

(Des)componer una tierra: Canadá repensada desde la escritura topográfica en *Land to Light On* de Dionne Brand

To (de)compose a land: rethinking Canada through topographic writing in *Land to Light On* by Dionne Brand

Azucena Galettini¹

Submetido em 9 de dezembro de 2019 e aprovado em 14 de março de 2020.

Resumen: El poemario *Land to Light On* de la autora Dionne Brand, de origen trinitense y residente de Canadá desde 1970, aborda un espacio que parecía vedado a una inmigrante caribeña: el *wilderness* [naturaleza agreste] canadiense. En tanto representación paisajística de la identidad nacional, ese espacio suele percibirse como terreno exclusivo de autores blancos, canadienses de nacimiento, y no fuente de inspiración para una autora afrodescendiente de origen caribeño. A partir de las tensiones entre el aquí/allí con las que se estructura la relación entre Canadá y el Caribe, Brand da cuenta en este poemario de la imposibilidad de construir un territorio propio. A partir de la selección de algunos poemas paradigmáticos del libro, en el presente trabajo se analizará cómo esa renuncia no es solo personal sino que arremete contra la construcción ficcional que toda nación conlleva. Para ello, nos valdremos de la noción de “escritura topográfica” que acuñamos con el fin de describir cómo Brand inscribe en su poesía el paisaje como un acto más de lenguaje. Se observará, mediante un análisis pormenorizado de los recursos estilísticos y lingüísticos presentes en los poemas seleccionados, la imagen de Canadá que emerge y la relación que la autora establece con lo geográfico, más allá de las fronteras nacionales.

Palabras clave: Dione Brand. Poesía Anglocaribeña. Literatura Canadiense. Escritura Topográfica. Paisaje.

Abstract: The poetry collection *Land to Light On* by Dionne Brand, Trinidadian by birth and resident in Canada since 1970, deals with a space that seems forbidden to a Caribbean immigrant: Canadian wilderness. As a landscape representation of national identity, the wilderness tends to be perceived as the exclusive realm of white authors, Canadians by birth, not as a source of inspiration for an Afrodescendant author born in the Caribbean. Through the tensions between “here” and “there” that structure the relationship between Canada and the Caribbean, in this poetry collection Brand deals with the impossibility of constructing a land of her own. By analyzing a selection of paradigmatic poems from *Land to Light On*, in this article we will study how that surrender is not only personal, but a way of confronting the fictional construction that any nation entails. In order to do that, we will utilize the notion of “topographic writing”, coined with the purpose of describing how Brand inscribes landscape in her poetry: as another act of language. Through a detailed analysis of stylistic and linguistic resources present in the poems selected, we will observe how an image of Canada emerges and the relationship the author establishes with geography, beyond national borders.

Keywords: Dione Brand. Anglocaribbean Poetry. Canadian Literature. Topographic Writing. Landscape.

Postales canadienses: ¿usted está aquí?

Canadá ha recibido el nombre del “Great White North” y su paisaje icónico parece ser el de una postal nevada, que muestra una naturaleza inhóspita, hostil, con la que el ser humano debe luchar para poder sobrevivir. El paisaje es uno de los elementos simbólicos con los que una nación decide representarse y conlleva siempre una construcción, da cuenta de una determinada visión de sí. Si bien Canadá se representa a sí misma desde su Carta de Derechos y Libertades de 1982 como un país multicultural, su “White North” parece ser el espacio en el que “lo verdaderamente canadiense” se ve resguardado. Así lo señala la crítica SARAH PHILLIPS CASTEEL (2007) quien asocia esos espacios naturales con lo que en la narrativa nacional es la “esencia canadiense” y por ello se considera terreno inaccesible para las minorías y los inmigrantes, que se piensan exclusivamente en ambientes urbanos. Resulta significativo el caso de la autora trinitense-canadiense Shani Mootoo y su novela *He Drown She in the Sea*: los editores querían que se concentrara en las escenas que transcurrían en el Caribe y descartara las que ocurrían en espacios rurales, montañas y costas de Canadá, como si una trinitense solo pudiera escribir sobre ciudades (véase CASTEEL, 2007, p. 5 para un relato de esta anécdota). El poemario que se trabaja en el presente ensayo demuestra que esa presunción no es del todo correcta. La autora trinitense Dionne Brand, que reside en Toronto desde la década de 1970, se permite explorar el norte canadiense en *Land to Light On* y fue incluso galardonada con el prestigioso Governor's General Award, con lo cual la afirmación de CASTEEL (2007) de que la ciudad cosmopolita es el único espacio que se le permite habitar al sujeto diaspórico (al menos simbólicamente) es discutible.

