. (ed.), (2010). *Contemporary Literary Criticism*, Vol. 285, Detroit: Gale. *Literature Resource Center*. Web. Acceso 5 Aug 2013.
- Yarbo-Bejarano, Yvonne, (1985). "Introduction" en: Viramontes, María Helena. *The Moths and Other Stories*, Houston: Arte Público Press, 9 – 21.
- Zavala, Lauro, (2006). "Fragmentos, fractales y fronteras: Género y lectura en las series de narrativa breve" en: Brescia, Pablo y Evelia Romano (coord.), *El ojo en el caleidoscopio*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Nopalitos. The making of fiction¹

(Testimonio)

Helena María Viramontes

Traducción de Estefanía Fernández Rabanetti y Sabrina Ferrero

La ficción es el aire que respiro. Para mí es un gran consuelo saber que, sin importar cuán terribles sean las cosas que sucedan mientras viva, inevitablemente surgirá algo bueno porque escribiré sobre eso. Hay una fuerza que nace de esto cuando ya no quedan fuerzas en el alma.

Nací y me crié en EE. UU., al este de Los Ángeles, en Califas, para ser más precisos, sobre la calle First Street, no muy lejos del Whittier Blvd., lo suficientemente cerca como para poder ver el humo de las protestas del Chicano Moratorium. Vengo de una familia de once, seis hermanas y tres hermanos, pero la familia siempre prestaba el sofá o el suelo a quienquiera que pasara por nuestra casa y no tuviera dónde ir. Como resultado, una gran variedad de personas vivió con nosotros: exnovios de mis hermanas que habían sido echados a la calle, empujados a vivir fuera de sus propias casas; amigos que venían a pasar la noche, pero nunca se iban; familiares que cruzaban la frontera y se quedaban hasta ahorrar lo suficiente. De todo esto hay dos cosas que recuerdo muy bien: en primer lugar, las reuniones hasta la madrugada en la cocina, donde todos conversaban y reían en voz baja, jugaban a las cartas, hablaban sobre la soledad, los planes para el futuro, los amores perdidos y ganados. Oí hombres que lloraban, historias borrachas, mujeres que reían. Era fascinante escuchar en la oscuridad, espiar los momentos de sus vidas. Para mí era como un sueño despertar a la medianoche y oír esas voces, escuchar la música suave, ver la luz por debajo de la puerta. Esto era la adultez y yo deseaba ser algún día quien estuviera del otro lado de esa puerta.

No me di cuenta en ese entonces de que eso es lo que hace a una buena ficción: las historias, la fascinación por la temática, capturar momentos y escapar con ellos como un ladrón o como un amante. Comencé mi entrenamiento sin siquiera saberlo.

La otra cosa que recuerdo es a mi madre. Su energía inagotable. Debe de haberse sentido cansada gran parte de su vida y, sin embargo, tenía que seguir y seguir y seguir. También recuerdo su absoluta amabilidad, la manera en que la hacía llorar una historia triste, la manera en que, de alguno u otro modo, hacía lugar en una casa ya superpoblada para los que traían las historias tristes; las noches en que se mantenía despierta en compañía de un televisor en blanco y negro

¹ Copyright © 1988 by Helena María Viramontes. First published in *BREAKING BOUNDARIES: LATINA WRITINGS & CRITICAL READINGS* (University of Massachusetts Press, Amherst). By permission of Stuart Bernstein Representation for Artists, New York, NY and protected by the Copyright Laws of the United States. All rights reserved. The printing, copying, redistribution, or retransmission of this Content without express permission is prohibited.

Autorización otorgada en octubre de 2019.

que brillaba en la oscuridad esperando que sus hijas regresaran a casa; las mañanas en que se despertaba y, en compañía de una radio en la que sonaba bajito la KWKW Spanish, preparaba la gran pila de tortillas para el desayuno.

Estas dos cosas, el amor por las historias y el amor por mi madre, o todo aquello que parecía femenino de nuestra casa, me influyeron de tal manera que se convirtieron en una parte inconsciente de mí, tan inconsciente que no lo había notado hasta hace unos momentos. De hecho, la primera historia que escribí, titulada “Requiem for the Poor”, comenzaba con mi madre despertando para preparar el desayuno. Pensar que era la primera imagen que venía a mi mente, a mi corazón, a mi mano... Naturalmente.

Si mi madre era el hilo que unía a la familia, era mi padre quien tiraba de él con su crueldad opresora. Prácticamente sin educación y con el estrés de llevar en sus espaldas la responsabilidad de alimentar a una familia tan numerosa, trabajaba como peón de obra en la construcción. Bebía y era hiriente. Intolerante, siempre gritando, con arranques de locura... Solíamos temblar en su presencia. Si mi madre reflejaba todo lo bueno de ser mujer, mi padre reflejaba todo lo malo de ser hombre. Es ahora que logro entender cuán profunda es esta conclusión; y estoy haciendo un gran esfuerzo por borrar este contraste tan rotundo. Ver lo bueno y lo malo en ambos sexos. Ese es el poder de la imaginación; espiar por encima de la cerca de la realidad personal y ver las posibilidades que hay más allá.

Un problema fundamental para cualquier escritor es el tiempo. Lamento la falta de tiempo. Mientras recorro con la mirada mi biblioteca pienso que estos son libros que nunca leeré; o a medida que se acumulan mis cuadernos, y se derraman argumentos, personajes, magníficas oraciones llenas de emoción, pienso que estas son las palabras que nunca encontrarán su historia. Sería ideal poder manipular las condiciones económicas de nuestras vidas y así liberar la mente, las manos, para escribir. Pero no se puede negar que este es un privilegio exclusivo de un sexo, una raza y una clase social determinados. Lo único malo del privilegio, dice Virginia Wolf (estoy parafraseando a Tillie Olsen), es que no es algo que todos puedan tener.

¿Cómo resolver el problema del tiempo? Afortunadamente, nosotras las *mujeres* somos gente con inventiva. Mi madre, por ejemplo, se enfrentó al desafío de alimentar a once personas todas las noches. Muchas veces la vi cortar cuatro chuletas de cerdo, añadir esto y aquello y lo de más allá, verter agua en la mezcla y, milagrosamente, servir un sabroso *guiso* capaz de saciarnos a todos. O los *nopales* que cultivaba, limpiaba, cortaba y salteaba con huevo, o carne, o chiles, o lo que pudiera comprar, ¡y nosotros disfrutábamos de una gran variedad de platos deliciosos!

No he logrado igualar sus *nopales*, pero heredé su capacidad de inventiva. Lo que yo invento es tiempo al conjurar las voces y los espíritus de las mujeres que viven bajo regímenes de

brutal opresión. A la luz de sus realidades, mi lucha por obtener algunas horas de silencio se vuelve un problema tan insignificante. Pongo los pies en la tierra y, tan pronto como pienso en su valentía, encuentro mi lugar en la mesa de la cocina y mi tiempo unas horas después de la medianoche y antes del comienzo de la mañana ajetreada de los niños. Porque quiero hacer justicia a sus voces. Quiero decirles a estas mujeres, a mi manera sutil, que pelearé por ellas, que ellas me dan una fuente propia de humanidad. Que las amo, que amo a sus hijos. Una vez que miro la vida de esta manera, la falta de sueño es más un inconveniente que un sacrificio.

El poquito tiempo que logramos inventar lo cuidamos como a nuestros hijos. La interrupción es una realidad de nuestras vidas y es moneda corriente. Simplemente porque somos mujeres. Un hombre que aspira a ser escritor recibe la aprobación de la sociedad. Su interés por la escritura resulta aceptable y noble. En nuestro caso, escribir es un hobby que hacemos una vez que cumplimos con todas nuestras responsabilidades. Escribir mientras que el bebé llora es un crimen punible con culpa. La culpa es nuestro talón de Aquiles. Por eso el trabajo de la *mujer* resulta muy afectado, ya que tomarse el atrevimiento de regresar al material, revisarlo, pulirlo, es prácticamente imposible. Es que habrá teléfonos que sonarán, niños que llorarán, madres que pedirán favores. Mi madre, durante algún tiempo, parecía creerme loca por mi necesidad desesperada de escribir. Para ella era inconcebible que permaneciera mañanas enteras haciendo correr un lápiz afilado en el papel. Solía acercarse por detrás de mí, mirar por encima de mi hombro e intentar leer un párrafo o dos, pero al ver que en realidad estaba perdiendo el tiempo mirando hacia la nada, me pedía que fuera a buscar tortillas, o me preguntaba si podía aspirar la sala, o quizás regar las plantas del jardín. Luego de echarla con un rotundo “No”, la culpa me inundaba como un mar y, aunque me odiaba por hacerlo, ahí estaba, una vez más, con la manguera en la mano regando los rosales de mi madre.

Debemos comprender que aprisionar la imaginación de una mujer es un costo demasiado alto a pagar por la servidumbre. El mundo estaría desprovisto de profundidad y comprensión verdadera si no pudiésemos ejercitar nuestra imaginación. Debemos desafiar aquellas creencias que nos oprimen dentro de nuestra familia, nuestra cultura, además de aquellas de la cultura dominante.

Los lazos familiares son brutales. Especialmente para las *mujeres*. Nos educan para cuidar de los demás. Nos educan para que nos mantengamos unidas, porque es únicamente en el núcleo familiar donde nos sentiremos seguras. Afuera de nuestros hogares nos espera una cultura dominante que nos es ajena, nos aísla y nos llama extranjeras ilegales. Pero aquello que parece un núcleo íntimo que nos nutre se puede tornar también un lugar sofocante, manipulador y de una triste victimización. Cuando examinamos detenidamente nuestra propia existencia al entrar y salir

de estas culturas, derribamos los estereotipos, reinventamos tradiciones para nuestras hijas y nuestros hijos.

¡Una tarea para valientes! En el pasado nos han etiquetado como el sexo débil y es lógico dar por sentado que también tenemos la mente débil. Como mujeres hemos aprendido a escuchar y no a hablar, algo que, históricamente, nos ha ubicado en el mismo lugar de aquellos que creen que no tenemos nada para decir. Es ahora cuando nos damos cuenta de que sí tenemos mucho por decir. Y aquellos que parecen no estar interesados en conocer nuestras voces son directamente unos estúpidos. No permitirse conocer otras personas, lugares, culturas y géneros es vivir en un mundo reducido y descolorido. No es solo trágico, sino que es sencillamente estúpido, ya que solo un estúpido se perdería la oportunidad de aprovechar ese conocimiento.

No podemos ni queremos alejarnos de nuestras familias. Pero necesitamos que ellas cambien de actitud. Si busco llegar a ser una escritora exitosa necesito que mi familia respete mi tiempo, mis palabras, mi persona. Esto incluye a mis padres, mis hermanos, mis hermanas, mis hijos, mi esposo. Hacerse respetar es una lucha ardua y, en ocasiones, desagradable. Pero te sorprendería ver cuánto se puede progresar. Finalmente, mi madre demostró ser muy flexible. Cuando firmé mi primer honorario a favor de ella, lo guardó discretamente en su bolsillo. Luego, cuando desplegué mis cuadernos sobre la mesa del comedor, se acercó con una taza de café humeante, endulzado exactamente como me gusta.

Ahora unos *nopalitos*.

Mi tío Rogelio fue uno de los que se quedó durante años. Me convertí en su *consentida*, y él en mi mejor amigo, hasta que surgieron nuevos intereses en mi vida. Finalmente, un día se mudó y la distancia entre su casa y la mía se tornó tan larga que nos tomó años reunirnos nuevamente. Hace un tiempo me visitó y se sorprendió muchísimo al descubrir que yo solo hablaba inglés. Sin pelos en la lengua, fiel a su estilo, me preguntó: “¿Por qué ya no hablas español?”.

Buena pregunta. ¿Qué pasó? Solía hacerlo de niña, según me cuentan quienes lo recuerdan, pero ¿qué pasó? En algún momento de mi paso por el sistema educativo perdí el español y, con él, perdí una parte de mí. Sí, me puedo comunicar sin problema, pero sentir que es mi lengua, sentirme lo suficientemente cómoda como para escribir en ella, eso es lo que me falta. Por eso, no estaré completa hasta que recobre esta parte de mí. Lo que sucede es que gran parte de mi crianza fue en español. Hay imágenes, palabras, emociones en español que siento que debo explorar antes de que queden enterradas para siempre.

Claro que el inglés también es mi lengua. Tengo derecho a él, aunque sea la lengua que aprendí de manera artificial. Pero el hecho de que me hayan robado el español es una censura lingüística. Una represión que me demuestra el poder que tiene la lengua por sí misma.

Como consecuencia, no me siento cómoda con ninguna de las dos lenguas. De hecho, hice mis estudios de grado en inglés y obtuve un título para borrar lo que Lorna Dee Cervantes denomina “mi idioma de disculpa”. Sin embargo, mi inglés suele ser poco articulado, y torpe, y es contra esa falta de articulación que luché con tanta fuerza. Pero, ¿no es eso de lo que se trata escribir? ¿Luchar por encontrar las palabras con el significado perfecto? A veces mis errores resultan mis mejores escritos. A veces pienso en español y traduzco. A veces reviso el diccionario para familiarizarme con palabras que de otra manera no usaría en una conversación. A veces me entusiasmo mucho con la lengua y me dedico a jugar con sus implicancias. Y a veces la odio, porque no me siento cómoda.

Y aun así, me maravillo cuando la gente dice que una de mis mayores fortalezas es mi lengua. Qué gracioso, ¿no? También me informaron recientemente que mi libro, *The Moths and Other Stories*, se incluirá como bibliografía obligatoria en el examen clasificatorio para el programa de Doctorado del Departamento de Inglés en la Universidad de Texas, Austin.

Sigo diciendo que, si mis obras se tradujeran al español, de alguna manera se sentirían mejor. Más, más... ¿Cómo se dice? Más como en casa.

En mi caso, Faulkner tenía razón: me aboqué a la escritura de cuentos porque no pude escribir poesía. Pero cuando comencé a escribir, honestamente lo hice bastante a ciegas. Ni por un momento pensé en lectores potenciales. Quizás en mis comienzos no tenía la confianza suficiente para creer que alguien verdaderamente querría leer mis obras. Escribía lo que surgía de manera natural, lo que me resultaba personal. Por lo general, les mostraba mi trabajo a Chicanas, y debido a que ellas se podían relacionar con lo que escribía, me apoyaban y se entusiasmaban con mi trabajo. Y cuanto más me apoyaban y se entusiasmaban ellas, más escribía yo.

Para esa época ya había descubierto a los escritores latinoamericanos: Borges, García Márquez, Rulfo, Yáñez, por nombrar solo algunos. Su experimentación con la forma y la voz era una novedad sumamente excitante para la ficción moderna, en mi opinión, y yo estaba ansiosa por intentar hacer lo mismo. Era una rebelión contra las reglas establecidas que, en el fondo, revelaba también su posicionamiento político. Al igual que Faulkner, querían saber hasta dónde les sería permitido llegar y, como resultado, dieron a luz una colección de literatura tan rica que da una inmensa alegría poder leerla.

Es de aquí de donde surgió mi angustia por la forma, por la técnica. Pero mi visión del mundo era, claramente, diferente porque yo era Chicana. Cuando descubrí a las escritoras Negras (Walkner, Morrison, Brooks, Shange, por nombrar solo algunas) la *womanismo* como temática me pareció válida, inspiradora, innovadora, honesta; la mejor temática que he visto en años para la ficción moderna.

Temática y forma. Se encontraron, se hicieron amantes, discutieron varias veces, pero a pesar de todo, Helena María Viramontes nació.

Como Chicanas debemos seguir teniendo la valentía de revisar nuestras vidas. Algunas veces, cuando veo todo lo que sucede a mi alrededor, comienzo a cuestionarme si la ficción es importante y valiosa en comparación con el rostro de un niño que muere de hambre. Sin embargo, seguimos escribiendo. Quizás sea porque creemos fervientemente en el poder de la palabra escrita. Es una cadena que nos une. Su hambre se vuelve mía, su muerte se vuelve mía. Nuestro destino no está escrito en piedra. Podemos decidir cuál es el punto de llegada. Algunos disertan y usan su voz, otros, usan armas. Yo elijo escribir.

Estoy verdaderamente feliz de ser parte de un grupo de escritoras que crecen y se nutren entre sí, mujeres radicales de color que no tienen miedo de explorar la cultura, la política, la humanidad, el *womanismo*; no tienen miedo de sabotear los estereotipos con cualquier palabra que sea necesaria para hacer lo que se tiene que hacer.

El pasado en disputa: los (ab)usos de la memoria en *Prospero's Daughter* de Elizabeth Nunez

Andrea Montani

Introducción

En las últimas décadas, ha florecido en el Caribe anglófono un colorido tejido de voces que dan forma en la literatura a las realidades de la comunidad caribeña, sus identidades y culturas. La trinitense Elizabeth Nunez es una de las escritoras que, desde hace varios años, nutre este tejido con sus relatos, hilvanando en su ficción historias que convergen en las islas. Según explica la autora en la entrevista publicada en el presente volumen, su obra aborda la condición humana con todas sus imperfecciones y triunfos, concentrándose particularmente en las realidades del Caribe. Nunez invita a sus lectores a conocer las experiencias de la comunidad trinitense y su diáspora en Estados Unidos, articulando su escritura en torno a un propósito claro: derribar barreras basadas en diferencias de raza, clase, etnia y orientación sexual. Los mundos de ficción construidos por la escritora se entreveran con sus propias vivencias y, a su vez, con la memoria colectiva del pueblo de Trinidad, marcada por una larga historia de subordinación a la cultura imperial europea. Recordemos que Trinidad fue colonia británica desde 1797 hasta 1962.

Consciente de los efectos del colonialismo sobre su propia historia e identidad, Nunez ha dedicado gran parte de su obra a problematizar las relaciones de poder generadas por el colonialismo moderno, proceso que implica, además de la lucha por el territorio, una fuerte tensión entre las memorias, los relatos y las estructuras físicas producidas por colonizadores y colonizados (Said 2000: 182).¹ Los textos de la autora ponen bajo cuestionamiento las narrativas hegemónicas de la colonización al analizar sus efectos destructivos sobre las culturas, la economía, la política y los ecosistemas de Trinidad.

Una de las novelas más reconocidas de Nunez, *Prospero's Daughter* (2006) / *La hija de Próspero* recrea la historia colonial de la isla a través de la reescritura de *La Tempestad* de William Shakespeare, orquestando un diálogo de voces que irrumpen en el silencio impuesto por la cultura dominante sobre los sujetos colonizados, sus historias, memorias y culturas. El objetivo de este trabajo es presentar un análisis crítico de dicha novela considerando, particularmente, las construcciones de la memoria, sus usos y abusos, que serán leídos a la luz de las historias entrelazadas de Gran Bretaña y el Caribe. Se abordará la construcción de subjetividades caribeñas no solo como producto de las relaciones de poder establecidas con la colonización sino también

¹ De aquí en adelante, todas las traducciones de citas en inglés al español me pertenecen.

como acto de resistencia de los sujetos colonizados en su lucha contra la explotación, la jerarquización cultural y la racialización de las diferencias.

La colonización de la memoria

Memoria y espacio

Prospero's Daughter relata el peculiar encuentro entre dos pequeños grupos de personajes en la isla de Chacachacare.² El doctor Peter Gardner llega a Trinidad en 1950 junto a su hija de tres años, Virginia, poco tiempo después de enviudar. Huye de Inglaterra, su tierra natal, para evitar una serie de conflictos con la ley luego de haber causado la muerte de varios pacientes con sus experimentos médicos. El doctor y su hija se instalan en Chacachacare, donde se asienta una colonia de leproso. Allí conocen a Carlos Codrington, un niño de unos nueve años que vive en la casa heredada de sus padres, al cuidado de la niñera Lucinda y su hija, Ariana. Poco después de conocer a Carlos, el doctor se apropia de la casa de Carlos, su pasado y su vida. El relato gira en torno a la lucha de Carlos por recuperar su casa, a la historia de amor entre Carlos y Virginia, a la investigación del supuesto intento de Carlos de violarla y las maniobras de Gardner para preservar a su hija de los nativos y los leproso.