Cabe destacar, además, que, como sostiene HAMMILL (2007, p. 65), la diversidad geográfica y cultural de Canadá también complejiza esa equiparación de “paisaje canadiense = *wilderness* [la naturaleza en estado silvestre] o White North”, pues ninguna imagen permite unificar las Provincias Marítimas (Nueva Brunswick, Nueva Escocia y la Isla Príncipe Eduardo), con el territorio del Noroeste o con Montreal, ni la Costa Oeste con las regiones árticas.

No obstante, resulta innegable la preocupación de la literatura canadiense por anclarse a su territorio. Así, una autora como Margaret Atwood señala, ya en 1976:

Canadá es un territorio desconocido para quienes lo habitan... Canadá es un estado mental, como el espacio que uno habita no solo con el cuerpo sino con la cabeza. Es en ese tipo de espacio que nos perdemos [...] Lo que necesita una persona perdida es un mapa del territorio, con su propia locación en él marcada para que pueda ver dónde está en relación con todo lo demás. La literatura no es solo un espejo, es también un mapa, una geografía de la mente. Nuestra literatura es ese mapa si aprendemos a leerla como nuestra literatura, como el producto de quienes hemos sido y dónde hemos estado. Necesitamos con desesperación un mapa así, necesitamos saber sobre el aquí, porque aquí vivimos. Para los miembros de un país o una cultura el conocimiento compartido de su lugar, su aquí, no es un lujo sino una necesidad. Sin ese conocimiento no sobreviviremos. (ATWOOD, 2004, pp. 26-27, en FRASER, 2005)²

La necesidad de la literatura de convertirse en un mapa que defina qué es ese *aquí* de Canadá es una apuesta por una construcción identitaria. De hecho, desde la década de 1960 se observa la preocupación de la literatura canadiense por desarrollar cierto sentido de identidad nacional, y un símbolo en el que históricamente se han apoyado para hacerlo es el paisaje (FRASER, 2005; MORGAN BECKFORD, 2008; WOOD, 1998), que se transforma en un referente siempre cargado de significado para escritores y lectores canadienses, pues es el “principal significante de lugar y autoconciencia” (MORGAN BECKFORD, 2008, p. 476).

Esta preocupación puede pensarse en un plano más amplio, pues en la cultura canadiense de finales del siglo XX y comienzos del XXI, las similitudes con Estados Unidos conllevan la amenaza del borramiento de toda diferencia (ROBERTS, 2015, p. 9) ya que la insistencia en las discrepancias genera, para el espectador externo, una afirmación de que estas son mínimas, que las distinciones entre un anglocanadiense y un estadounidense son apenas cuestiones de *timbre*, meros matices (CODE, 1998, p.82). Esto se traduce en una profunda ansiedad por definir una identidad anglocanadiense claramente identificable. Definir el *aquí*, implica definir qué es Canadá³ y resulta lógico pensar que se busca una diferenciación, aquello que los vuelve únicos, en el paisaje, en lo indomable de la naturaleza nórdica que los colonos tuvieron que conquistar: los espacios

rurales y la naturaleza en estado “silvestre” [*wilderness*], que en la mitología nacional se presenta como indómita, inalterada, negando que ella también es mera construcción.