La novela examina las relaciones desiguales de poder entre la cultura trinitense y la británica en el marco de las revueltas sociales y políticas que finalmente conducen a la independencia trinitense en 1962. La llegada de Gardner y Virginia a Chacachacare puede interpretarse como metáfora de la conquista europea de América Latina y el Caribe que se inserta, irónicamente, en el contexto de la lucha por la independencia. Gardner se posiciona como colonizador, representante de la civilización que se arroga la obligación de mostrar a los nativos el camino hacia el desarrollo y el progreso, mientras se apropia de la casa y los demás bienes de Carlos, y lo somete como esclavo. Ariana y Virginia también son víctimas de las imposiciones de Gardner, que, amparándose en los privilegios que cree tener por ser hombre, blanco y europeo, las explota sexualmente. Las experiencias de Carlos, Ariana y Virginia evocan la historia de la esclavitud en el “Nuevo Mundo”, y en la manipulación de la casa y el jardín se escuchan los ecos de la transformación del ecosistema, consecuencia de la explotación de la tierra llevada a cabo por los colonizadores.

El texto de Nunez problematiza los usos y abusos de la memoria como parte esencial del sometimiento de los colonizados. La instrumentalización de la memoria respondió al objetivo de naturalizar un sistema de creencias, valores y representaciones del pasado que otorgaran

² Chacachacare es una isla de la República de Trinidad y Tobago que pertenece a las denominadas “Islas Bocas”. Se ubica en las Bocas del Dragón, en las cercanías de Venezuela.

legitimidad a las imposiciones coloniales. Se entiende aquí a la memoria como una práctica anclada en el presente a través de la cual se interpretan las experiencias pasadas y se les otorga sentido. Recordar implica construir el pasado: seleccionar, caracterizar y relacionar acciones y participantes para configurarlos en una narración. Siguiendo a Ricoeur, es justamente porque los recuerdos son representaciones que la memoria puede ser manipulada (2004: 57-58). De este modo, la instrumentalización de la memoria constituye un medio para controlar las identidades culturales: al imponer un cierto relato sobre el origen de una comunidad, promover el reconocimiento de determinados hechos históricos, personajes célebres y símbolos culturales, el grupo colonizador puede amoldar la historia y la memoria colectiva de los pueblos colonizados a sus propios intereses.

En *Prospero's Daughter*, el ataque sistemático a la memoria de Carlos constituye una estrategia para destruir su pasado y convencerlo de la ilegitimidad de su posición como propietario de la casa. Este proceso comienza cuando Gardner destruye la cama de la madre de Carlos. Esa cama no solo representa su origen, pues allí fue concebido, sino que también aloja muchos de los recuerdos de momentos compartidos con su madre. El doctor lo hace partícipe de la destrucción de la cama, y, con ello, del intento de destrucción de sí mismo y de su lugar. Al respecto, Carlos concluye: “él quería que yo fuera testigo del final de mi madre. Eso fue lo que dijo, sus ojos disparándome dardos, malvados, amenazantes. ‘Ella ya no está. Nada aquí le pertenece ahora, todo es mío. Soy el dueño de todo’” (Nunez 2006: 117).

Posteriormente, el doctor comienza a hacer cambios en la casa para borrar la memoria de Carlos y el recuerdo de sus padres. Dispone una redistribución del espacio. Luego de la muerte de Lucinda, Gardner ocupa la habitación de la madre y el padre de Carlos y ordena a los habitantes de la casa por “raza”³ y género, reservando las habitaciones del frente para los blancos y las del fondo para los afro-caribeños. En ambos pares de habitaciones, las mujeres ocupan la habitación que sigue a la de los varones. La nueva organización del espacio en la casa refleja y a su vez refuerza la ideología patriarcal de Gardner y la segregación de los habitantes de acuerdo a su identidad racial:

Él (Gardner) se había identificado con Dios y nos había puesto a la par de Lucifer: a Ariana y a mí. (...) Porque, cuando nos contó sobre los ángeles superiores e inferiores, los más cercanos a Dios en el momento de la caída de Lucifer, nos aclaró que aunque Virginia, al igual que nosotros, le debiera obediencia, ella era mejor que nosotros. Su lugar, dijo, era el segundo escalón de la pirámide, y el nuestro, el último, bien al fondo, mi lugar un poquito más arriba que el de Ariana (Nunez 2006: 138).

³ Se utiliza este término entre comillas para indicar la concepción de raza como construcción discursiva utilizada para naturalizar las diferencias entre culturas a partir de la conquista de las Américas (Quijano 1992: 12).

Gardner construye a Carlos y Ariana como inferiores al articular un discurso donde el color de su piel determina su inferioridad. En la mentalidad del doctor, les corresponde someterse a la voluntad de quien “legítimamente” está a cargo y ha tomado el control de la casa.

El doctor realiza otras modificaciones. Instala la electricidad y pone aires acondicionados, bloqueando el sistema de ventilación natural diseñado por el padre de Carlos. Gardner asume que su propia construcción de progreso y bienestar es válida para todos independientemente de su identidad cultural y memorias afectivas. También rehace el jardín a su criterio. Según Gardner, las frutas atraen moscas y murciélagos, y estos son portadores de enfermedades. Corta los árboles y desecha las frutas favoritas de Carlos. Junto con los árboles plantados por el padre de Carlos muere una parte del pasado y la memoria: “cada vez que caía un árbol, y los frutos que yo amaba rodaban al piso a medida que cortaba las ramas, lloraba a gritos como si mi vida estuviera en peligro” (Nunez 2006: 111). Una vez terminado su trabajo, Gardner construye su propio jardín artificial con césped y flores de colores nunca vistos por Carlos.

Muchos de los recuerdos de Carlos sobre su padre están asociados a los animales y las plantas de la isla: “recuerdo que me dejaba parar sobre sus hombros para alcanzar los mangos maduros (...), que me enseñó a no temerle a la iguana o a las víboras, a la culebra verde, o al silbido del guabairo de cola blanca que solía asustarme por las noches” (Nunez 2006: 122). La destrucción del entorno y de la casa implica, entonces, la eliminación de un espacio cargado de sentido para Carlos que cobija la memoria de sus padres, sus orígenes, enseñanzas y tradiciones. Al reconfigurar el espacio, Gardner dinamita la memoria colectiva⁴ de la pequeña comunidad de Chacachacare, de la que Carlos y Ariana son los últimos representantes.

El doctor también impone una nueva distribución del tiempo. Diseña un horario en base a sus propios ritmos y obliga a un par de niños, Carlos y Ariana, a seguir una rutina esclavizante. Uno de los principales valores con los que insiste Gardner es la puntualidad, argumentando que ser puntual es propio de los hombres civilizados y que la impuntualidad no es más que un síntoma de pereza. De esta manera, impone no solo su propio esquema de horarios y actividades, sino que

⁴ Según explica Maurice Halbwachs, las memorias colectivas se sostienen sobre los marcos sociales de la memoria, instrumentos que utiliza la memoria colectiva para reconstruir una imagen del pasado que concuerda, en cada época, con los pensamientos predominantes de la sociedad (1992: 40). Los marcos sociales de la memoria, entre los cuales podemos mencionar la lengua, el espacio y el tiempo, son centrales a su funcionamiento dado que permiten fijar y recuperar los recuerdos del grupo (2004: 101). Con respecto al espacio, Halbwachs sostiene que cada grupo se amolda al espacio y a su vez lo amolda a sus propias necesidades, valores, y vivencias. Cada aspecto del espacio tiene un significado perceptible solamente para los miembros del grupo, y cada porción corresponde a distintos aspectos de la estructura y la vida del grupo (1980: 130). Cada grupo también percibe y organiza el tiempo de manera singular según los valores, actividades y tradiciones en común, aun cuando el tiempo es socialmente organizado de manera homogénea en años, meses, días y horas. La creación de festivales, celebraciones, rituales u otras fechas relevantes permite evocar las experiencias y aprendizajes pasados, reforzando la identidad común (1980: 127).

también otorga un rol central a dicho esquema como eje organizador de la vida cotidiana. Al perder los momentos de juego y el tiempo que pasaban disfrutando del jardín, contemplando el mar o leyendo poesía, Carlos y Ariana pierden la vida que conocían, la vida que recuerdan con sus padres, y se ven atrapados en un nuevo orden.

Como explica Halbwachs, si bien existe la memoria individual, que se ubica en la intersección de las distintas memorias colectivas, la memoria se construye socialmente, y es como miembros de un grupo que recordamos el pasado. En la interacción con otros se discuten, se revisan, se corrigen y se completan los recuerdos (1992: 37). Si se pierde contacto con el grupo, poco a poco se desvanece la memoria. Desarrollar nuevos intereses, nuevas perspectivas, nuevos vínculos sociales también afecta, de un modo u otro, nuestras representaciones del pasado. En el caso de Carlos, la pérdida de su padre y madre es seguida por la separación de Ariana. Gardner no solo limita la relación entre ellos con la redistribución del espacio y las actividades; también interfiere demandando obediencia a través de un sistema de recompensas y castigos. Debido a esto, en más de una ocasión, Carlos desconfía de Ariana. Al verse privado de un intercambio fluido y sincero con ella, queda aislado, sin nadie con quien mantener viva la memoria.

Gardner recurre, además, a la distorsión de la imagen de los padres como parte del ataque a la memoria de Carlos. El contraste entre sus propios recuerdos y la versión de Gardner se observa claramente en las líneas que siguen:

Mi madre me contó (Lucinda reforzó las partes que yo recordaba) que mi padre era pescador. Él la salvó de ahogarse cuando, por una apuesta, poco antes de que el crucero que había abordado en Argel llegara a Trinidad, se lanzó al agua.

Cuando Gardner me contó la misma historia, se refirió a mi madre como fiestera. Dijo que había sido contratada para entretener a los marineros, y cuando acabaron con ella, la tiraron al mar. Pero mi madre no necesitaba entretener a la tripulación del barco por dinero. Ella era rica. Tenía su propio dinero (Nunez 2006: 119).

Por una parte, estas líneas problematizan la memoria como una fuente amenazada por los olvidos que se completan con el ejercicio colectivo de la memoria. Lucinda, en este caso, ayuda a Carlos a reafirmar sus recuerdos. Gardner, en cambio, intenta manipularlos estratégicamente para desprestigiar a su madre y fomentar sentimientos de rechazo hacia ella, instalando la idea de que, por haber sido inmoral y poco respetable, no era merecedora de la casa y en consecuencia, tampoco lo es su hijo. Se observa, entonces, que, en el proceso de apropiación de vida y bienes, el pasado de Carlos no queda exento de destrucción en tanto Gardner, desde su rol de colonizador, lo amolda a sus propios intereses para justificar su posición de privilegio.

Identidad cultural y relaciones de poder

La novela establece un paralelismo entre las relaciones personales y las culturas que entran en contacto a raíz de la colonización. Esto se manifiesta en el vínculo entre Carlos y Gardner, articulado y problematizado en el poder que confiere la supuesta corrección y superioridad de la cultura europea. El doctor, al descubrir que Carlos lee poesía, decide educarlo formalmente y de este modo lo sumerge en la memoria cultural⁵ del grupo colonizador. Dado que Gardner parte del supuesto de que Carlos no tiene cultura e historia propias, las clases se plantean como un ejercicio de imposición cultural. La primera lección del doctor concierne “el derecho de su pueblo, el destino manifiesto, de gobernar el mundo” y su “misión de acercar la civilización al resto de las culturas” (Nunez 2006: 162-3). Dicha versión de la historia y la colonización suprime, entre otros aspectos, las historias de los pueblos originarios y el genocidio europeo en América Latina y el Caribe, así como las atrocidades de la era esclavista. Su representación del pasado reproduce lo que el filósofo Enrique Dussel ha llamado “la falacia desarrollista”, es decir, la creencia de que el camino europeo de desarrollo debe seguirse unilateralmente por las demás culturas del mundo, donde el desarrollo se toma como una categoría ontológica, y no simplemente económica o sociológica (1993: 68). La versión de Gardner implica, entonces, que el Caribe se inserta en la historia de la civilización gracias a la conquista europea de las islas.

Gardner también le enseña a Carlos sobre la literatura británica, concentrándose en autores canónicos como Shakespeare, Milton y Keats. Lo inicia en la música de Beethoven, Chopin y Mozart, logrando que aprenda a reconocer cada instrumento y que desarrolle el gusto por la música clásica. Así, promueve la naturalización de valores y tradiciones occidentales, dado que las obras canónicas son, precisamente, cristalizaciones de la memoria cultural occidental. En el contexto de las relaciones asimétricas de poder entre la cultura británica y la trinitense, la imposición de la memoria cultural del grupo hegemónico implica un silenciamiento: la colonización del Otro, su pasado y su identidad cultural.

Desde su rol de narrador, Carlos resalta que la instrucción proveída por el doctor apunta a instalar la supuesta validez universal de sus propias cosmovisiones y concepciones del saber, descartando por completo las perspectivas de Carlos. El impulso colonizador de Gardner se observa en su actitud respecto al choque entre sus propias visiones y las de Carlos sobre la posición de los seres humanos en el ecosistema. Para Gardner, la naturaleza es imperfección y enfermedad.

⁵ La memoria, en términos generales, está estrechamente vinculada con las construcciones de la identidad. La memoria cultural, en particular, es el tipo de memoria que permite “preservar el conocimiento del que un grupo deriva la conciencia de su unidad y peculiaridad” (J Assman 1995: 130). Se constituye como cristalización de la identidad cultural del grupo, pues es exteriorizada en celebraciones, rituales, historias, paisajes y otros lugares de la memoria. Estos objetos sirven para recordar el pasado y asegurar la transmisión de la memoria cultural de una generación a otra. La memoria cultural es explícita, homogénea, institucionalizada y vertical o *top-down* (A. Assmann 2006: 215). Se aprende a través de la educación formal y es transmitida por especialistas, docentes, intelectuales, artistas, curas y rabinos.

La asocia con el estado primitivo, asumiendo que mientras “el hombre primitivo acepta la vida del modo en que le ha sido dada por la naturaleza (...), el hombre civilizado utiliza su cerebro para mejorar el mundo” (Nunez 2006: 149). El doctor se posiciona por fuera del ecosistema, como figura creadora de desarrollo y progreso, en cuyas manos reside el poder de corregir los errores de la naturaleza. Por eso destruye toda la vegetación que rodea la casa y crea su propio jardín artificialmente “perfecto”. Gardner es un claro representante del modelo de conocimiento occidental, que concibe al sujeto y al objeto de conocimiento como entidades aisladas que se vinculan unidireccionalmente: el sujeto racional conoce, estudia y manipula al objeto de estudio, mientras que a éste se le atribuye un rol más bien pasivo (Quijano 1992: 14-16). La figura del sujeto de conocimiento se asocia con el hombre blanco europeo, poseedor del atributo de la razón que le permite comprender y controlar aquello que conoce.

La novela resalta el contraste entre el paradigma occidental del conocimiento como dominación (Zaffaroni 2012: 99) y el modo en que Carlos se vincula con el mundo natural. Su padre le enseña que “la isla donde vivíamos pertenecía primero a la flora y la fauna que habíamos encontrado aquí” (Nunez 2006: 113). Carlos busca vivir en armonía con el mundo natural, y es consciente de la interdependencia de todos los seres. Los esfuerzos de su padre por enseñarle a amar y respetar la naturaleza lo ponen en directa oposición con las visiones del doctor, que descarta su diferencia ecológica⁶ como signo de su primitivismo.

Al imponer su propia cultura como modelo y sus cosmovisiones como universales, Gardner anula la posibilidad de un diálogo intercultural en la zona de contacto.⁷ Posiciona a la cultura británica como una realidad homogénea y estática que permanece intacta pese al contacto con la diferencia, perpetuando así el discurso colonial construido en torno a la ficción de la pureza y, por ende, la superioridad de la cultura dominante.

Memorias condenadas al silencio

A través del microcosmos de Chacachacare, *Prospero's Daughter* también explora la dimensión sexual de la colonización europea del Caribe y América Latina, fundamentalmente desde la perspectiva de las mujeres. El texto cuestiona las construcciones discursivas hegemónicas de las mujeres blancas europeas, las mujeres y los hombres afro-descendientes, y el modo en que

⁶ Según Patricia Ferrer Medina, en el contexto de los encuentros coloniales en el Caribe, las diferencias culturales entre los pueblos originarios y los conquistadores europeos fueron en principio abordadas en términos de la distancia entre los individuos y su entorno. Dicha distancia resultaba de la interpretación europea del grado de control humano sobre el entorno (2012: 100).

⁷ Mary Louise Pratt utiliza el término “zonas de contacto” para referirse “al espacio de los encuentros coloniales, el espacio en el que las personas separadas geográfica e históricamente entran en contacto entre sí y entablan relaciones duraderas, que por lo general implican condiciones de coerción, radical inequidad e intolerable conflicto” (2011: 22).

los abusos sexuales fueron funcionales para el grupo colonizador en el sometimiento de los colonizados. Así, la novela expone aspectos de la colonización mayormente ocultos en los relatos y narrativas del grupo dominante.

Durante la era esclavista, como explica bell hooks, los propietarios de esclavos pretendían que las mujeres negras esclavizadas aceptaran la explotación sexual pasivamente como derecho y privilegio de quienes detentaban el poder. Las mujeres que voluntariamente se sometían a los avances sexuales de sus propietarios eran premiadas por aceptar el orden social vigente, pero las que se resistían eran castigadas brutalmente (1990: 27). La situación de Ariana en la novela evoca las realidades de las mujeres afro-descendientes en las plantaciones. Es abusada sexualmente por Gardner desde los nueve años. Gardner la extorsiona con mentiras y le ofrece regalos y promesas a cambio de su silencio. Virginia describe los cambios en el comportamiento de Ariana cuando relata que “era cada vez más difícil hacer la vista gorda ante su tristeza (...) Había momentos en que la encontraba sentada en la cocina, con la mirada baja, distraídamente retorciendo con los dedos un mechón de su cabello oscuro y grueso. Parecía estar en otro mundo” (Nunez 2006: 250). Ariana se aísla de Carlos y Virginia sin razón aparente y sufre los abusos de Gardner en silencio durante años.

Virginia también es abusada sexualmente por el doctor. Pocos días después de su cumpleaños número quince, comienzan las visitas nocturnas a su habitación, donde su padre la viola cinco veces. Virginia mantiene las violaciones en secreto hasta que Ariana revela que ella también ha sido víctima de Gardner por largo tiempo. Con pocas palabras, Ariana sugiere y Virginia comprende que Gardner ha violado repetidamente a las dos. Ambas mujeres reprimen los recuerdos traumáticos de la violencia que han sufrido hasta el momento de esta conversación; llegan a un total entendimiento sin que ninguna de las dos nombre explícitamente el crimen de Gardner. En este sentido, Gardner manipula sus representaciones del pasado en tanto cuenta con los silencios causados por el dolor, el miedo y la vergüenza.

En el caso de Ariana, las acciones de Gardner son legitimadas por el discurso colonial, que representaba a las mujeres negras como poseedoras de un apetito sexual insaciable. Dicho modo de representación “no solo desviaba la atención de la violencia racializada y sexualizada infligida por los hombres blancos, sino que también aseguraba (...) que la victimización de las mujeres a través de la violencia sexual fuera completamente invisible” (Mardorossian 2010: 25). La naturaleza de las identidades impuestas a las mujeres negras, entonces, naturalizaba la violencia ejercida sobre ellas. La situación de Virginia como mujer blanca e inglesa la pone, en la visión de Gardner, en otro lugar. Según explica Evelyn O’Callaghan, en los contextos coloniales, las mujeres blancas del Caribe eran representadas según el estándar victoriano de feminidad: una mujer virtuosa en el

siglo XIX, si no era virgen, era una madre de familia sujeta a la autoridad de su esposo; la sexualidad les resultaba repulsiva y sus sentimientos de realización personal estaban en teoría asociados a la crianza, el cuidado de lo doméstico y la maternidad (2004: 28). El “ángel de la casa” era apreciada por su pureza, cuestión que es introducida en la novela a través de la reiterada preocupación de Gardner en torno a la virginidad de su hija, irónicamente llamada Virginia. Éste se dice guardián de “la joya” de Virginia y la preserva obligándola a practicarle sexo oral en vez de penetrarla.

Al acusar a Carlos de violación, Gardner lo culpa de un crimen que él mismo ha cometido. La denuncia del doctor está anclada en la construcción colonial de las masculinidades negras en términos del “mito del cuerpo negro híper sexuado” (Mardorossian 2010: 25). Dicha representación “servía para justificar la violencia hacia los hombres negros” en tanto “las acusaciones fraudulentas de violación eran invocadas como causa suficiente para el linchamiento”. Las violaciones eran discursivamente “configuradas de manera irremediable como la violación de mujeres blancas por hombres negros” (*idem*). En el contexto colonial que retrata la novela, ninguno de los inspectores pone en duda la palabra de Gardner sobre el supuesto abuso de Carlos, asumiéndolo culpable.

La explotación sexual de Ariana y Virginia, junto con las acusaciones que pesan sobre Carlos, están directamente vinculadas a la instrumentalización de la memoria. Las identidades culturales, como explica Ricoeur, pueden ser manipuladas en pos de posicionar a un grupo como inferior y persuadir a los oprimidos de su propia inferioridad (2004: 85). El texto de Nunez expone los modos en que el grupo colonizador —encarnado en la figura de Gardner— manipuló la percepción de los colonizados sobre sí mismos al instalar imágenes y estereotipos anclados en el discurso colonial y patriarcal para legitimar la opresión.

La memoria como estrategia de resistencia

La lucha contra el poder colonial se manifiesta en la organización de voces y puntos de vista que estructuran la novela. El texto se divide en tres secciones narradas por distintos personajes. La primera presenta un narrador y focalizador externo (Bal 1997: 142) que introduce las perspectivas de Mumsford (el inspector a cargo de la investigación) y de Gardner, a menudo poniendo en tela de juicio sus creencias y comportamientos a través de la ironía. La segunda parte y la tercera, sin embargo, dan voz a Carlos y Virginia, convirtiéndolos en narradores que desarrollan sus propias representaciones de sí mismos, del pasado y del presente. Así los protagonistas trascienden los límites impuestos por Gardner. En este sentido, *Prospero's Daughter* subvierte las relaciones de poder establecidas por el proyecto colonial, quitándole la voz al grupo dominante y restituyéndosela a los oprimidos.

En la primera sección de la novela se observa claramente el cuestionamiento de las perspectivas y discursos coloniales. El narrador / focalizador externo reconstruye las distintas etapas de la colonización de Trinidad: la isla fue primero ocupada por los españoles, que invitaron a los franceses a desarrollarla en 1777. Posteriormente fue invadida por los británicos en 1797. En el siglo XVIII, la pequeña isla de Chacachacare, cuyo nombre deriva del vocablo “chacacha” (algodón) se convirtió en una próspera plantación de algodón. Cuando perdió rentabilidad, pasó a ser explotada como centro turístico costero, luego fue convertida en una colonia de leproso al cuidado de un grupo de monjas dominicanas. La enfermedad de la lepra, según lo explicado por el narrador, fue importada por los británicos:

La ambición causó la epidemia. La esclavitud había llegado a su fin y los africanos, espantados por los horrores que habían vivido en las plantaciones, habían huido a las ciudades. Sin trabajadores que cortaran la caña, procesaran el azúcar, y fermentaran los jugos para hacer alcohol, al cual se habían vuelto adictos, los británicos recurrieron a los barrios pobres en las colonias continentales del este. Cinco acres después de cinco años, prometieron, si los trabajadores querían quedarse, o el pasaje de regreso a casa. Miles llegaron desde India. Trajeron la enfermedad (Nunez 2006: 19).

La voz narrativa denuncia la perversión de la máquina imperial, diseñada para satisfacer los deseos y alimentar las adicciones del grupo dominante. Pone en evidencia el inmenso apetito del Imperio británico por la explotación de la tierra y la manipulación de los pueblos originarios de las colonias para beneficio de la economía imperial. Demuestra, además, que la implantación forzada de nuevas poblaciones en el Caribe trajo aparejada la transmisión de enfermedades con consecuencias catastróficas. Tanto los organismos que viajaron con los europeos a las colonias (incluyendo animales, plantas y enfermedades) como el sistema de plantaciones establecido contribuyeron a la aniquilación de los pueblos originarios, sus principales fuentes de alimento, su flora y su fauna (DeLoughrey 2014: 266). Al resaltar los efectos destructivos de la empresa colonizadora, la voz narrativa desarticula la construcción hegemónica de la colonización, reescribiendo dicho proceso como fenómeno que se basó en la destrucción de los pueblos y ecosistemas colonizados en beneficio de los colonizadores.

En lo relativo a la acusación que recae sobre Carlos en la novela, la voz narrativa del primer capítulo pone bajo cuestionamiento la perspectiva del grupo colonizador representado por Mumsford y Gardner al iniciar la narración con una nota escrita por Ariana inmediatamente después de la detención de Carlos. En la nota ella le comunica lo siguiente a Mumsford: “Está mintiendo si dice que esos dos no se aman. Los conozco desde que eran niños. Lo sé. Los veo. Los miro. Le digo que él la ama y ella a él. Se aman. Mucho. Él no la violó. Próspero miente” (Nunez 2006: 3). Al abrir la sección con esta nota, el narrador externo anticipa que la acusación de Gardner es falsa y nos prepara para descreer de este personaje, además de dar voz, antes que a nadie más, a Ariana,

posicionada por Gardner —y la ideología colonial— en el escalón más bajo de la pirámide social por ser mujer, afrocaribeña y proveniente de la clase trabajadora.

Si bien gran parte de los incidentes de la primera sección son narrados desde el punto de vista del Inspector Mumsford, con frecuencia aparece el narrador externo criticando las visiones limitadas del detective. La voz externa y anónima de la primera sección comparte con las voces de la segunda y la tercera sección el interés en problematizar la parcialidad de las visiones y relatos promovidos por la cultura imperial. La narración de Carlos comienza con la siguiente aseveración: “Lo llamo la prueba de Miranda. Pásala y te creo. Si no la pasas, todo lo que digas sobre la igualdad de las razas se vuelve solamente teoría” (Nunez 2006: 105). Según Carlos, la unión en matrimonio de dos personas de diferentes “razas” saca a la luz cualquier prejuicio racista que haya sido ocultado bajo el discurso de la igualdad. En una referencia directa a *La tempestad*, con esta afirmación, Carlos narrador / focalizador explicita su postura con respecto al racismo del discurso colonial: él mismo ha sido víctima del profundo racismo de Gardner, que casi le cuesta la vida luego de anunciarle su amor por Virginia. Desde su rol de narrador / focalizador, Carlos se presenta como una voz crítica del eurocentrismo, la jerarquía de “razas” y la racialización de las diferencias. El tono de su narración es de denuncia y su relato se plantea como un acto político orientado a desenmascarar a Gardner, su colonizador. Un tono similar se observa en la sección a cargo de Virginia, que comienza la narración con referencias a las fantasías y las mentiras que su padre ha fabricado para bloquear sus propios sentimientos de culpa.

En las secciones narradas por ambos personajes, el ejercicio de la memoria se plantea como acto de resistencia a dos niveles: primero, a nivel de la narración, en tanto Carlos y Virginia se inscriben como testigos dispuestos a descubrir las historias de violencia sucedidas puertas adentro en Chacachacare y poner en palabras los abusos que han sufrido y superado. Por otra parte, a nivel de la acción, es decir, de Carlos y Virginia en su rol de personajes, recordar constituye un acto clave en la lucha para recuperar el control sobre sus cuerpos y territorio. La narración de sus vivencias de dolor y su búsqueda de empoderamiento, entonces, representa tanto la lucha para liberarse del yugo del colonizador como la reivindicación de esta lucha años después al momento de articularla como narradores del texto.

Si bien en el plano de la narración, hacer memoria es un acto político, a nivel intradieético, Carlos es muy consciente de que, para recuperar su libertad y la casa de sus padres, necesita mantener vivos los recuerdos de su pasado y los motivos para rebelarse contra Gardner, puesto que la abierta manipulación del pasado por parte del doctor amenaza con enterrar su lucha en el olvido. Una de las estrategias desarrolladas por Carlos para mantener presente su posición como legítimo dueño de la casa consiste en identificarse con los personajes “desobedientes” de los

textos que estudia con Gardner, aquellos que rehúsan doblegarse ante la autoridad de otros. De este modo, mantiene viva la memoria de su lucha contra Gardner. Considerando que, desde una perspectiva no esencialista, la identidad es el “punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan ‘interpelarnos’, (...) y, por otro, los procesos que (...) nos construyen como sujetos susceptibles de ‘decirse’” (Hall citado en Restrepo 2014: 105), es posible afirmar que la estrategia de Carlos consiste en elegir sus propios puntos de adhesión o identificación temporaria a fin de resistir el control de su subjetividad por parte de Gardner.

Gardner a menudo se apoya en la Biblia para explicar la realidad y, de este modo, naturalizar las diferencias entre culturas y su jerarquización como parte de un orden divino. Carlos se siente particularmente atraído al libro de Génesis y lo utiliza para leer su relación con el doctor. Gardner, como lo sugiere su nombre⁸, adopta el rol de creador del paraíso, en términos metafóricos. Cuando Carlos le confiesa su amor por Virginia, Gardner lo expulsa de su jardín. En ese momento Carlos se identifica con Adán:

—Adán es mi héroe —dijo Carlos.

El monje se sonrojó.

—Él era un pecador, hijo mío.

—El Edén es un mito europeo que pretende mantener a los sirvientes y esclavos en su lugar —dijo Carlos.

Mumsford carraspeó.

—Si Adán hubiera permanecido en el jardín, no hubiera sido dueño de sí mismo —dijo Carlos. (Nunez 2006: 88)

Carlos aprovecha la educación que recibe de Gardner y al mismo tiempo relee de manera crítica las visiones, valores, relatos del pasado y tradiciones que éste le transmite. En el caso del libro del Génesis, Carlos se identifica con la figura del pecador, resignificando el Génesis como una historia de empoderamiento y liberación. Carlos / Adán permanece en el jardín en la medida en que se mantiene obediente y acepta su propia condición de sujeto subordinado a su creador. En cuanto se atreve a desafiar las reglas de Gardner / creador en favor de su propia felicidad, es expulsado del jardín, acto que motiva su interpretación del libro del Génesis como un artefacto diseñado para perpetuar la subordinación de los fieles. Claramente, su relectura del texto evoca la relación entre Trinidad y Gran Bretaña en la década del sesenta, donde la lucha trinitense por la emancipación es percibida por los británicos como producto de la falta de lealtad y gratitud.

La tempestad es otro de los textos que le permiten releer su propia realidad y sostenerse en la lucha por su territorio. Identifica a cada uno de los habitantes de la casa con un personaje de la obra en base a las relaciones de poder que los unen. Se refiere al doctor como Próspero, dado que, al igual que el personaje de Shakespeare, el doctor usa una extraña capa y consulta sus libros

⁸ El nombre “Gardner” es claramente similar al vocablo inglés *gardener*, que en español significa “jardinero”.

cuando trabaja con sus experimentos en el jardín. Virginia es Miranda, y el norteamericano con quien pretende casarla su padre, Ferdinand. Carlos expresa su propia identificación con Calibán cuando repite, para dirigirse a Gardner, una de las frases más memorables de este personaje: “Tú me lo impediste; de lo contrario, habría poblado la isla de Calibanes” (Nunez 2006: 216). Desde el rol de narrador, Carlos explica posteriormente que “lo que yo quería decirle era que amaba a Virginia. Que un día deseaba casarme con ella y tener hijos” (Nunez 2006: 216). Al igual que Calibán, Carlos es el legítimo dueño de la casa / isla. Es esclavizado por Gardner / Próspero, que se aprovecha de su conocimiento de la isla y emprende el proyecto de “civilizarlo”. Carlos resiste la construcción hegemónica de su propia identidad y su comunidad al identificarse con la figura de Calibán, personaje que representa su lucha contra Gardner / colonizador, su interés en aprender de él y usar ese conocimiento para su propio beneficio. En el marco de la relectura de *La tempestad*, entonces, Carlos se torna en protagonista. No es monstruo ni diablo, sino un hombre que busca subvertir el poder colonial. En la furia de Carlos y en sus maldiciones contra el doctor reverbera Calibán.

Carlos / personaje desarrolla otra estrategia de empoderamiento en su relación con la poesía. Por una parte, los poemas de su padre se vuelven un refugio que “le permite soñar aún despierto” (Nunez 2006: 149). Los poemas son su legado, una cristalización de sus experiencias y las de su comunidad, y por lo tanto una manifestación de la memoria cultural caribeña. Carlos toma estos textos como fuente de conocimiento sobre su comunidad, sus valores y tradiciones; una fuente de acceso a la memoria colectiva de los suyos. Cuando Gardner comienza a hacer cambios en la casa, Carlos esconde los manuscritos de su padre para preservarlos. Dicho acto simboliza el silenciamiento de las presencias africana y americana en su propia identidad cultural (Hall 2002: 55-57) en respuesta a un contexto donde la presencia europea, encarnada por el doctor, posiciona — en términos de colonialismo, subdesarrollo, pobreza y racismo— a los afro-caribeños dentro de los sistemas de representación dominantes.

De hecho, en lo que parece ser una alusión a *Macbeth*⁹, Carlos explica cómo aprende a esconder sus verdaderas intenciones bajo una máscara, en principio para complacer a Gardner, y luego, para engañarlo:

No quería que mi rostro registrara mi enojo cuando me hervía la sangre por algo que decía o me ordenaba hacer; o revelara el odio de mi corazón cuando, olvidando su promesa, me llamaba su salvaje. Quería que se sintiera seguro en sus presunciones, convencido de su superioridad ante la gente como yo. Porque tenía mucho para enseñarme y yo deseaba aprender. Hice un pacto interno: a cambio de conocimiento, lo dejaría presumir (Nunez 2006: 163).

La apariencia engañosa de Carlos, las rebeliones que estallan en su mente y son acalladas durante su niñez se perciben como tema central en uno de los poemas escritos por Carlos, cuya primera

⁹ C.f. *Macbeth* Acto I, escena v.

estrofa dice así: “Caminar en silencio // en el bosque, // sin agitar una hoja, moverse // sin inquietar a una sola rama” (Nunez 2006: 72). Carlos esconde su rechazo hacia la autoridad de Gardner hasta que se siente preparado para confrontarlo y lidiar con las consecuencias.

Su rebelión comienza cuando se ofrece a ayudar a Virginia a continuar estudiando a pesar de la decisión del doctor de dar por terminada la educación formal de su hija. A escondidas, los dos jóvenes discuten lecturas e interpretaciones de los textos de la biblioteca de Gardner. Abordan los clásicos no solo en relación a su valor literario sino como artefactos culturales producidos en un cierto contexto y por una cierta cultura. Se sumergen en las prácticas de la memoria al revisar construcciones del pasado que han aprendido de Gardner y completarlas con el conocimiento que Carlos ha recibido de su familia. Carlos, por ejemplo, explica la colonización europea desde una perspectiva suprimida por el doctor: “el pueblo de mi padre llegó con cadenas (...). Antes de que un solo africano tocara estas tierras, había Amerindios. Casi todos desaparecieron a causa de la viruela. Los europeos trajeron la enfermedad que mató prácticamente a todos los Amerindios” (Nunez 2006: 189). Juntos deconstruyen lo aprendido de Gardner, así como las relaciones de poder que atraviesan las historias entreveradas de Europa y el Caribe.

Al compartir con Virginia las historias heredadas de sus padres, Carlos no solo preserva la memoria colectiva de su familia, sino que también reconoce a Virginia como miembro de su comunidad ya que, a pesar de los esfuerzos de su padre por convencerla de su condición británica, Virginia ha echado raíces en la isla de Chacachacare y no existe para ella otro hogar. Estos dos personajes se reúnen motivados por el deseo de aprender y recordar, lo que convierte sus encuentros, en términos de Pierre Nora, en un lugar de la memoria, cuyo propósito central es “detener el tiempo, bloquear el olvido, establecer el estado de las cosas, inmortalizar la muerte, materializar lo inmaterial” (1989: 19). Sus reuniones se tornan un ritual: el momento en que pueden expresar sus pensamientos libremente, cuestionar el pasado sin restricciones y reconstruirse como iguales por fuera de los límites de la pirámide racial impuesta por Gardner.

Los textos que leen y comparten también constituyen sitios de la memoria. Por una parte, Gardner se los acerca a Carlos como patrimonio de la civilización, cristalizaciones de la historia y cultura europeas. En sus reuniones, sin embargo, Carlos y Virginia resignifican dichos textos como muestras de los silencios y las omisiones de Occidente, como manifestaciones de los modos en que el grupo colonizador manipuló las representaciones del pasado para ocultar los genocidios perpetrados en el marco de la conquista y la esclavitud. Recuperan estos textos como condensaciones de las relaciones desiguales de poder entre Europa y el Caribe. La de / reconstrucción del patrimonio cultural de Occidente como sitio de la memoria cobra claridad al considerar que, según Nora, “los sitios de la memoria existen solo gracias a su capacidad de

metamorfosis, el reciclaje continuo de su significado, la proliferación impredecible de sus ramificaciones” (1989: 19). En otras palabras, el sentido de dichos textos como sitios de la memoria es apropiado y transformado por Carlos y Virginia en su rol de personajes, que se disponen a recordar aquello que los textos han dejado al olvido.

Una vez que retoman posesión de la casa luego del suicidio de Gardner, Carlos y Virginia erigen nuevos sitios de la memoria. Quitar el aire acondicionado y restauran las aves y flores talladas en la parte superior de las paredes que habían sido diseñadas por el padre de Carlos. De este modo rinden homenaje a la memoria de su padre y madre, y la memoria colectiva de la pequeña comunidad de Chacachacare se ve nuevamente anclada en la casa de la familia como marco de la memoria. En el jardín, plantan frutales y, a la vez, conservan algunas de las flores de Gardner. Re-crean el jardín como lugar de la memoria que evoca los recuerdos del pasado común. Las flores de Gardner sugieren la marca imborrable de la experiencia colonial; son símbolo de la violencia que Gardner ejerció sobre ellos. Los jóvenes frutales sugieren el deseo de mantener viva la memoria sobre los orígenes de Carlos. La combinación de plantas nativas y flores exóticas asimismo representa la zona de contacto en la que viven Carlos y Virginia, donde las identidades culturales europeas y caribeñas en su multiplicidad chocan y se mezclan, donde las historias de subyugación, desplazamiento y resistencia coexisten en una nueva configuración del entorno.

Conclusión

Prospero's Daughter re-crea la colonización europea del Caribe y la esclavitud en el contexto de la década de 1960, resaltando, de este modo, la continuidad de las relaciones de poder establecidas con la conquista, más allá de la independencia de los territorios. Los distintos narradores retratan las pujas que atraviesan a una comunidad donde las representaciones generadas por el discurso colonial están fuertemente enraizadas y se combinan con el anhelo de emancipación. La novela examina, como tema central, la instrumentalización de la memoria de los colonizados a través de la educación, los silencios forzados y la manipulación de los recuerdos e identidades de los personajes. Al mismo tiempo, sin embargo, representa la memoria como una práctica que les permite a los grupos subordinados reescribir sus historias y las de la comunidad, tanto como desarrollar nuevos posicionamientos en relación al poder hegemónico. En un contexto donde la presencia de la cultura imperial se vuelve paradójicamente tan inaceptable como ineludible, la novela pone de relieve el profundo proceso de reconfiguración de las identidades culturales de los personajes que se re-crean desde dentro del discurso colonial hacia afuera, para reafirmarse como sujetos que habitan la zona de contacto. La rearticulación de las subjetividades caribeñas involucra la práctica de la memoria tanto de narradores como de personajes, ya sea para

completar los silencios de las representaciones hegemónicas, desarmar construcciones naturalizadas, o emprender la reescritura de la identidad en base a verdades propias.

La preocupación en torno al (ab)uso de la memoria se manifiesta en distintos niveles. A nivel argumental, Carlos y Virginia se vuelven conscientes sobre los modos en que Gardner manipula las representaciones del presente y el pasado, la distribución del tiempo y el espacio, para someterlos y explotarlos. Desarrollan estrategias para resistir y recuperar el territorio, en sentido amplio, que les pertenece. A través de la reinterpretación de las figuras de Adán y Calibán, la poesía de su padre y su propia escritura, Carlos reescribe las realidades de su presente y su pasado para distanciarse de los discursos y estereotipos naturalizados por su colonizador. Del mismo modo, Virginia aprende a escuchar los silencios en los textos que ha leído con su padre mientras consolida su vínculo con Carlos y la isla donde ha crecido. A nivel de la narración, la novela articula las voces de un narrador externo y dos internos, Carlos y Virginia, que hacen uso de la memoria en la construcción de un texto que reivindica la lucha y el empoderamiento de los sometidos al poder de Gardner y al sistema colonial. En un nivel ontológico superior, Nunez involucra a sus lectores en un ejercicio similar al que hacen los personajes y narradores, confrontándolos con el discurso colonial y las historias que han sido silenciadas por éste: las de los pueblos originarios, las mujeres y las comunidades africanas. A través de la combinación de múltiples narradores, perspectivas e intertextos que se releen a la luz de las realidades caribeñas, la autora cuestiona las verdades únicas, resaltando los modos en que las representaciones sobre el presente y el pasado están atravesadas por las relaciones de poder y directamente ligadas a la situación e intereses de quien las produce.

Además de problematizar los procesos de construcción de la memoria, colectiva y cultural, *Prospero's Daughter* crea memoria. Así como los personajes y narradores construyen espacios para preservar sus recuerdos, la novela en sí misma puede interpretarse como un lugar de la memoria, en términos de Nora (1989), pues contribuye a mantener vivas las experiencias de opresión y resistencia. Nunez plasma las historias de la comunidad en un texto que examina la memoria misma como representación que se construye en la tensión entre lo que se dice y lo que se silencia; entre el pasado, el presente y el futuro; entre el sometimiento y la liberación. *Prospero's Daughter* invita a recordar al mismo tiempo que advierte sobre los peligros del olvido.

Referencias bibliográficas

- Assmann, Aleida (2006). "Memory, Individual and Collective" en: Robert E. Goodin y Charles Tilli (eds.), *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*, Oxford: Oxford University Press, 210-24.
- Assmann, Jan (1995). "Collective Memory and Cultural Identity", *New German Critique* 65, trad. de J. Czaplicka, Duke University Press, 125-33.
- Bal, Mieke (1997) [1985]. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto: University of Toronto Press.
- DeLoughrey, Elizabeth (2014) [2011]. "The Politics of Place" en: Michael A. Bucknor y Alison Donnell (eds.), *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature*, Nueva York: Routledge, 265-75.
- Dussel, Enrique (1993). "Eurocentrism and Modernity (Introduction to the Frankfurt Lectures)", *boundary 2*, 20/ 3: 65-76.
- Ferrer-Medina, Patricia (2012). "Nuevas incursiones críticas a los estudios coloniales caribeños: la crítica ecológica", *Cuadernos del CILHA*, 13/17: 90-111.
- Halbwachs, Maurice (2004) [1925]. *Los marcos sociales de la memoria*, trad. de M. A. Baeza y M. Mujica, Rubí (Barcelona): Anthropos.
- (1992). *On Collective Memory*, Lewis A. Coser (ed. y trad.), Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- (1980). *The Collective Memory*, trad. de F. J. Ditter y V. Y. Ditter, Nueva York: Harper.
- Hall, Stuart (2002) [1997]. "Cultural Identity and Diaspora" en: Katherine Woodward (ed.), *Identity and Difference*, Londres: Sage Publications, 51-58.
- hooks, bell (1990) [1982]. *Ain't I A Woman. Black Women and Feminism*, Londres: Pluto Press.
- Mardorossian, Carine M (2010). "Rape by Proxy in Contemporary Caribbean Women's Fiction" en: Sorcha Gunne y Zoë Brigley Thompson (eds.), *Feminism, Literature and Rape Narratives. Violence and Violation*, New York and London: Routledge, 23-37.
- Nora, Pierre (1989). "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*", *Representations*, 26: 7-24.
- O'Callaghan, Evelyn (2004). *Women Writing the West Indies, 1804-1939. "A Hot Place, Belonging to Us"*, Londres y Nueva York: Routledge.
- Pratt, Mary Louise (2011) [1992]. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, trad. de O. Castillo, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Quijano, Aníbal (1992). "Colonialidad y modernidad/racionalidad". *Perú Indígena*, 13/29, 11-20.

- Restrepo, Eduardo (2014). "Subjetividad e identidad", *Stuart Hall desde el sur: legados y apropiaciones*, Buenos Aires: CLACSO, 97-118.
- Ricoeur, Paul (2004) [2000]. *Memory, History, Forgetting*, trad. de B. Pellauer y K. David, Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Said, Edward (2000). "Invention, Memory, and Place". *Critical Inquiry*, 26/2, Winter: 175-92.
- Zaffaroni, Eugenio R (2012). *La pachamama y el humano*, Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo, Colihue.

Entrevista a Elizabeth Nunez

Andrea Montani

Traducción: Sabrina S. Ferrero y Andrea Montani

Andrea Montani: ¿Cómo se define como escritora?

Elizabeth Nunez: Si la pregunta refiere a si me considero una escritora negra o una escritora caribeña, la respuesta es que me considero una escritora que no se ve limitada por el color de su piel o su herencia cultural. Escribo sobre temas que me preocupan. Escribo sobre nuestra condición humana, con todas sus imperfecciones y sus triunfos. Pero el trabajo de un(a) escritor(a) debe estar enraizado en lo específico. Lo específico en mí es el Caribe. Mi intención es que al crear personajes caribeños auténticos, en otras palabras, personajes humanos, mis historias sean atractivas para todos los seres humanos.

A. M.: De una manera u otra, el Caribe ha sido una presencia constante en sus novelas. ¿Cómo describiría la importancia del Caribe en su obra?

E. N.: Además de lo que ya respondí en la primera pregunta, dado que pasé los primeros diecinueve, casi veinte años de mi vida en Trinidad, me siento muy cómoda situando mis historias en el Caribe y escribiendo sobre gente caribeña. Y cuando mis historias se desarrollan en los Estados Unidos, me enfoco en inmigrantes caribeños. Mi deseo es que, al invitar a mis lectores/as a mirarse a través de los ojos del “otro”, mis novelas se sumen a la literatura que busca derribar barreras en torno a la raza, la clase social, la etnia y la orientación sexual.

A. M.: En una entrevista para el programa de televisión *Building NY: New York Stories*, el entrevistador le preguntó acerca de su primer libro y sobre qué trataba. Usted comentó que en un principio pensó que escribiría sobre alguien como usted, pero luego se dio cuenta de que no podía hacerlo porque en realidad no sabía quién era. Cuando comenzó a explicar que esto se debía al hecho de que nació y creció en la colonia de Trinidad y recibió una educación colonial, la conversación tomó otro rumbo y su explicación se vio interrumpida. Con relación a esto, ¿podría decirse que escribir ficción la ha ayudado a deconstruir su educación británica o reescribir su identidad?

E. N.: Para que el colonialismo sea exitoso, los colonizadores deben convencer al pueblo colonizado de que ellos, los colonizadores, son superiores. Los colonizadores británicos lo hicieron fundamentalmente a través del sistema educativo, orientado a celebrar y engrandecer los logros de los británicos. Al representar, de manera muy astuta, a Inglaterra como la Madre Patria, los británicos proyectaron sobre sí mismos los atributos de una madre protectora de sus hijos, que inspira en ellos amor y dependencia, y, al mismo tiempo, espera a cambio obediencia y admiración.

A. M.: ¿Cuál es su relación actual con el Caribe?

E. N.: Muchos de mis hermanos y hermanas viven en el Caribe. Los visito al menos una vez al año y generalmente paso las vacaciones con ellos. Mi hijo nació en Estados Unidos y su padre es afroamericano, pero lo he incentivado a desarrollar lazos sólidos con mi familia, por lo que tiene una relación estrecha con la cultura caribeña.

A. M.: ¿Qué la inspiró a escribir *La hija de Próspero*?

E. N.: Quería contrarrestar la mirada generalizada que simpatiza con Próspero y justifica su opresión sobre Calibán. Quería que Calibán contara su propia historia, desde su punto de vista.

A. M.: ¿La novela refleja de algún modo experiencias autobiográficas?

E. N.: Creo que todo/a escritor(a) explota sus propias experiencias para crear obras de ficción. Desde luego, nunca olvidé lo que sentí al escuchar a mis maestras elogiar a Próspero por brindarle educación a Calibán y, al mismo tiempo, castigar a Calibán por su ingratitud, y proclamarlo miembro de una raza vil. Al igual que Próspero, muchas de mis maestras eran europeas. ¿Acaso debiera haber estado agradecida con ellas por el “sacrificio” que hacían al dejar sus países para venir al Caribe a educar a jóvenes como yo? ¿Cuál era el precio? ¿Se suponía que debía aceptar sus visiones racistas de que los europeos eran superiores y los caribeños inferiores? Al respecto, puede que le interese darle un vistazo a un artículo que escribí sobre la influencia de mis experiencias en la novela: “Channelling Shakespeare”.¹

A. M.: *La hija de Próspero* reescribe la conquista europea y la colonización del Caribe, y al mismo tiempo se desarrolla en el contexto de la lucha de la nación trinitense por la independencia del Imperio británico. ¿Por qué decidió ambientar la novela en este contexto?

E. N.: La independencia política no es lo mismo que la independencia cultural. Para mí, hay un paralelismo entre la lucha de Carlos por establecerse como persona y construir su identidad libre de la influencia del Doctor Gardner, y la lucha del pueblo de Trinidad por liberarse de las expectativas culturales europeas que le han sido impuestas y afirmar su identidad nacional.

A. M.: ¿Por qué eligió el título *La hija de Próspero* para la novela?

E. N.: Siempre sentí que había algo inapropiado detrás del momento en que Próspero decide convertir a Calibán en esclavo y generar la magia para traer a la isla una pareja para Miranda. También me parecía que la respuesta de Calibán tenía lógica, “Tú me lo impediste; de lo contrario, habría poblado la isla de Calibanes”. Había otras preguntas que quería plantear: ¿cuál fue la relación entre Calibán y Miranda durante esos doce años que pasaron juntos en la isla? ¿Qué definición aplica a una persona caribeña? Miranda no tiene recuerdos de sus años en Europa antes de llegar a la isla a la temprana edad de tres años. ¿Es europea o fueron sus experiencias en la isla las que

¹ La traducción de este artículo también está incluida en este volumen.

dieron forma a su identidad cultural? Exploro estas cuestiones directamente en el capítulo 14 de la novela.

Canalizar a Shakespeare: *La hija de Próspero* invierte una trama clásica para analizar cuestiones de colonización, raza y violación

Elizabeth Nunez

Traducción: Natasha Besoky y Andrea Montani

Imagínenme así: una niña morena de 14 años, oriunda de la isla de Trinidad, colonia de Inglaterra. Tengo la suerte de haber ganado una beca para una de las mejores escuelas secundarias establecidas para los hijos de los dueños de plantaciones y los colonos británicos. Imaginen que estoy sentada en la clase de la Madre Perpetua (ese no era su nombre real). Estamos leyendo *La tempestad*, una obra de William Shakespeare. En la obra, un europeo, Próspero, y su hija, Miranda, quedan a la deriva a mar abierto por obra del malvado y envidioso hermano de Próspero. Próspero y Miranda finalmente llegan a una solitaria isla tropical donde viven dos criaturas, un salvaje deforme y pecoso llamado Calibán, y un espíritu del aire, Ariel.

Cuando comienza la obra, Próspero y Miranda llevan doce años en la isla. Descubrimos que el encarcelamiento de Calibán es reciente. Próspero nos cuenta por qué. Dice que Calibán buscó “violiar el honor de mi niña.”¹ En otras palabras, Calibán trató de violar a Miranda.

La Madre Perpetua no esconde su repugnancia. No creo que nuestro cálido clima tropical sea lo que la hace ponerse roja como un tomate. Creo que es esta charla sobre sexo, la imagen que se le vino a la mente de un hombre negro violando a una joven blanca. Se le agudiza la voz y aparecen gotitas de sudor sobre su labio superior mientras lee las líneas en las que Próspero llama a Calibán un salvaje, un esclavo mentiroso, un bribón deforme cuyo cuerpo se vuelve más feo con la edad, “un diablo, nacido diablo; no hay crianza que prenda / En su naturaleza”.

La Madre Perpetua saca un pañuelo y se seca la frente. Calibán es una bestia desagradecida, nos dice, que no aprecia la amabilidad de Próspero. Su indignación es justificada, como la de Próspero cuando ataca a Calibán a causa de su ingratitud: “Te di, /Inmundicia como eres, trato humano, y lugar / En mi cueva “.

Sobre ser colonizado

Me estremezco en mi banco porque, aun con 14 años, no puedo evitar notar la similitud entre mi propia situación al vivir en una colonia británica y la de Calibán. En ambos casos, los europeos han venido a nuestras islas, y si bien se han adjudicado nuestras tierras, hemos recibido mucho a cambio. Soy prueba de su beneficencia, sentada en un aula, recibo la educación que amablemente me brindaron. Próspero también deja en claro que su crítica mordaz no está dirigida

¹ Shakespeare, William. *La tempestad*. Introducción, traducción y notas de Pablo Ingberg. Losada, 2005. Todas las citas de la obra pertenecen a esta traducción.

únicamente a Calibán. Calibán es un “esclavo mentiroso” a quien “el látigo mueve, no la bondad”. Luego dice que Calibán pertenece a una “raza vil”.

Pero Calibán no se estremece. Arremete contra Próspero. Lo provoca diciendo “Me enseñaste el lenguaje, y el provecho que obtuve / Es que sé maldecir. ¡Que te dé peste roja / Por mostrarme tu idioma!”.

Ahora imagínenme, soy una adolescente mayor, cautivada por el orgullo que se apoderó de la isla ahora que Trinidad se independizó de Inglaterra. El escritor barbadense George Lamming publica *Los placeres del exilio*. Proclama héroe a Calibán, un hombre caribeño que desafía al colonizador y afirma ser propietario legítimo de su isla. Releo *La tempestad*. Memorizo la audaz aseveración de Calibán: “Por Sycorax, mi madre, me pertenece esta isla, / Y tú me la arrebatas”.

Ahora imagínenme en la universidad en Estados Unidos, trabajando en mi tesis para el doctorado en literatura inglesa. Le pido a mi profesor que me explique qué quiere decir Próspero cuando se refiere a la madre de Calibán como “una bruja con ojos azulados”. ¿La madre de Calibán era blanca?, le pregunto. No, claro que no, dice mi profesor. Se supone que Calibán es una especie de salvaje, un hombre de color, cuyo nombre deriva de caníbal. Bruja es la palabra clave. La madre de Calibán era una anciana negra, y sus ojos se volvieron azules a causa de las cataratas, explica. ¡Qué tramposo Shakespeare! Supongamos que la madre tuvo a Calibán a los 20 (bastante mayor, dada su promiscuidad), tendría que haber tenido al menos 75 años para que las cataratas avanzaran y le quedaran los ojos azules. Lo que significa que Calibán era un viejo verde de unos 55 años cuando intentó violar a una virgen de 15. ¿Debemos entonces agregar la palabra *lascivo* a la lista de adjetivos que usa Próspero para describirlo? ¿Hasta qué punto debemos suspender la lógica para evitar identificarnos con Calibán?

La clase de Killens

Imagínenme ahora como profesora en Medgar Evers College. Soy presidenta de la división de Humanidades. El gran escritor afroamericano John Oliver Killens se incorpora a nuestra facultad como escritor residente. Me pregunta si alguna vez me interesó ser escritora. Hace años que espero que alguien me haga esa pregunta.

Alentada por su interés genuino y su amabilidad, me atrevo a mostrarle algunos trozos de papel en los que garabateé el principio de una novela. A la semana siguiente asisto a su taller de escritura de los sábados. Allí están Terry McMillan, que está trabajando en su novela *Mama*; Doris Jean Austin, que está escribiendo *After the Garden*; y Arthur Flowers, que ha comenzado *De Mojo Blues*.

Killens nos inspira. Nos dice que cada vez que toma una lapicera o presiona una tecla en la computadora, su intención es cambiar el mundo. Nos dice que los escritores afrodescendientes tienen la responsabilidad de usar su talento para cambiar el modo negativo en que las personas afrodescendientes se ven a sí mismas y las formas negativas en que son representadas por otros. Me hace pensar en los días en que bajaba la cabeza avergonzada cuando la Madre Perpetua criticaba a Calibán. Me hace pensar en la indignación que sentí después, luego de leer a Lamming. Hace que me cuestione mi actitud hacia los británicos; por qué, a pesar de la indignación que me genera que hayan colonizado mi isla, aún los admiro y me resulta imposible sentir una rabia similar a la que sienten muchos de mis amigos afroamericanos hacia los blancos de su país.

Killens muere demasiado pronto, apenas cuatro años después de haberlo conocido, apenas un año después de que empezáramos a organizar juntos la primera *National Black Writers Conference* donde habló la venerable Maya Angelou. Durante 17 años continué dirigiendo la *National Black Writers Conference* con el capital que Killens nos dejó. Gracias a él, recibimos en nuestra universidad a distinguidos escritores, quienes no habían olvidado la generosidad que tuvo Killens al compartirles su talento y conocimiento. Escribo cinco novelas, pero aún me obsesiona la tarea que les encomendó a los escritores de color, aún me molestan las interpretaciones académicas de *La tempestad*. Me hago las preguntas que no hice en mi tesis doctoral. Me pregunto por qué, después de doce años de una relación aparentemente amigable con Calibán, Próspero se vuelve en su contra. ¿Qué pasó realmente entre Miranda y Calibán? ¿Qué relación hay entre la desesperación de Próspero por encontrar un marido para Miranda y la acusación de que Calibán intentó violarla?

Escribo una novela para encontrar las respuestas. Escribo *La hija de Próspero*. Es una novela contemporánea sobre un doctor inglés, Philip Gardner, que queda varado con su hija Virginia en una antigua colonia de leprosos frente a las costas de Trinidad. En la isla vive un niño, Carlos, cuyos ojos, al igual que los de su madre, son azules, y una niña, Ariana. Doce años después, Gardner acusa a Carlos de haber intentado violar a Virginia. ¿Por qué? ¿Qué sucedió realmente en la isla entre Carlos y Virginia? ¿Cuál es el rol de Gardner en los hechos que derivan en esta acusación? ¿Ariana es realmente, como han dicho los académicos caribeños sobre el Ariel de Shakespeare, una fiel lacaya de Gardner? ¿Es, al igual que Ariel, una espía de los europeos? ¿Qué poder tiene Gardner sobre ella?

Luego de cuatro años y numerosas escrituras y reescrituras, luego de romper una hoja tras otra —en una ocasión, hasta casi cien hojas—, encuentro las respuestas. Escribir *La hija de Próspero*, por supuesto, me tomó muchos años más.

Elizabeth Nunez, ilustre profesora de la Universidad de la Ciudad de Nueva York, es autora de otras cinco novelas, entre las que se incluyen *Bruised Hibiscus* (One World/Ballantine, 2003), *Discretion* (One World/Ballantine, 2003) y *Grace* (One World/Ballantine, 2003).

Opal Palmer Adisa: danza con las palabras¹

María Alejandra Olivares

Opal Palmer Adisa nació en Kingston, Jamaica, en 1954 y se trasladó, poco antes de cumplir 16 años, a Estados Unidos, donde terminó la escuela secundaria y realizó sus estudios universitarios. Ha vivido muchos años en ese país, intercalando períodos de estancia en su Jamaica natal y la región del Caribe. Se ha desempeñado siempre en el ámbito educativo y, además de escritora, es fotógrafa y artista de *performance*.

Su nombre original es Opal Palmer. Tal como ella misma expresa en una entrevista con la autora de este artículo (Olivares 2016), Adisa es un nombre de su elección que marca su afiliación a la cultura africana de sus antepasados, del Caribe, de América; en suma, su reconocimiento al Panafricanismo.² En 1986, Opal Palmer visita Nigeria y encuentra una gran similitud entre la gente de ese país y la de Jamaica, aun cuando, como ella explica, los jamaíquinos descienden del pueblo Twi de Ghana. Es en ese viaje y en esas circunstancias que elige el nombre “Adisa “. Reproduzco aquí las palabras de la autora porque me parecen las más apropiadas para describir esta decisión personal:

Adisa es un nombre que busqué porque quería un nombre africano para dar a mis hijos y un nombre que representara mi herencia africana, que me había sido robada como resultado de la redituable institución de la esclavitud que ha hecho a la mayoría de los países europeos parte de lo que se denomina países desarrollados [...] Quería un nombre que yo eligiese, no el de mi padre o el de un esposo, sino un nombre que reflejara quién era yo o quien estoy todavía tratando de ser. Cuando un sacerdote yoruba dijo que Adisa era el nombre de un guerrero que expresa sus ideas con claridad, supe que ese era mi nombre en tanto eso es lo que he tratado de hacer toda mi vida. Me pareció bien. Me identificaba. Adisa. Soy una guerrera, y a través de mi escritura busco hablar clara y energéticamente. (Olivares 2016: 278)

Estas palabras revelan también temáticas y preocupaciones centrales de la escritora: el reconocimiento y recuperación de la cultura africana, que vive en la cultura popular; sus inquietudes y preocupaciones respecto de la relación entre mujeres y hombres –se define a sí misma como *womanist* siguiendo a Alice Walker, o *womanish* (Kwame Dawes 2001) como dirían en Jamaica– y que se manifiestan en la elección de un nombre que no le fuera dado por un hombre en el marco de una relación patriarcal; y su desarrollo y función como escritora.

Todas estas temáticas, relacionadas estrechamente con cuestiones identitarias -tanto personales como comunitarias caribeñas- se entretajan en el ensayo que he seleccionado en esta

¹ El presente artículo constituye uno de los capítulos de la tesis doctoral de la autora (Universidad Nacional de Córdoba, 2017), dirigida por la Dr. Laura Pollastri.

² En una entrevista realizada a Palmer Adisa por Kwame Senu Neville Dawes (2001), Adisa relata el tránsito desde la concientización de su postura nacionalista —su ser jamaíquina— a una postura regionalista y luego panafricana.

oportunidad para presentar a Palmer Adisa, “Lying in the Tall Grasses Eating Cane: How I Became a Writer”, publicado por primera vez en la primavera de 1998 (*Zyzyva*, XIV. 1, 1998: 171-176) y posteriormente en el volumen *Eros Muse* (Adisa 2006), una recopilación de ensayos y poesías en torno a la escritura.

La caña de azúcar y el discurso caribeño: “Lying in the Tall Grasses Eating Cane”

Adisa nos introduce del siguiente modo en el recorrido central de su vida:

Las primeras historias que escribí las compuse todas mientras yacía acurrucada en los altos pastizales, pelando la corteza filosa de la caña con mis dientes y sintiendo un profundo placer en tanto las gotas del jugo, dulce y pegajoso, caían por mis mejillas hasta el cuello. Permanecía oculta por los pastizales durante horas, mirando las nubes, observando las formas de las vacas y los pájaros, un animal tras otro se disolvía y se transformaba en el otro. El calor del sol penetraba mi piel, y las nubes, como tiza y como gaza, encandilaban mis ojos, y las palabras, tan líquidas como el jugo de la caña, tan reconfortantes como los altos pastizales, venían a mí. (Adisa 2006: ix)

Inicio de un ensayo y comienzo de una experiencia de creación en la escritura, ambos anudados a percepciones sensoriales profundas y placenteras ancladas en Jamaica, la tierra natal de Adisa. “Lying in the Tall Grasses” traza el camino del pasaje desde una escritura inicial silenciosa y secreta a una escritura compartida, pública. En este tránsito, se desliza suave y sensualmente un recorrido de conocimiento y descubrimiento personal y cultural, que entreteje otro pasaje, el de la emigración y el de una mirada migrante en el tiempo, en espacios geográficos y culturales diversos. Este ensayo constituye un acto de reflexión, un viaje intelectual que, como todo ensayo, parte de las circunstancias singulares del escritor para desplegar visiones de mundo desde una perspectiva particular sobre el mundo, lo que torna al ensayo en un “vector de sentido” (cf. Liliana Weinberg 2007: 15; 22).

El ensayo de Adisa es un texto autobiográfico no solo por la característica del género ensayo como acto autobiográfico de lecturas, o como genealogía del ensayista; también porque despliega un *racconto* autobiográfico del devenir de la ensayista en escritora. Una suerte de *künstlerroman* que delinea en el recorrido de vida una serie de espacios temporales y geográficos, que resultan en espacios culturales/vivenciales: Jamaica en la niñez y adolescencia temprana de Adisa; los Estados Unidos, un lugar de llegada en términos de una concepción unidireccional de la emigración; y un tercer espacio que podría considerarse como la resultante del entretejido de subjetividades atadas a la cultura natal y un nuevo entorno. El primero remite a un espacio tempoespacial en el que “escribir era solo para mí; era mi secreto, como mi lugar favorito para ir y estar sola” (Adisa 2006: ix). Como expresa la autora, en esos tiempos y en ese lugar, nunca se imaginó a sí misma como escritora, aun cuando a los trece años ya había publicado un poema. El segundo, lugar de emigración, es el lugar y el tiempo de descubrimiento de aspectos del sí misma

que habían permanecido invisibilizados; descubrimiento y abrazo de aspectos culturales, históricos y humanos, así como de apertura a posibilidades con la escritura. Estos espacios vivenciales articulan un tercer espacio; una relocalización, que es mucho más que un cambio geográfico; significa un espacio geográfico, cultural y personal enriquecido, potenciado y negociado. Aquí Adisa conjuga creativa y productivamente, en lo personal y en su escritura, los tiempos, las culturas, las vivencias y los lugares de su vida.

De este modo se delinea el camino transitado por Opal Palmer hasta Opal Palmer Adisa escritora para también reflexionar sobre su condición de mujer. El espacio discursivo y formal del ensayo plasma un recorrido, que involucra también a la escritura de Adisa en tanto combina la prosa del ensayo con la poesía que le sigue en *Eros Muse* para continuar formalmente un tránsito hacia el inconmensurable camino a seguir.

Historia de una voz: me could labrish and write fe we yarns

Los párrafos iniciales de “Lying in the Tall Grasses” enmarcan los comienzos de una relación con la escritura en la Jamaica del último período colonial formal y los primeros años posteriores a la independencia en 1962. Este es el tiempo del “no sabía”, del “nunca me imaginé”, del “todavía no” que Adisa, reflexionando desde otras circunstancias y otros tiempos, intuye como consecuencia de su “crianza en una sociedad colonial con una educación británica que denunciaba en forma vociferante el etos cultural de Jamaica” (Adisa 2006: x). Adisa expresa que en esas épocas nunca se pensó a sí misma como escritora; también afirma que “todavía no había leído ‘The Tropics in New York’ de Claude McKay”, escritor oriundo de Jamaica que emigra a los Estados Unidos en 1912 y constituye una de las figuras centrales del Renacimiento de Harlem.³ Más aún, Adisa confiesa que nunca, durante ese período de su vida, leyó autores negros, ni jamaíquinos ni de ningún otro lugar del mundo.⁴

El relato de Adisa sobre estos aspectos de su vida revive las palabras de George Lamming y de James Livingston, entre otros, respecto a la situación del escritor caribeño, en particular en lo referente a los modelos literarios transmitidos por las instituciones educativas coloniales y a las consecuencias de la imposición de un modelo cultural en general. También Kamau Brathwaite, en

³ El Renacimiento de Harlem, *Harlem Renaissance* en inglés, es el nombre dado a un período de extraordinaria creatividad en la década de 1920 en las artes afroamericanas en los Estados Unidos en general, con una gran concentración de artistas y escritores en el barrio de Harlem, Manhattan, Nueva York. El Renacimiento de Harlem articula una producción artística de gran expresividad en la literatura, la música, la pintura y la escultura, como modo de reafirmación de la dignidad de la comunidad negra en su negritud y humanidad.

⁴En su ensayo, Adisa cuenta lo siguiente: “Aunque mi familia estaba orgullosa de su gran biblioteca, y mi madre y mi hermana eran lectoras ávidas, puedo decir con total honestidad que nunca leí un libro o un poema de una persona negra, de ningún lugar del mundo, hasta que tuve dieciséis años y me había ido a vivir a Nueva York”. (Adisa 2006: xi)

su conocido ensayo “Historia de la voz”, expone su crítica al sistema educativo caribeño que se estructuró en torno al patrimonio cultural inglés y de este modo “Shakespeare, George Eliot, Jane Austen —la literatura y las formas literarias británicas, los modelos que muy poco tenían que ver, realmente, con el medio y la realidad de lo no-europeo— fueron dominantes” (Brathwaite/Bonfiglio 2010: 120).

En el marco de esta historia cultural y como expresión de la misma, el ensayo de Adisa despliega concepciones naturalizadas respecto de la lengua, formas de escritura y escritores, así como pautas de comportamiento legitimadas y jerarquizantes. Todas ellas operan en esa etapa de la vida de Adisa, invisibilizando aspectos de la cultura e historia de Jamaica y ocultando un horizonte de posibilidades personales y comunitarias:

Se nos pensaba carentes de historia y por lo tanto no teníamos nada valioso acerca de lo que escribir. Sospechaba que esta historia que me estaban enseñando era un tanto equivocada o al menos sesgada y sospechosa. No sentía que hubiese algo malo en mí ni me sentía inferior pero mi educación me decía que incluso la forma en que los jamaíquinos hablábamos estaba equivocada. Recuerdo a mis maestros haciéndome practicar el inglés de la Reina⁵. Todos los libros que leí y los poemas que aprendí de memoria habían sido escritos por poetas británicos o de Estados Unidos, que eran hombres y supuestamente estaban muertos. En esa época, creía en verdad que un escritor era sinónimo de muerte. Había que morir para ser escritor y yo no estaba preparada para morir, aún cuando fuera por la gloria de ver mis palabras impresas. Más aún, creía que solo quienes vivían en otro lugar y hablaban de aguanieve —algo que yo no podía imaginar— y contemplaban narcisos, eran escritores. (Adisa 2006: xi)

La mención a los narcisos es altamente significativa. Cabe recordar aquí que dentro del panorama cultural que delinea Adisa, los narcisos adquieren un significado muy particular no solo por constituir elementos ajenos a la experiencia caribeña que han sido forzados sobre la cotidianeidad del Caribe colonial, sino además porque remiten al soneto del poeta William Wordsworth “I Wandered Lonely as a Cloud”, que formó parte de la currícula en las escuelas de la región y por lo tanto se torna en símbolo de la imposición cultural.

También afloran en el ensayo de Adisa situaciones en las que se observa una atracción espontánea y desprejuiciada por manifestaciones culturales a contracorriente del modelo cultural hegemónico. Adisa comenta que en esa etapa de su vida en Jamaica se sentía atraída por las formas de expresión de la gente trabajadora, en particular el modo ruidoso y abierto de manifestar sus emociones. Opal Palmer observaba desde el margen de la escena; se escabullía para estar con ellos y “deleitarme en su placer por la vida” (Adisa 2006: x). En otras palabras, incursionaba secretamente por un espacio en cierto modo ajeno y transgresor:

Las mujeres eran particularmente dramáticas. Cuando se enojaban o se sentían heridas, gritaban para atraer una audiencia, las manos a la cadera, su propia postura desafiando a quien las había

⁵ El inglés de la Reina refiere a la variedad de la lengua inglesa hablada y escrita supuestamente con propiedad por las clases educadas de Inglaterra.

ofendido a atravesar los límites del espacio que habían demarcado. A menudo incitaban a la pelea para calmar los sentimientos heridos. Yo me quedaba al borde, cautivada, tratando de entender semejante despliegue de emociones. Mi madre, de clase media, nos estaba enseñando justo lo contrario: compostura, calma, el comportamiento de una dama. (Adisa 2006: x)

El pasaje citado no revela solo cuestiones de clase; muestra, además, jerarquías estigmatizantes a partir de un modelo cultural colonial. Se manifiestan aquí también, como en los pasajes comentados anteriormente, rasgos de filiación en términos de Edward Said (1983); precisamente en la última cita, los escapes secretos de Opal Palmer para espiar un mundo que la cautiva sugieren una conflictividad instintiva, característica de las relaciones de autoridad y obediencia que involucra la filiación.

Como se ha expresado, esta es una etapa de Adisa que se distingue por la creación y escritura reservada en el espacio íntimo; pero por sobre todas las cosas, es el tiempo y el lugar de la nutriente, el útero gestante de la palabra futura y compartida. Opal Palmer percibe y absorbe la sensualidad intensa de su entorno cotidiano: formas, colores, luces, texturas, sonidos y voces, movimientos, gritos, gestos y silencios. Por el momento, se deja invadir por el deleite en lo que la rodea; no es aún el tiempo de la voz plena. Según Adisa, “registraba todo lo que podía y guardaba el resto en mi memoria”; se sentía atraída por “la clase trabajadora” que vivía “la vida con una intensidad vigorosa que me urgía a expresar la intensidad de sus sentimientos pero me sentía absolutamente incapaz de hacerlo” (Adisa 2006: x). En la entrevista realizada a la escritora (Olivares 2016), y en respuesta a una pregunta sobre sus percepciones o vivencias como niña y adolescente respecto de las presiones del modelo cultural colonial, Adisa expresa lo siguiente:

Nunca sentí que hubiese algo que no podía hacer; simplemente no sabía que había cosas que podía hacer, en parte por falta de modelos y exposición. No sabía en verdad que existían escritores como yo. Esto podría sonar vergonzosamente naif, pero es verdad. Conocí abogados y doctores y químicos y urbanistas (mi padre era ambos), supe de enfermeras y matemáticos negros y jamaquinos [...] Nunca conocí un escritor o escritores [...] Por lo tanto, de chica, y aún de adolescente, antes de irme por primera vez de Jamaica poco antes de cumplir 16, no me sentí apartada del mundo o que mis opciones fueran limitadas. (Olivares 2016: 281)

Las últimas líneas de esta cita marcan una línea divisoria. El traslado a Estados Unidos y el encuentro con aspectos de la cultura y etnia propias, que habían sido invisibilizados y silenciados, producen una dislocación, un cimbronazo identitario que constituye el segundo espacio del recorrido de Adisa. Encontramos aquí también el inicio del tránsito de la filiación a la afiliación. El descubrimiento, maravilloso y también doloroso por tardío, de autores caribeños y afroamericanos en Estados Unidos marca la irrupción de la conciencia crítica: “Estaba asombrada y también enojada por haber tardado tanto tiempo en descubrir a estos escritores [...] ¿Por qué me llevó dieciocho años descubrirlos, y además tan lejos de casa?” (Adisa 2006: xii). Durante el primer año en ese país y finalizando la secundaria, lee a Langston Hughes, Gwendolyn Brooks y también Jean

Toomer, cuya obra *Cane* produce un alto impacto en Adisa. Luego y a partir de estas lecturas, descubre otros escritores afroamericanos y caribeños, además de recibir el apoyo de LeRoy Clark y Sonia Sánchez, lo que la fortalece para hacer pública su escritura en forma de poesía leída. Posterior a su graduación y después de seis años, vuelve a Jamaica, donde encuentra un escenario distinto en tanto se habían incorporado a la escuela textos de escritores caribeños y se vivía una gran efervescencia en el ámbito de la poesía. Allí recibe el impulso de este nuevo contexto y vuelve a nutrirse de lo local desde una perspectiva personal y cultural diferente. En particular, la cautivan las posibilidades de su propia lengua jamaicana, el *creole*, bajo la influencia de la poesía de Louise Bennett, que, según Adisa, “me permitió ver la belleza de nuestra lengua” (Calderaro 2008). Son también fundamentales en este período el estímulo y el apoyo que recibe de Kamau Brathwaite⁶ y Mervyn Morris, quienes afianzan en Adisa la escritura de la poesía, forma literaria con la que se inicia, y el rumbo a seguir en la escritura.

Luego de tres años y “viendo que no había muchas oportunidades de avanzar con mi carrera en mi país” (Olivares 2016: 280), decide volver a los Estados Unidos de América y se instala en California, donde ha permanecido hasta el momento. Como vemos, Adisa no escapó totalmente a lo que George Lamming definió como “el dilema del escritor caribeño”; si bien, como ella reconoce (Olivares 2016), hay un interés mayor por escritores caribeños en el Caribe, hay un público lector mayor, y se han incluido obras caribeñas en la enseñanza, existen aún problemas para la publicación y distribución de obras en la región caribeña. Por otra parte, es de destacar que Adisa ubica gran parte de sus expectativas en el mercado de los Estados Unidos en tanto expresa que es altamente positivo, en términos de sus efectos, que autores caribeños hayan sido tomados en cuenta en la academia de los Estados Unidos; aún así, reconoce que todavía hay un largo camino a recorrer.

Es importante también hacer notar que en este largo período de vida fuera de Jamaica — poco más de treinta años—, Adisa ha mantenido no solo una relación afectiva fluida con su país natal y su familia sino además una relación de cercanía física en tanto su vida está marcada por un ir y venir constante a Jamaica y la región. De hecho, durante algunos años, alternó períodos de estancia entre los Estados Unidos y St. Croix, donde trabajó para la Universidad de las Islas Vírgenes; según Adisa, “lo más cerca [de casa] que llegaré a estar en mi vida “. Contrariamente a lo que indican sus palabras, actualmente se desempeña en la Universidad de las Indias Occidentales, en la sede de Mona, Jamaica.

⁶ Adisa reconoce en Brathwaite a su mentor, y lo ha hecho público en varias oportunidades. En entrevista con Scott Miller (2013) cuenta, además, que Brathwaite publicó poemas de ella en la revista *Clavicle* y también hizo que la publicaran en los Estados Unidos en *Nimrod*, que tenía un número especial dedicado al Caribe. *Nimrod* es una revista creada en 1957 en la Universidad de Tulsa (Estados Unidos de América) y que desde entonces se ha dedicado a la búsqueda de talentos y a la publicación de escritores noveles como de escritores consagrados.

Como expresé inicialmente, “Lying in the Tall Grasses” da cuenta de un trayecto geográfico, cultural, y personal que no puede simplemente reducirse a una distinción binaria entre espacio de origen y espacio de emigración. El alejamiento de Jamaica y el encuentro con los Estados Unidos permitió también un encuentro con Jamaica, desde otro lugar, desde otra perspectiva; también esto permitió a Adisa encontrarse con ella misma desde otra visión y otras posibilidades. En definitiva, este tercer espacio, que podría asimilarse a lo que Homi Bhabha denomina “espacio liminal” (Bhabha 2002), constituye un espacio de creatividad en distintos niveles y sentidos; un espacio en el que se articulan el pasado y el presente; donde se negocia la identidad; donde convergen, literal y metafóricamente, el lugar de donde se viene y el lugar donde el sujeto se instala; y donde, por lo tanto, operan múltiples afiliaciones (cf. Karlsson 2011: 4, 9, 22). De hecho, aun cuando Adisa manifiesta que todavía está intentando volver, afirma que no se siente una escritora de la diáspora; en realidad, muy a menudo se siente en su propia casa (Olivares 2016). Jamaica es el motor de su creación y una presencia constante, pero se articula con otras experiencias de vida, lugares y culturas, lo que resulta en una subjetividad que no es solo la suma de fragmentos sino una conjugación que genera una nueva sensibilidad a modo del “ajiaco”, ese guiso heterogéneo de “constante cocedura” que Fernando Ortiz ((1949) 2002) utiliza como metáfora para definir la cubanidad:

Hoy soy la escritora que soy porque tuve la libertad de ser la jamaquina que quiero ser sin la mirada observadora o la crítica de la sociedad de Jamaica donde me crié. También, el haber estado al inicio en contacto con escritoras afroamericanas me moldeó y me dio la libertad de abordar algunos temas que, de otro modo, hubiese evitado. Además, y esto no me ha ocurrido solo a mí, estar lejos de Jamaica me permitió ver, apreciar y escribir sobre Jamaica de una manera que, estoy segura, no lo hubiera hecho si estaba allá. En los Estados Unidos me vi forzada –en cierto modo– a traducir Jamaica para los otros, y para mí también: qué es esta Jamaica que conozco, qué quiero decir de esta Jamaica que conozco, cómo quiero retratar esta Jamaica que tanto quiero. (Olivares 2016: 282)

Asimismo, la “traducción” a la que refiere Palmer Adisa constituye también un espacio liminal en términos de Bhabha, ese “pasaje intersticial entre identificaciones fijas que abre la posibilidad de una hibridez cultural que mantiene la diferencia sin una jerarquía supuesta o impuesta; un proceso de interacción simbólica, el tejido conectivo que construye la diferencia” (Bhabha 2002: 20) entre espacios culturales, nacionales, raciales, temporales concebidos como una totalidad cerrada y fija. En este sentido, la “traducción” de Adisa, esa representación de la mirada que interactúa con la mirada del Otro, constituye una traducción de un tiempo, un espacio y, con ellos, una cultura y la subjetividad, desde contextos temporales, espaciales y culturales distintos que intervienen tanto el presente como el pasado y que resaltan la identidad y la cultura como proceso constante de hibridación y encuentro modificador, mutuo, con el Otro.

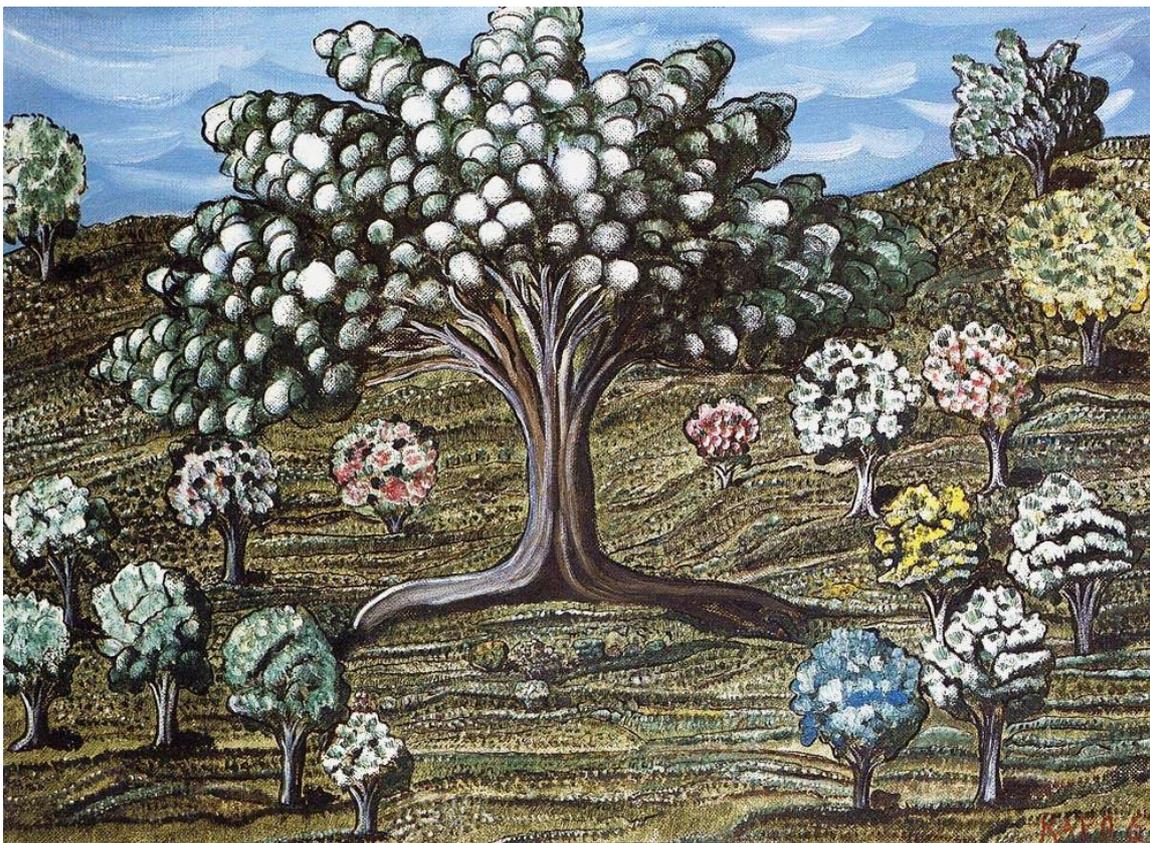
Estética del pasado

Las imágenes sensoriales que recrean la percepción de Adisa niña y adolescente en Jamaica muestran una mirada embelesada y una comunión profunda con el entorno. Podría decirse, inicialmente, que el texto de Adisa remite a una visión romántica del mundo, en particular por esa proyección del sujeto en la naturaleza y por su respecto de una visión del mundo que le permite descubrir la verdad y la belleza subyacente; una suerte de imaginación romántica que lo distingue de sus congéneres:

A menudo paseaba sin rumbo por mi comunidad con su inmenso espacio salpicado de grandes árboles de algodón, ocupado por acres y acres de cañaverales y plantaciones de banana, infinidad de canales y un bosque espeso habitado por numerosas especies de lagartos, pájaros y otros bichos [...] Sentía que la gente a mi alrededor no percibía su inmensa belleza y verdad. (Adisa 2006: ix)

De todos modos, en la mirada de Adisa no hay una conexión con lo sublime, lo trascendental ni la Verdad. Por el contrario, su perspectiva recoge un mundo velado por jerarquías culturales y lo pone a la luz en la simplicidad de lo cotidiano. El paisaje que expone Adisa, al que se suma el mar más adelante en el ensayo, no es el de la naturaleza impoluta; lleva el trazo de lo humano. Los cañaverales hablan de la esclavitud, del sistema de plantación, de los viajes triangulares; también de trasplantes forzados: el de seres humanos del África a América y el de cultivos, como la caña de azúcar. El bosque espeso es eco de los cimarrones, esclavos rebeldes y fugitivos que buscaron refugio en las zonas boscosas montañosas de difícil acceso; de las grandes matanzas de africanos o sus descendientes y de las guerras cimarronas en Jamaica en el siglo XVIII. Las plantaciones de banana nos remiten a la conversión de gran parte del cultivo de la caña de azúcar en la era pos-esclavitud y a una producción que gradualmente pasó a manos de grandes empresas foráneas, inicialmente comercializadoras —como la Boston Fruit Company y luego la United Fruit Company, que se creó en 1899 a partir de la fusión de la Boston Fruit con otras doce empresas (John Soluri 2006: 148-149)—, y a la reproducción de la pobreza; una historia económica, humana, de colonización y dependencia.

Por otra parte, los grandes árboles de algodón a los que refiere Adisa no remiten a las plantaciones en producción puesto que solo “salpican” el paisaje y tienen un gran tamaño. Se refieren más bien a la variedad *Ceiba Pentandra* o *Silk Cotton Tree*, nativa de las zonas tropicales de las Américas y también del África Occidental. La *Ceiba Pentandra* alcanza su tamaño característico a lo largo de una centuria, unos 40 metros de altura y 3 metros de diámetro en el tronco.



Mallica “Kapo” Reynolds – Peaceful Quietness (1967) - Colección de la National Gallery of Jamaica⁷

Según expresa Veerle Poupeye (2013), la Ceiba está ligada estrechamente a la vida del pueblo taíno: su madera liviana y de gran tamaño era ahuecada para ser convertida en canoas. Es, además, un árbol sagrado de la cultura taína en tanto lugar habitado por los espíritus, una creencia que también es parte de las religiones de raíz africana. En Jamaica, particularmente, la Ceiba está asociada a los *duppies*, término en *patois* jamaicano que designa a los espíritus. Los *duppies* habitan estos árboles y bajo sus copas se realizan rituales y revelaciones. La Ceiba, entonces, no es meramente un adorno del paisaje; en su significación cultural y en su longevidad de varios siglos, se erige en depositario de una cultura y en testigo de una historia, ambas invisibilizadas.

El recorrido de Adisa por el paisaje de su comunidad, en términos de las relaciones establecidas, remite a ciertos pasajes de *Caribbean Discourse* de Edouard Glissant respecto, justamente, del paisaje y la historia. En la sección “Introducciones” del libro mencionado, Glissant (1999: 10-11) recorre la geografía variada de Martinica y la entreteje a vivencias centrales de la historia de la isla, para concluir del siguiente modo:

⁷ Extraído de <https://nationalgalleryofjamaica.wordpress.com/2013/06/09/natural-histories-a-note-on-cotton-trees-and-jamaican-art>

Así se despliega la historia debajo de esta superficie, desde las montañas al mar, desde el norte al sur, desde el bosque a las playas. Resistencia y negación cimarrona, determinación y persistencia, el mundo más allá y los sueños.

(Nuestro paisaje es su propio monumento: su significado puede ser rastreado solo en la cara oculta. El paisaje es todo historia). (Glissant 1999:11)

Ahora bien, Adisa no rescata la historia en modo explícito; la va tejiendo en un paisaje que contiene la impronta de lo humano en dos sentidos distintos: ha sido tocado por lo humano y por lo tanto contiene la historia; y se prolonga, con la historia que subsume, en lo humano y su cotidianidad de modo tal que ambos se proyectan uno en el otro. Cuando expreso que es un paisaje tocado por lo humano, me refiero a eventos, procesos y trasplantes que no solo han dejado su inscripción en el paisaje como marcadores de una memoria histórica. Involucra también, significativamente, un paisaje que, como resultado de esas intromisiones, erige a la naturaleza como manifestación de la criollización. Es importante, en este contexto, preguntarse qué naturaleza autóctona, “natural”, “originaria”, pura de la región, nos presenta Jamaica y el Caribe en general. Trasplantes de la naturaleza incidieron en la modificación de un paisaje cuyo resultado hoy reconocemos como auténticamente caribeño: la caña de azúcar, en su variedad Otaheite o Bourbon, fue introducida en Jamaica por el Capitán inglés William Bligh en 1796 (cf. Museo de Historia Natural de Jamaica); la banana fue introducida en América desde el sudeste asiático en el siglo XVI aunque la variedad que dominaría el mercado, la Gros Michel o banana Pouyat, fue introducida en Jamaica en 1835 por el botánico francés Jean Francois Pouyat desde Martinica (cf. Soluri 2006: 145). Estos cultivos modificaron la flora, el terreno, el aspecto del espacio rural; también las relaciones económicas, políticas y humanas en el marco de las relaciones de poder coloniales; sustentaron el imperialismo y dieron lugar a la gran migración forzada desde África y también a la migración asiática que llegó al Caribe como servidumbre bajo contrato. Esta historia que habita el paisaje revela una criollización en diversos niveles que cuestiona las concepciones puristas y de origen único.

Adisa no refiere a hechos históricos específicamente; los incorpora sutilmente a la totalidad de la vida presente de hombres y mujeres. En este sentido, presenta las vidas humanas en sí mismas como expresión de la historia y en su relación con un entorno también vivo. Así, Adisa construye creativamente un presente como modo de proyección de futuro. Resulta inevitable aquí recurrir una vez más a Glissant y sus reflexiones sobre la historia y el entorno, que aun cuando involucran en particular a Martinica y el Caribe francés, son válidas para pensar también el Caribe angloparlante y Jamaica en particular. En *The Quarrel with History*, Glissant (1989: 61-65) refiere a una historia interrumpida; una historia con rupturas, de mesetas abruptas, y con un inicio marcado por una brutal dislocación: el comercio de esclavos. Recordemos también que la irrupción del colonialismo significó la exterminación de la población indígena y su cultura; también produjo otras

dislocaciones, de asiáticos y europeos. Todas estas dislocaciones implicaron, siguiendo a Elizabeth DeLoughry, que diversas comunidades “se condensaran, criollizaran y reformularan dentro de las fronteras y los límites de los barcos, las plantaciones y (principalmente) las islas” (DeLoughry 2011: 265).

A la violencia del proceso colonial que marcó las rupturas mencionadas, se suman, como expresa Glissant, los artilugios coloniales utilizados para crear un “bloqueo ideológico”, efectivo para mantener esa discontinuidad histórica y para escindir en forma constante el lazo entre la naturaleza/entorno y la cultura, tan necesario en la conformación de una comunidad. De este modo, la conciencia histórica no se depositó como un sedimento en forma gradual y continua, sino que llegó en forma abrupta, dolorosa, “en un contexto de *shock*, contracción, negación dolorosa, y fuerzas explosivas” (Glissant 1999: 62). Según este autor, a pesar de que el pasado no ha emergido todavía como historia, no ha tomado cuerpo en la conciencia colectiva, está “obsesivamente presente” (op. cit.: 63). Dado que la memoria colectiva ha sido tantas veces removida, Glissant concluye que “el escritor caribeño debe ‘cavar hondo’ en esta memoria, siguiendo el rastro de los signos latentes que ha recogido en el mundo cotidiano” (op. cit. 64). La escritura de Adisa procede en esta dirección y propone al lector un modo de lectura similar; el abordaje de sus textos requiere una búsqueda insistente, un rastreo continuo respecto de elementos que tienen una significación cultural e histórica oculta en la sutileza del entramado textual. Invita a una lectura activa, a involucrarnos en el ejercicio de desarticular la mirada y bucear en las profundidades opacadas por superficies paralizantes. De otro modo, quedaremos sujetos y maniatados por lo exótico.

Estética del deleite y la sanación

Los inicios del ensayo de Adisa muestran que son el comienzo de mucho más que un texto; como expresa Weinberg (2007) respecto al ensayo, “todo está en el principio, como una semilla”. Las primeras líneas, en la mayoría de los casos, son “las que orientan y colocan la cuestión, indican el punto de partida y la forma de abordaje escogidos, sellan un pacto de lectura, dan la tonalidad, la tónica, el estilo, anticipan las reglas, las leyes, la modalidad interpretativa a seguir” (Weinberg 2007: 34)

El placer en la caña, tal como lo describe Adisa al comienzo del ensayo, es inicio y final de una reflexión; también pasado y presente: activa la composición creativa de la niñez; está en las percepciones iniciales de Adisa respecto de su potencial para la escritura que descubre fundamentalmente en *Cane /caña/* de Jean Toomer; y permanece y se recrea en el presente de su adultez como escritora:

El recuerdo del cosquilleo de las hojas de caña en mi piel, el dulzor del jugo de la caña en mi boca, los cielos claros y azules mirándome desde arriba es todavía muy vívido. Estas imágenes, junto con la energía vibrante de mi gente, continúan alimentando mi obra, y ruego que nunca me abandonen". (Adisa 2006: xiii)

La caña hilvana la percepción de mundo particular de la autora; recorta el objeto de su observación y marca desde el inicio del ensayo una visión de mundo y una estética: la caña es, sin duda, un lazo con la violencia de la historia caribeña en tanto remite al sistema colonial, a la esclavitud, a la plantación y a la herencia económica, política y cultural que han dejado. Al mismo tiempo, se incorpora con esta carga histórica a la vivencia cotidiana y se reviste de placer en un presente que es motor de creatividad y deleite para una construcción identitaria. No es casual, entonces, que en los comentarios de Adisa sobre *Cane* de Jean Toomer la autora refiera a su cordón umbilical, enterrado en una plantación de caña de azúcar en su Jamaica natal:

Cane de Toomer es el texto que más influyó en mi reconocimiento y respuesta al llamado de la escritura. El título me atrajo, y me atrapó totalmente el surrealismo lírico de Toomer que me transportaba a un terreno familiar, reminisciente de la finca azucarera en la que enterraron mi cordón umbilical. Como la Jamaica de mi niñez, *Cane* estaba poblado de negros con una simplicidad y una gracia cotidianas extraordinarias. En ese momento supe, luego de terminar de leerlo, que yo quería escribir, no en la forma subrepticia en la que lo había hecho hasta el momento, sino abiertamente, para compartir mi escritura con otros. (Adisa 2006: xi)

En la sección anterior he expresado que, en el ensayo de Adisa, el paisaje y lo humano se proyectan mutuamente, como los objetos de la percepción de Opal Palmer niña mientras permanece recostada saboreando la caña en medio de los pastizales. Adisa construye un deslizamiento armonioso, estético, entre la naturaleza, las personas y los objetos que las rodean:

Casi todos los domingos íbamos con mi familia a la playa. Ahí pasaba horas chapoteando en el agua, tirada en la orilla dejando que el ir y venir de las olas me bañara, construyendo castillos de arena, frotando la arena por todo mi cuerpo y escuchando con atención el parloteo del océano [...] Me atraían los sonidos –los mosquitos zumbando, los lagartos croando⁸, y los perros ladrando en rondas en la noche. Los colores me hipnotizaban –montañas verdes encaramadas sobre un cielo turquesa verdoso, una piel de tonalidad púrpura encendida por el índigo de una camisa, un rostro canela con el festejo de un sombrero amarillo dorado. Los movimientos me dejaban sin aliento –la forma de andar de los jóvenes camino a un partido de fútbol, las mujeres del mercado balanceando enormes canastas sobre sus cabezas, los cortadores de caña bailando con el vaivén de sus machetes. (Adisa 2006: x)

En esta pintura que Adisa crea de su comunidad en la vida cotidiana, entran en diálogo los espacios que se tocan; desborde, porosidad de contornos en el fluir de un elemento en el otro: de niña se ubica en el espacio mismo donde confluyen acompasadamente el agua del mar y la arena de la playa; donde el cuerpo se deja acariciar por el vaivén del oleaje suave y la playa se prolonga en el cuerpo a través de la arena. Una zona de frontera en la que la mente se escapa del cuerpo

⁸ En Jamaica existe una variedad de lagartos pequeños llamados *croaking lizards* o *Jamaican croacking lizards* (*aristelliger praesignis*) que emite un sonido ronco, similar al croar de las ranas. *Croack*, en inglés, significa croar.

hacia el mar “escuchando el parloteo del océano”. En este sentido, el ensayo de Adisa constituye una introducción a toda su obra y una reafirmación de las observaciones de Wilson Harris respecto de la escritura caribeña: “En lugar de ver el paisaje como algo pasivo, para ser manipulado, para imponerle tus reglas, entramos en diálogo con el paisaje” (Wilson Harris 1992: 75, en DeLoughry 2011: 266)

Los colores desdibujan contornos y proyectan un elemento en otro: el cielo y las montañas; la vestimenta y la piel de los cuerpos humanos. También los movimientos entretejen y diluyen los límites corporales y los del espacio circundante. En su conjunto, estos desbordes introducen la historia, relaciones económicas y estructuras de subsistencia, como muestran las últimas líneas del pasaje citado: “las mujeres del mercado balanceando enormes canastas sobre sus cabezas, los cortadores de caña bailando con el vaivén de sus machetes”.

Adisa reconstruye una relación entre el entorno y lo humano en el gesto de una caricia mutua que, como un acto de sanación, repara la naturaleza y a los hombres y los reúne en un reconocimiento recíproco en el marco de una historia compartida. Es importante aquí, en el marco de las frases “caricia mutua” y “acto de sanación”, detenerse en la imagen del mar, tan ligada a la deshumanización del comercio de esclavos y a la muerte en los traslados transatlánticos; pero también tan ligada a una historia sumergida, oculta, a la vez que a una posibilidad de futuro estructurada en patrones epistemológicos distintos de la herencia cultural europea⁹.

En la sección “Introducciones” de *Caribbean Discourse*, Glissant delinea en forma breve e impactante una historia de la comunidad africana en Martinica y como parte de ese recorrido incluye el mar, “nunca visto desde las profundidades de las bodegas de los barcos, salpicado de cuerpos ahogados que sembraron en las profundidades semillas de ausencia explosivas” (Glissant 1999: 9). En “La querrela con la historia” (op. cit.: 66-67) retoma la imagen de las semillas para una interpretación de la importancia y significado de la frase “la unidad es submarina” que Brathwaite utiliza para, según Glissant, resumir la tercera y última sección de *Contradictory Omens: Cultural Diversity and Integration in the Caribbean* (1974):

Esta expresión puede solo evocar a todos esos africanos lastrados y encadenados y tirados por la borda cada vez que un barco negrero era perseguido por naves enemigas [...] Sembraron en las profundidades las semillas de una presencia invisible. Y así la transversalidad, y no la trascendencia

⁹ Este último aspecto ligado al mar, como bien detalla Elizabeth M. DeLoughry en *Routes and Roots* (2007), se hace explícito en la propuesta de diversos teóricos y en la obra literaria de diversos autores, como en el poema de Derek Walcott, “El mar es historia”, publicado inicialmente en *The Star-Apple Kingdom* en 1979. El texto de DeLoughry constituye un estudio comparativo de literaturas isleñas y focaliza las relaciones entre historia y geografía, lo global y lo insular, y rutas y raíces (homónimos en el idioma inglés: *routes* y *roots*). Estos dos últimos términos, que dan título al libro, se relacionan con la “marealéctica” (Kamau Brathwaite) entre el mar y la tierra. El concepto de isla está definido siguiendo el imaginario europeo en torno a la isla solitaria; un espacio reducido de tierra rodeado por mar, un territorio desierto a ocupar, exótico y, en general, tropical.

universal de lo sublime, ha salido a la luz [...] Somos las raíces de una relación cross-cultural (Glissant 1999: 66-67)

De este modo, Glissant, a la luz de “la unidad submarina”, expone aspectos de su concepto de relación y celebra esa “convergencia que nos libera de la uniformidad” (1999: 67).

En este sentido, el mar es el horror y la violencia, pero también es el sitio de la memoria colectiva y la historia. Adisa lo incorpora a lo cotidiano como anclaje en el mundo para el individuo y una colectividad; como plataforma para autoconocimiento y la proyección de un futuro posible y, en este sentido, se acerca a Glissant: “el océano entero, el mar entero, colapsando suavemente al fin en los placeres de la arena componen un comienzo vasto, pero un comienzo cuyo tiempo está marcado por estas bolas y estas cadenas verdigris” (2003: 6). Por eso el mar es caricia en este texto de Adisa y se instala en un espacio geográfico/corporal y también temporal, fluido, de contornos desdibujados y permeables.

El fluir recíproco de un elemento en otro que diluye los límites entre el afuera y adentro, el ser y lo circundante, el mar y la tierra firme, el pasado y el presente, cuestiona aspectos ontológicos heredados de la cultura hegemónica: jerarquías de diversos tipos que han invisibilizado y estigmatizado etnias, prácticas culturales en sentido amplio, espacios y especies. En este sentido, Adisa delinea una concepción de mundo en la que construye creativamente un nexo reparador con el entorno más allá de la violencia colonial y rescata a los protagonistas silenciados y anónimos de esa historia.

Sensualidad, sexualidad y escritura

Todos los aspectos discutidos sobre este breve ensayo, aún cuando fuera publicado por primera vez hace más de dos décadas, muestran una estética que Adisa ha mantenido y profundizado en toda su escritura. El análisis realizado reafirma las palabras de Adisa en la entrevista que le realicé en agosto de 2015. Aun cuando en su respuesta es cauta, en tanto consciente de los riesgos de encasillar una imagen con sus propias palabras y alerta sobre ello, expresa:

Mi estética está enraizada en los matices culturales del Caribe que conozco, la comunidad caribeña o jamaicana en la que me crié, las sociedades jamaicanas que me interesan profundamente, las que están enraizadas en la espiritualidad africana, la cohesión comunitaria, revestidas en la superstición, coloreadas con el sentido común y el indomable impulso de resistir y perseverar. En realidad, mi trabajo tiene que ver con las relaciones y con forjar un camino hacia el otro lado —el lado calmo del mar donde las olas tocan suavemente la playa—; es acerca de las mujeres, y cómo las mujeres triunfan sobre los obstáculos que día a día enfrentan. Mi trabajo es también un esfuerzo consciente por mostrar otro camino, por explorar alternativas, por no sucumbir nunca a la victimización, por proyectar siempre la existencia de otro día, y por lo tanto otra oportunidad para comenzar de nuevo. (Olivares 2016: 287)

La estética de la caricia y la sanación tiene el soporte de la saturada carga sensual de las imágenes que inundan la escritura de Adisa y que se desliza también a lo sexual. El aquí y ahora de la enunciación de “Lying in the Tall Grasses” está entretejido en un pasado y un recorrido que enlaza aspectos de la problemática cultural de Jamaica y del devenir en escritora de la autora; también está marcado por preocupaciones respecto a su condición de escritora y mujer. Luego de relatar el camino hacia la escritura / conciencia crítica / emigración —marco estos estadios con barras puesto que están fuertemente conectados—, Adisa expresa sus dudas respecto de su estatus de escritora, aún después de décadas de dedicarse a esta tarea:

Me llamo a mí misma escritora, pero a veces dudo de si soy o no plenamente escritora [...] Nunca he dado a la escritura el primer lugar dentro de mis prioridades. Todavía es lo que hago después de todo lo demás, lo último a lo que me dedico luego de ocuparme de mis hijos, limpiar la casa, corregir los trabajos de mis alumnos, y contestar numerosas llamadas telefónicas. No le he dado a este antiguo y fiel amor, este apasionado devoto, toda mi atención. En cierto sentido, todavía temo lo que pudiera ocurrir en mi vida si me abandonase a este amante. (Adisa 2006: xiii)

Estas líneas sugieren la antigua problemática de la escritora sin una “habitación propia”, en términos de Virginia Woolf; la condición de amante de la escritura que se da dificultosamente, a veces en forma subrepticia, en los intersticios temporales liberados en la cotidianidad de las vidas marcadas por la conjugación de lo doméstico y lo laboral extra-hogareño. Pero más que nada, este pasaje revela el temor a la entrega total a ese amante seductor, envolvente, que la reclama entera.

El ensayo abre, a modo de introducción, la colección de poemas y otros ensayos de *Eros Muse*. La única indicación que tiene el lector respecto al carácter introductorio de este ensayo es la forma de paginación, que se distingue del resto por el uso de números romanos. El texto que le sigue replica la temática del ensayo en un cambio de forma, con una poesía; una combinación de formatos que marca la versatilidad de Adisa en su quehacer de escritora. El poema “Muse”, como el ensayo discutido, repite, de manera ardorosa, sensual y desde la sexualidad, el camino de Adisa a la escritura. Este recorrido, cuyo inicio se distingue por intentos de escapar a la seducción del amante, muestra un punto de quiebre:

luego un día
cuando todo el resplandor
le fue quitado al sol
cuando las lágrimas eran sal
en mis mejillas
él vino a mi
no abierto
como un amigo
ofreciendo consuelo
no sigilosamente
como un ladrón desesperado
sino como un animal
rastreado mi olor

yo era vulnerable
 tienen que entender
 necesitaba escuchar
 a alguien decir
 que yo era especial
 necesitaba sentirme
 como si fuese importante
 merecedora del amor de alguien

Estas líneas me conducen inevitablemente a Helene Cixous cuando dice “es bueno escribir, dejar a la lengua intentar, como se intenta una caricia, tardar el tiempo necesario para una frase, un pensamiento para hacerse amar, para resonar” (1995: 55-56). En este sentido, la escritura misma es para Adisa caricia y sanación, tal como la autora expresa en una entrevista con Erika Waters (2009): “Todavía estoy trabajando en mi libertad, en no ser prisionera de mi pasado. A través de la escritura, soy libre y me curo”.

El poema, como el ensayo, culmina con la entrega total a este amante/escritura cuya sombra la acechó durante largo tiempo. La sensualidad erótica de las líneas que se citan a continuación muestra una entrega a los placeres del cuerpo y del lenguaje; una liberación, en un sentido adaptado de *La risa de la medusa* de Cixous, en tanto entrega desinhibida a los impulsos sexuales y a la ruptura del silencio como forma de autoconocimiento y afirmación; una apropiación del cuerpo y de la voz, desafiante de las restricciones culturales e históricas impuestas no solo por una sociedad patriarcal sino también colonial:

entonces abrí mis brazos
 y él apretó su cuerpo
 en mi pecho
 descargó su aliento ardiente en mi cuello
 acarició los músculos de mi espalda
 y sus besos
 cómo describir el sabor
 dulce-confite de su lengua
 en mi boca
 la tibieza sosegante
 de sus manos
 acariciándome seduciéndome
 abriéndome

es riesgoso
 aunque sublime
 mi quehacer este amante

estoy perdida
 ungida escritora
 en verdad lo estoy
 por este enamorado

soy escritora

Sexualidad y escritura: Eros, asociado al placer sexual, la fertilidad, la producción creativa y el orden del universo. El amante/escritura “abre”, en distintos sentidos, al sujeto del discurso; Adisa se interna en el deleite de lo sensual, de la palabra, para reconstituirse como mujer y afro-caribeña y para hacer resonar a las mujeres y a la comunidad caribeña y afroamericana¹⁰.

Conciencia crítica y lugar de enunciación

El análisis presentado permite delinear el locus del discurso narrativo y poético de Adisa en el deleite de la palabra. Su discurso se instala en una estética de la sanación que se refracta en forma multidireccional, en los sujetos y objetos de sus obras, en sus potenciales lectores, en el sujeto mismo del discurso y en la comunidad afro, como ella misma expresa en una entrevista con Scott Miller (2013) con respecto al poder de la palabra:

Toda vez que escribo es un acto de sanación, independientemente de lo que escriba. Cada vez que nosotros, los negros, escribimos sobre nosotros mismos y nuestras historias, hacemos una parte de un *quilt* que nos está recomponiendo. Nuestra entrada al nuevo mundo fue fragmentada, el pasaje medio hizo eso, y la escritura tiene que ver con cicatrizar esa ruptura, el rapto, ese quiebre con la historia, ese ser un tercio humano que todavía estamos intentando sacarnos de encima. La palabra es bálsamo. La palabra es sanación. La palabra es lo que nos está recomponiendo¹¹.

Se puede afirmar que esta actitud hacia la escritura y lo cotidiano tiene sus raíces en aspectos ligados a la vida personal de Adisa y a la influencia de su madre. En la entrevista con Erika Waters, Adisa expresa que “insiste en la felicidad” y que siempre, desde la niñez, se caracterizó por ser una persona feliz. Y agrega:

Mi madre fue un ejemplo de que la vida siempre es buena aún en medio del dolor [...] Se trata de cuánta atención uno le presta. ¿Qué motivo hay para no ser optimista? Cada día es otro día que genera la esperanza de que mi escritura ayude a alguien a mirar por la ventana, limpiar su ventana, o construir una ventana. (Waters 2009)

¹⁰ En una entrevista realizada por Michela Calderaro para la revista *Calabash*, Adisa expresa lo siguiente en relación a la escritura y el sexo:

Medité y reflexioné en verdad sobre quién o qué era mi musa, y vi claramente, quizás porque el sexo es un aspecto importante respecto a quien soy yo, que mi musa era un amante, no cualquier amante, sino uno ardiente, fiel, aventurero, una combinación de algunos hombres que existen, pero también con las cualidades de mi hombre ideal, que todavía no he encontrado pero que ciertamente he imaginado. Después de eso fue fácil, todos los poemas han explorado un aspecto de nuestra relación en tanto combina escritura y sexo [...] ambos van juntos en un sentido profundo y sensual (Calderaro: 2008)

¹¹ En el texto original en inglés, Adisa utiliza la frase verbal *make whole*, que puede entenderse como sanar / curarse, y también como integrar en el sentido de integración. En este contexto, ambos sentidos se aplican en tanto que se puede interpretar como curar las heridas en sentido figurativo y también como integración y recuperación de una comunidad en un todo luego de haber sido fragmentada e invisibilizada, y por lo tanto partida en lo que respecta a la identidad.

Por otra parte, su estética marca también el reconocimiento y abrazo de la escritora a sus ancestros y a la cultura africana. La estética de la sanación y el desborde de un elemento en otros nos hablan del mialismo, forma de espiritualidad generada en Jamaica y enraizada en las tradiciones africanas¹². Palmer Adisa conecta la palabra con el Myal en una entrevista de 2009 (*Counter Pulse*). Myal tiene sus orígenes en la práctica africana ancestral de la sanación y tiene que ver con la comunicación con los antepasados y la sanación a través de la danza y el uso de distintas hierbas. En esa entrevista, Adisa asocia el poder de la sanación y el Myal con el poeta en tanto, según expresa la autora, la sanación se da a través de la palabra y el primer sanador ha sido el poeta, artífice de la palabra.

También, el desborde recíproco de un elemento en otro, que puede resumirse en un traslapamiento de universos diversos, además de poner de manifiesto concepciones epistemológicas distintas a las eurocéntricas, indica concepciones de la identidad, individual y comunitaria, que se entretajan con la criollización. Todo en Adisa y en diversos planos —en su labor creativa y en lo personal— revela el resultado de un desborde y confluencia de universos que se ensamblan y regeneran productivamente en algo más que la suma de las partes o fragmentos de mundos aparentemente homogéneos y cerrados. Adisa presenta un universo que se entretaje desde una liminaridad dinámica en la creación de sentido y que tiene perfiles particulares, una especie de *tercer espacio* en el sentido de Bhabha.

Las consideraciones precedentes marcan otros aspectos del lugar de enunciación de Adisa: las culturas que la habitan, los tiempos y lugares que la han ido perfilando en lo que hoy ella es o

¹² El mialismo es un movimiento religioso cuya práctica comienza en Jamaica a partir de mediados del siglo XVIII. Está conectada con las religiones del África central y es una forma de criollización cultural; su origen no se ha determinado fehacientemente aun cuando Joseph J. Williams postula en 1932 que es una religión tribal de los Ashanti. Un aspecto central de la práctica del mialismo es una danza comunitaria en la que los participantes recibían los espíritus; algunos estudiosos del tema expresan que entraban en trance y podían conectarse con los muertos. Los participantes también podían comunicarse con los muertos. Estas danzas se realizaban generalmente bajo los árboles de algodón denominados ceiba y eran conducidas por un miembro de la comunidad, quien las iniciaba a través de una canción de llamado y respuesta. El aspecto central del mialismo residía en la sanación del espíritu a través de la posesión del espíritu por los ancestros. En la actualidad, tal como expresa Brian Morris (2006: 209), no hay una religión que en la actualidad se denomine de este modo, pero la práctica de la sanación ha persistido como parte de algunos ritos en Jamaica y está relacionada con tensiones, celos, discusiones, frustraciones, y con el “malestar de la incertidumbre”. *Myal*, en la actualidad, se utiliza para denominar el estadio de un rito cuando la persona es poseída por el espíritu de un ancestro.

Myal funcionó inicialmente como una forma de resistencia esclava y jugó un rol importante en las rebeliones de esclavos en 1760 primero y luego, bajo una forma ensamblada con la iglesia bautista, en la rebelión de 1831-1832, lo que contribuyó a la causa contra la esclavitud. Además, la práctica de *Myal*, concebida como una magia blanca, protegía a los negros de la agresión y violencia de los blancos.

La información precedente ha sido extraída, en particular, de *Obeah, Christ and Rastaman: Jamaica and its Religion* de Ivor Morrish, Cambridge (England): James Clarke and Co., 1982, 8: 45-47 y de *The Vodoo Encyclopedia: Magic, Ritual and Religion* de Jeffrey E. Anderson (Ed.), Santa Bárbara, California: ABC-CLIO, LLC, 2015: 197-200. Brian Morris, *Religion and Anthropology. A Critical Introduction*. Nueva York: Cambridge University Press, 2006.

en lo que reconoce ser; Jamaica en la variedad de tiempos y vivencias distintas de la autora, los Estados Unidos de América, y los lugares y espacios del mundo por donde ha transitado: “Vivir en los Estados Unidos y viajar a través del mundo ha ciertamente influido en mí, pero más que nada, enseñar literatura [...] Mi propio viaje de vida ha impactado en mi escritura, dado el espacio social, cultural y personal en el que vivo” (Erika Waters 2009).

Jamaica es hoy más el recuerdo de una época que la Jamaica actual, tal como reconoce Adisa en una entrevista con Kwame Dawes (2001: 184), un lugar al que ya no podría volver aun cuando la acompaña constantemente. Los Estados Unidos es el lugar que eligió luego de graduarse y retornar un tiempo a Jamaica. Paradójicamente también, es el epítome de nuevas formas de colonialismo, lo que podría sugerir —en términos de un análisis de absolutos, y con esto quiero decir posturas binarias y simplistas— una paradoja respecto de las afiliaciones y objetivos de Adisa.

Los Estados Unidos constituyen el espacio que le permitió abrirse en el encuentro con otras liminaridades y se hace referencia con esto a la posibilidad de ver y verse en los artistas y escritores afro que allí encontró, ya sea personalmente o a través de sus obras; reafirmarse como mujer y negra, y emprender una escritura “en voz alta”: “el vivir en Estados Unidos me ha hecho más profundamente consciente de mi negritud y mi condición de mujer, y de cómo estas dos clasificaciones dan forma a lo que soy y también a cómo se me percibe” (Olivares 2016: 283).

Estados Unidos, además, le ha permitido publicar y difundir su obra; también Inglaterra, a través de Peepal Tree Press¹³, editorial con la que Adisa se muestra agradecida. De todos modos, ubica gran parte de sus expectativas en el mercado lector de los Estados Unidos; Adisa expresa que es altamente positivo, en términos de sus efectos, que autores caribeños hayan sido tomados en cuenta en la Academia de los Estados Unidos, si bien reconoce que todavía hay un largo camino a recorrer y lamenta que en ese país la literatura caribeña no haya llegado aún al ciudadano común (cf. Keisha-Gaye Anderson 2011 y Olivares 2015). Esto sugiere que Adisa no ha escapado a lo que George Lamming definió como el “dilema del escritor caribeño”; si bien, como ella reconoce (Olivares 2016), hay un interés mayor por escritores caribeños en el Caribe, se ha incrementado el público lector, y se han incluido obras caribeñas en la enseñanza, existen aún problemas para la publicación y distribución de obras en la región caribeña. En este sentido, creo válidas para Adisa las consideraciones de Graham Huggan respecto a que cuando el sistema dominante pone en práctica una forma de dominación del sistema dominado, “a través del cual los bienes de mercado son retirados del margen para ser absorbidos por las culturas dominantes [...] el escritor debe

¹³ Peepal Tree Press es una editorial inglesa independiente fundada en 1985 y dedicada a la publicación de textos de autores del Caribe y su diáspora, y de escritores negros británicos de distintos orígenes. Recibe aportes económicos del Arts Council England, lo que le permite sostener un programa de ayuda dirigido al desarrollo de autores de ascendencia africana y asiática radicados en Inglaterra.

decidir de qué formas usarlas sensatamente para lograr sus propios objetivos y los de otras personas” (Huggan 2011: 11, 22). La posición de Adisa es muy clara al respecto en tanto, consciente de las complejidades y dificultades que presenta el orden hegemónico actual, se afirma en la perspectiva de que ella y su obra son siempre el centro; este posicionamiento la desplaza fuera de la victimización y la fortalece como actora (cf. Igor Maver 2006)¹⁴. En este sentido, también vemos en Adisa un eco del rol del intelectual tal como la plantea Said (1996: 352) y que es precisamente el de encontrar huecos en el muro de la ideología dominante (Said dice “colonial”) para desnaturalizarla y poder entender el presente a partir de una historia interrumpida y velada.

Los espacios intersticiales analizados tejen el anclaje de la voz de la autora; enmarcan también la tarea que Adisa emprende y que planea para sí misma en términos de su concepción del rol del escritor caribeño:

Contar nuestros relatos caribeños, cualquiera que estos sean, y tan diversos como son. Punto. Develar un caribe que es más que un reducto de sol, playa y diversión de los Estados Unidos de América. Celebrar a los caribeños en sus infinitas complejidades, y contar nuestra historia que no ha sido contada, y compartir nuestra rica y variada cultura. Ser una boca, un vocero, el oído y corazón de nuestras comunidades de modo tal que lo que somos, hemos sido y todavía estamos en camino de ser se comparta, documente y celebre. Ayudar al caribeño más empequeñecido a verse y sentirse orgulloso/o, a ser no menos visible que Usian Bolt. (Olivares 2016: 286)

¹⁴ Igor Maver (Universidad de Ljubljana, Eslovenia) publica, en 2006, una entrevista a Opal Palmer Adisa, que recomiendo para un abordaje a la escritora así como a la literatura caribeña actual. Traduzco a continuación un pasaje de la misma puesto que expone con claridad el tema puntual de la discusión respecto a Adisa; arroja luz también sobre la situación de los escritores caribeños y de otras comunidades en el marco de lo hegemónico, y presenta una visión sobre las teorizaciones y estudios que surgen de la Academia en relación a estas comunidades:

“No vivimos en guetos o escribimos desde allí., sino más bien lo hacemos en comunidades viables que trabajan a paso firme para reconstruir la fractura que abrieron las manos incivilizadas de la colonización. Siento lo mismo respecto del término escrituras del margen y lo cuestiono con vehemencia, se refiera éste a la escritura negra o a la escritura de mujeres. Aun cuando soy consciente de las políticas editoriales y de canonización, nunca pensé que fuese constructivo considerar o discutir la escritura negra y/o de mujeres desde esta perspectiva de la víctima, en la que el opresor –colonizador o patriarcado– permanece como centro. Yo soy siempre centro. Mi obra es siempre centro [...] Esto no significa que sea ingenua o que no perciba que los euroamericanos y hombres dominan por el momento la industria editorial y los claustros de la Academia, y por lo tanto paso por alto o trivializo y guardo la literatura afrocaribeña y de mujeres en el fondo de un estante, pero porque hagan eso, no quiere decir que yo tenga que renunciar a mi poder y hablar como si me sintiese plena y no estuviese segura de quién y qué soy. [...] No somos “post” algo; todavía seguimos muy colonizados. No hay una forma políticamente correcta de decir lo triste que esto me hace sentir, cuán vacía, cuán traicionada, cuán formidable es este monstruo que llevamos a nuestras espaldas. “Poscolonial” ... Escucho esta palabra, y a veces por pereza, cansancio o frustración, la uso. ¿Qué significa en realidad? Aun así hay una identidad caribeña/jamaiquina [...] Ahora algunos de nosotros hablamos de neocolonialismo, otro término casi inútil en el sentido de que es simplemente una máscara, una excusa, y una pantalla que nos impide mirar realmente nuestra propia situación [...] El Caribe necesita mirar de verdad su identidad nacional/cultural; necesita comenzar a articular cómo quiere ser en el siglo XXI y si está dispuesto a ser un bastardo o una pobre copia del opresor”. (Maver 2006: 176-177)

Referencias bibliográficas

- Bhabha, Homi (2002). *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial.
- Brathwaite, Kamau y Florencia Bonfiglio (2010). *La unidad submarina*. Buenos Aires: Katatay.
- Calderaro, Michela A. (2008). “A Space Occupied by Swirling Caribbean Waters’ An Interview with Opal Palmer Adisa”. *Calabash. A Journal of Caribbean Arts and Letters*, Vol. 5, número 1. <http://www.nyu.edu/calabash/vol5no1/0501104.pdf>
- Cixous, Helene (1995 [1979]). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la cultura*. Barcelona: Anthropos.
- CounterPulse (2009). “Interview with Opal Palmer Adisa, Performing Diaspora Artist 2009”. https://www.youtube.com/watch?v=wdnV_31mG-k
- Dawes, Kwame Senu Neville (ed.) (2001). *Talk Yuh Talk: Interviews with Anglophone Caribbean Poets*. The University Press of Virginia.
- DeLoughry, Elizabeth (2011). “Ecocriticism. The Politics of Place “. Bucknor, Michael A. y Alison Donnell (eds.). *The Routledge Companion to Caribbean Literature*. Routledge: Nueva York-Abingdon, Oxon, 265-275.
- Glissant, Edouard (2003). *Poetics of Relation*. Traducción de Betsy Wing. Ann Arbor: The Univ. of Michigan Press.
- Glissant, Edouard (2006 [1997]) *Tratado del todo-mundo*. Barcelona: ediciones el Cobre.
- (1999 [1989]). *Caribbean Discourse*. Traducción de J. Michael Dash. Charlottesville: UP of Virginia.
- Karlsson, Lena (2001). *Multiple Affiliations: Autobiographical Narratives of Displacement by (Im)migrant US Women*. Tesis doctoral. Institutionen för moderna språk, Umea Univeristet. <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:152345/FULLTEXT01.pdf>.
- Maver, Igor (2006). “Opal Palmer Adisa”. En Maver, Igor (ed.). *Critics and Writers Speak. Revisioning Post-Colonial Studies*. Lanham: Lexington Books, 174-186.
- Miller, Scott (2013 [2008]). “Healing Words: An Interview with Opal Palmer Adisa”. *Mosaic*, <http://mosaicmagazine.org/blog/?p=2956>
- Museo de Historia Natural de Jamaica, “Origin of Some of Jamaica’s Economic Plants” Natural History Museum of Jamaica. http://nhmj-ioj.org.jm/ioj_wp/wp-content/uploads/Jamaicas-Economic-Plants1.pdf Consultado 24OCT2015
- Olivares, María Alejandra. (2016). “‘Cómo retratar esta Jamaica que tanto quiero’: entrevista a Opal Palmer Adisa”. Bonfiglio, Florencia y Francisco Aiello (comps.). *Las islas afortunadas. Escrituras del Caribe anglófono y francófono*. La Plata: Ediciones Katatay, Memorias digitales. Pp. 269-287 ISBN 978-987-29565-6-1.
- Ortiz, Fernando (2002). “Los factores humanos de la cubanidad” (1949). En *Perfiles de la cultura*. Revista del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Merinello. La Habana, 1-15.

Palmer Adisa, Opal (2006). "Lying in the Tall Grasses Eating Cane". En Palmer Adisa, Opal. *Eros Muse*. Trenton, New Jersey: Africa World Press.

Poupeye, Veerle (2013). "Natural Histories: A Note on Cotton Trees and Jamaican Art". National Gallery of Jamaica Blog. <https://nationalgalleryofjamaica.wordpress.com/2013/06/09/natural-histories-a-note-on-cotton-trees-and-jamaican-art/>

Said, Edward (1996 [1993]). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.

--- (1983). *The World, the Text and the Critic*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Soluri, John (2006). "Bananas Before Plantations. Smallholders, Shippers, and Colonial Policy in Jamaica, 1870-1910" *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal*. Editores Ibero-Amerikanische Institut Preußischer Kulturbesitz. Rev 23-01, 143-159. <http://dialnet.unirioja.es/revistas/editor/687 C>

Weinberg, Liliana (2007). *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI.

Entre los altos pastizales, comiendo caña

Opal Palmer Adisa

Traducción¹: María Alejandra Olivares

Las primeras historias que escribí las compuse todas mientras yacía acurrucada en los altos pastizales, pelando la corteza filosa de la caña con los dientes y sintiendo un profundo placer mientras las el jugo, dulce y pegajoso, caía por mis mejillas hasta el cuello. Permanecía oculta por los pastizales durante horas, mirando las nubes, observando las formas de las vacas y los pájaros, un animal tras otro se disolvía y se transformaba en el otro. El calor del sol penetraba mi piel y las nubes, como tiza y gaza, encandilaban mis ojos, y las palabras, líquidas como el jugo de la caña, reconfortantes como los altos pastizales, venían a mí.

Cuando cumplí ocho años empecé a escribir cuentos y poemas, pero no los compartí nunca con nadie. Estaba recién comenzando mi danza con las palabras; eran tan dulces y sensuales como las tabletas de chocolate que mantenía en mi boca hasta que se derretían, pegando mi lengua al paladar y dejándome los dedos manchados con un marrón pegajoso. Escribir era solo para mí; era mi secreto, como mi lugar favorito para ir y estar sola. A menudo paseaba sin rumbo por mi comunidad con su inmenso espacio salpicado de grandes árboles de algodón, ocupado por acres y acres de cañaverales y plantaciones de banana, infinidad de canales y un bosque espeso habitado por numerosas especies de lagartos, pájaros y otros bichos. Escribí casi todo lo que vi y guardé el resto en mi memoria. Sentía la urgencia y la profunda necesidad de hacerlo. En particular sentía que la gente a mi alrededor no percibía su inmensa belleza y verdad.

Casi todos los domingos íbamos con mi familia a la playa. Ahí pasaba horas chapoteando en el agua, tirada en la orilla dejando que el ir y venir de las olas me bañara, construyendo castillos de arena, frotando la arena por todo mi cuerpo y escuchando con atención el parloteo del océano. El primer poema que publiqué, a los trece, se llamaba “Los sonidos que me gusta escuchar “. El rugido y graznido del mar era la imagen dominante. De todos modos, el regocijo copioso del viento murmurando en los árboles, sacudiendo la ropa en los cordeles, arremolinando polvo en el aire, y despertando mi piel, también resonaba en todo el poema. Me atraían los sonidos –los mosquitos zumbando, los lagartos croando, y los perros ladrando en rondas en la noche. Los colores me hipnotizaban: montañas verdes encaramadas sobre un cielo turquesa verdoso, una piel de tonalidad púrpura encendida por el índigo de una camisa, un rostro canela con el festejo de un sombrero dorado. Los movimientos me dejaban sin aliento – la forma de andar de los jóvenes camino a un partido de fútbol, las mujeres del mercado balanceando enormes canastas sobre sus

¹ La traducción de “Lying in the Tall Grasses Eating Cane” y su publicación fue autorizada por Opal Palmer Adisa en comunicación personal con la traductora del ensayo.

cabezas, los cortadores de caña bailando con el vaivén de sus machetes. Me cautivaba además la risa profunda y potente de la gente y la forma en la que tan fervientemente se aferraban a sus creencias. Siempre me acurrucaba en algún rincón, a la vista de todos y callada, registrando la conversación de la gente “grande”. Tenía avidez por sus historias; nunca sacié mi apetito. La relación entre la gente me fascinaba, pero me intrigaba más lo no dicho; los gestos de la gente, que muchas veces desmentían sus palabras. Me sentía atraída por la clase trabajadora y su manifestación desinhibida de las emociones. Las mujeres eran particularmente dramáticas. Cuando se enojaban o se sentían heridas, gritaban para atraer una audiencia, las manos a la cadera, la postura misma un desafío a quien las ofendiera traspasando los límites que habían marcado. A menudo, incitaban a la pelea para calmar los sentimientos heridos. Yo me mantenía a cierta distancia, cautivada, tratando de entender semejante despliegue de emociones. Mi madre, de clase media, nos estaba enseñando justo lo contrario: compostura, calma, el comportamiento de una dama. Mientras la clase media parecía tragarse el dolor hasta volverse amarga, por lo tanto, careciendo de encanto, la clase trabajadora no tenía tapujos. A menudo me escapaba para poder estar con ellos, para escuchar sus conversaciones... para observar cada una de sus acciones. Vivían la vida con una intensidad vigorosa que me estremecía hasta lo más profundo. Buscaba en mi mente las palabras, el lenguaje con el que transmitir la intensidad de sus sentimientos, el encanto de sus vidas, pero me veía a mí misma tristemente incapaz. Entonces guardé sus historias en lo más profundo de mi mente.

Pero eso no me hizo escritora. Nunca pensé en mí como escritora, supongo que por haberme criado en una sociedad colonial con una educación británica que vociferaba su denuncia contra el *ethos* de la cultura jamaicana. En realidad, se nos pensaba carentes de historia y por lo tanto no teníamos nada valioso acerca de lo que escribir. Sospechaba que la historia que me estaban enseñando era un tanto equivocada o al menos sesgada y sospechosa. No sentía que hubiese algo malo en mí ni me sentía inferior pero mi educación me decía que incluso la forma en que los jamaicanos hablábamos estaba mal. Recuerdo a mis maestros haciéndome practicar el inglés de la Reina.² Todos los libros que leí y los poemas que aprendí de memoria habían sido escritos por poetas británicos o de Estados Unidos, que eran hombres y supuestamente estaban muertos. En esa época, creía en verdad que un escritor era sinónimo de muerte. Había que morir para ser escritor y yo no estaba preparada para morir, aun cuando fuera por la gloria de ver mis palabras impresas. Más aún, creía que solo quienes vivían en otro lugar y hablaban de aguanieve, algo que no podía imaginar, y contemplaban narcisos, eran escritores. Todavía no había leído “The

² El inglés de la Reina refiere a la variedad de la lengua inglesa hablada y escrita, supuestamente con propiedad, por las clases educadas de Inglaterra

Tropic in New York” de Claude McKay, donde se mencionan, incluso se enaltecen, bananas, mandarinas y mangos, emblemas de mi cultura. Aunque mi familia estaba orgullosa de su gran biblioteca, y mi madre y mi hermana eran lectoras ávidas, puedo decir con total honestidad que nunca leí un libro o un poema de una persona negra, de ningún lugar del mundo, hasta que tuve dieciséis años y me fui a vivir a Nueva York. Ahí, mientras terminaba un curso de la escuela secundaria, leí por primera vez a Langston Hughes, Gwendolyn Brooks y Jean Toomer.

Cane de Jean Toomer es el texto que más influyó en mi reconocimiento y respuesta al llamado de la escritura. El título me atrajo, y me atrapó totalmente el surrealismo lírico de Toomer que me transportaba a un terreno familiar, reminisciente de la finca azucarera en la que enterraron mi cordón umbilical. Como la Jamaica de mi niñez, *Cane* estaba poblado de negros con una simplicidad y gracia cotidianas extraordinarias. En ese momento supe, luego de terminar de leerlo, que yo quería escribir, no en la forma subrepticia en la que lo había hecho hasta el momento, sino abiertamente, para compartir mi escritura con otros.

Esos escritores afroamericanos me llevaron al descubrimiento de escritores caribeños y africanos cuando ingresé a Hunter College. Estaba asombrada y también enojada por haber tardado tanto en descubrir a estos escritores, muchos de los cuales eran jamaquinos y ya escribían antes de que yo naciera. ¿Por qué me llevó dieciocho años descubrirlos y tan lejos de casa? A partir de ese momento leí ávidamente y comencé a rastrear escritores negros en Nueva York. A los diecinueve años, dos hechos me ubicaron firmemente en mi camino a la escritura. Primero, conocí a LeRoy Clarke, pintor y poeta trinitense. Cuando le comenté que escribía, me invitó a mostrarle mi trabajo. Se sorprendió cuando a la semana siguiente le entregué en mano tres carpetas con alrededor de doscientos poemas. De todos modos, se quedó con ellos y los leyó, luego me llamó y me declaró poeta. Clarke me recomendó que revisara algunos de los poemas y me sugirió que participara de sesiones de lectura con regularidad. En segundo lugar, tuve la suerte de escuchar a Sonia Sánchez recitar. Ahí, delante de mí, había una mujer negra tan chiquita como yo, despidiendo palabras ardientes, haciendo resonar verdades. Conocer a Clarke y ver a Sánchez recitar lanzaron mi carrera. Fue desapareciendo el miedo que siempre albergué respecto a compartir mi trabajo y me encontré con mi voz leyendo mis poemas en espacios de micrófono abierto. Me maravillaba cuando la gente venía después y me decía que le gustaban mis poemas e insistía en que los presentara para su publicación.

Para cuando volví a Jamaica seis años después, armada con un título de magister, las cosas habían cambiado. En las escuelas se estaban enseñando textos de escritores caribeños, y el escenario poético era vibrante. Fui afortunada de ser patrocinada por Mervin Morris y Kamau Brathwaite, que eran profesores en la Universidad de las Indias Occidentales, y cuyo afecto y guía

aún valoro. Escribí y conduje un programa de poesía en una de las radios que presentaba la obra de escritores que ya habían publicado, así como la de quienes se estaban iniciando. Mis poemas se publicaron casi una vez por semana durante tres años en la sección literaria de los domingos en un diario. Escribí enfervorizada. Seguí observando a mi gente, y con el cambio en el ámbito educativo, hubo un giro en la importancia de la lengua jamaicana. Comencé a experimentar e incorporar mi lengua materna en mis trabajos. Recordé la poesía en dialecto de Louise Bennett, que había escuchado durante toda mi niñez, y me cuestioné por qué no había considerado antes su poesía a un mismo nivel que la de Longfellow, por ejemplo. Abordar los escritos de Bennett por primera vez fortaleció mi intención de incorporar la lengua jamaicana en mi escritura, *me could labrish and write fi we yarns*.³

He estado escribiendo por más de veinte años ahora. Me llamo a mí misma escritora, pero a veces me pregunto si soy o no soy plenamente una escritora. He escrito más poemas de los que puedo contar o de los que podré publicar en mi vida y tengo cuatro libros de mi autoría. En muchos aspectos siento que la profundidad de mis sentimientos raya con la enfermedad; también me duele pensar que este amante es tan necesario como la sangre que alimenta mi corazón.

El recuerdo de los pastizales haciendo cosquillas en mi piel, el sol pegando la ropa a mi cuerpo, el dulzor de la caña en mi boca y los limpios cielos azules mirándome desde lo alto permanecen muy vívidos en mí. Estas imágenes, junto con la vibrante energía de mi gente, siguen alimentando mi trabajo y ruego que no me abandonen. No puedo no escribir. Todavía soy una aprendiz, postrada a los pies de este dios.

³ Se ha mantenido aquí la frase en *patois* jamaicano tal como hace Palmer Adisa en el texto original en inglés.

Integrantes

Natasha Besoky es traductora pública en idioma inglés por la Universidad Nacional del Comahue (UNCo). Se desempeña como traductora independiente en distintas agencias de traducción y trabaja como docente de Traducción Literaria en el Instituto Neuquino del Profesorado en Inglés (INPI). Actualmente, cursa la Especialización en Traducción Literaria en la UBA y forma parte del proyecto de investigación “Migración y memoria: Lecturas/traducción del Atlántico eximperial británico en el cambio de milenio” (J035) dirigido por la Dra. Alejandra Olivares.

Mercedes Felicitas Fernández Beschtedt es profesora de inglés y especialista en Literatura Hispanoamericana del siglo XX por la Universidad Nacional del Comahue (UNCo). Se desempeña como asistente de docencia en la Facultad de Lenguas de la UNCo.

Estefanía Fernández Rabanetti es especialista, traductora pública y profesora adjunta de las cátedras de Traducción Literaria y Lengua Inglesa IV Aplicada a la Traducción en la Facultad de Lenguas, UNCo. Como investigadora docente, aborda la producción de autoras que se encuentran entre lenguas y entre culturas. Últimamente se ha abocado al estudio de la obra de la poeta amerindia Joy Harjo, de la nación Muscogee, desde un abordaje interdisciplinar que combina áreas tales como la música, la poesía performativa y los estudios de la memoria. Actualmente investiga el rol de la traducción intersemiótica como un modo de acceder a la memoria.

Sabrina Solange Ferrero es traductora pública nacional de inglés por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y profesora en lengua inglesa por el Instituto Superior del Profesorado de Río Grande (ISPRG). Además, es docente de la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional del Comahue desde 2014. Fue ayudante diplomada en las cátedras de Traducción Literaria y Práctica Profesional, y en la actualidad, se desempeña como profesora adjunta a cargo en la cátedra de Interpretación. Como investigadora, integra el proyecto “Traducción, subjetividad y género. Responsabilidad ética y social en prácticas de traducción e interpretación”, dirigido por la Dra. María Laura Spoturno y radicado en IdIHCS, UNLP-CONICET. También es colaboradora del proyecto “Migración y memoria: lecturas/traducción del Atlántico eximperial británico en el cambio de milenio”, dirigido por la Dra. Alejandra Olivares. Desde abril de 2021, es becaria interna doctoral de CONICET, y actualmente cursa sus estudios doctorales en la Facultad de Humanidades, UNLP. Su investigación se centra en el estudio de la subjetividad que surge de los procesos de autotraducción y retraducción en los espacios multimodales e intermediales que habilitan las redes sociales, con un foco en la *Insta*-poesía.

Paola Formiga es profesora de inglés (UNCo) y especialista en Literatura Hispanoamericana del Siglo XX (UNCo). Actualmente, trabaja como asistente de docencia regular

en las materias de Literatura en Habla Inglesa (Facultad de Lenguas, UNCo). Como docente investigadora (categoría V), integra el proyecto de investigación “Migración y memoria: lecturas/traducción del Atlántico ex-imperial británico en el cambio de milenio” dirigido por la Dra. Alejandra Olivares. Sus áreas de investigación incluyen la literatura chicana y la literatura de la diáspora africana en los Estados Unidos y Gran Bretaña. Además, es miembro de la Comisión Organizadora del Congreso nacional “El conocimiento como espacio de encuentro”. Desde el año 2018 se desempeña como Secretaria Académica de la Facultad de Lenguas.

Andrea Montani es magíster en Inglés por la Universidad Nacional de Córdoba (2019) y profesora de inglés por la Universidad Nacional del Comahue (2009). Participó en el proyecto de investigación “Subjetividades, lengua(s) y representación en la literatura chicana, puertorriqueña y del Caribe anglófono” (J024) y actualmente co-dirige el proyecto “Migración y memoria: Lecturas/traducción del Atlántico eximperial británico en el cambio de milenio” (J035). Se desempeña como docente en la materia Literatura en Habla Inglesa del Traductorado Público en Idioma Inglés y de las materias Historia de la cultura, Literatura en Habla Inglesa I, II y III del Profesorado en Inglés de la Facultad de Lenguas, Universidad Nacional del Comahue.

María Alejandra Olivares es doctora en Letras (UNC), magister en Lingüística (UNCo) y profesora en inglés (UNCo). Fue Profesora Adjunta regular en las cátedras de Literatura en Habla Inglesa de la Facultad de Lenguas, Universidad Nacional del Comahue, desde 1998 a 2020. Anteriormente, trabajó como auxiliar de docencia en la misma institución. Es investigadora en el área de Lingüística (1996-2005) y en el área de Literatura desde 1995 hasta el día de hoy. Fue decana de la Facultad de Lenguas (UNCo) en los períodos 2014-2018 y 2010-2014 y vicedirectora de la Escuela Superior de idiomas (UNCo) en el período 2006-2010. Actualmente, dirige el proyecto de investigación “Migración y memoria: lecturas/traducción del Atlántico ex-imperial británico en el cambio de milenio” (J035).