YI-FU TUAN (2007, p. 151) sostiene que en la dicotomía entre campo-ciudad, el verdadero polo opuesto a lo urbano es esa naturaleza indómita: “En la mitología agraria, el campo es el mundo intermedio ideal del hombre que se enfrenta a la polaridad ciudad-yermo”.⁴ El geógrafo hace un rastreo de las imágenes que representan el concepto de “wilderness” desde la Biblia al siglo XX. En ese devenir caracteriza la visión bíblica como contradictoria, pues describe el yermo como el espacio de desolación, “la tierra sin sembrar frecuentada por los demonios” (TUAN, 2007, p. 153) y, a su vez, como lugar de refugio y contemplación así como espacio en el que el pueblo elegido es abandonado durante algún tiempo. En América del Norte se conserva esa ambigüedad y los pioneros veían el *wilderness* como un obstáculo a vencer en la lucha por la supervivencia mientras que los “caballeros ilustrados” lo consideraban un espacio a ser preservado (teñidos, sin duda, por la mirada del romanticismo inglés) (TUAN, 2007, p. 153). De este modo, el avance de la vida urbana y sus defectos reales o imaginarios, conllevó una creciente apreciación por la “naturaleza agreste”. TUAN (2007, p. 154) sostiene que “El concepto de yermo no puede ser objetivamente definido: se trata tanto de una actitud mental como de una descripción de la naturaleza”.

En el caso de Canadá, la relación con su “wilderness”, asociado con el norte del país, la nieve, el paisaje ártico (ATWOOD, 1995; HAMMILL 2007) resulta troncal. La notoria expansión de la producción literaria canadiense durante las décadas de 1960 y 1970, sumada al crecimiento del nacionalismo cultural, trajo consigo la preocupación sobre qué elementos hacían única a la literatura del país (HAMMILL, 2007, p. 61). La preponderancia de la naturaleza agreste como una de esas características resaltada por una crítica enfocada en detectar temas y tópicos frecuentes (FRYE, 1971; JONES, 1970; ATWOOD, 1972; MOSS, 1974) es considerada problemática en la actualidad, pues tiende a quedar asociada con una perspectiva hegemonícamente blanca y anglófona (HAMMILL, 2007, p. 62). De todas formas, una obra fundante como *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination* (1971) de Northrop Frye y su análisis de la relación fundamental de la literatura canadiense con su territorio y en especial con sus paisajes

más agrestes, ha ejercido una enorme influencia en escritores y críticos posteriores (HAMMILL, 2007).

Por ende, resulta atractivo pensar determinadas creaciones paisajísticas como un modo de manipular ciertos tópicos asociados con la conformación de una nación, con una suerte de “esencia canadiense” que también está en constante disputa. Es por ello que el propósito del presente trabajo es analizar en el poemario *Land to Light On* la apropiación que se lleva a cabo de imágenes míticas canadienses, asociadas con su paisaje más agreste, para dar cuenta de cómo Dionne Brand deconstruye la idealización dando por tierra con el asidero de una construcción nacional que no es sino ilusoria.

Dionne Brand: aquí y allí canadienses y caribeños

Dionne Brand (1953) nació en Trinidad y Tobago, en un pueblo pesquero y migró con apenas diecisiete años a Canadá. Ya es, sin duda, parte del canon canadiense como lo demuestra la publicación de sus textos en una de las editoriales más importantes del país, McClelland & Stewart, uno de los sellos de Random House, y especialmente por su reconocimiento como Poet Laureate de Toronto en el período 2009-2012.⁵ Por su novela *Love Enough*, Brand incluso llegó a competir con Margaret Atwood (eterna candidata al premio Nobel hasta que el galardón fue otorgado a su compatriota Alice Munro) por el prestigioso Trillium Award de Ontario, aunque ambas fueron derrotadas por la joven Kate Cayley.

Buena parte de la obra de Brand, tanto poética como narrativa, transcurre en las tensiones que generan las alianzas y desencantos del Caribe natal y del país de residencia. En ese sentido, tiende a ser analizada desde lo que puede considerarse ya cierto lugar común de la crítica caribeñista que estudia la literatura de la región en tanto la dicotomía del *aquí* caribeño con el *allí* de la migración; o a la inversa, el *aquí* del sujeto diaspórico en contrapartida con el *allí* en el que se transforma el lugar de “origen”. Esto ocurre porque la mayor parte de la literatura caribeña (no solo anglófona) se produce y publica por fuera del territorio antillano.

La obra de Dionne Brand es analizada desde lo que una autora como Alison Donnell denomina el “modelo del Atlántico Negro”, en referencia al ya emblemático libro de PAUL GILROY (1993). Este cobró preeminencia en los estudios caribeñistas

de habla inglesa durante la década de 1990. El “Atlántico Negro” es entendido como una formación intercultural y transnacional que permitió pensar a las poblaciones y movimientos culturales de los afrodescendientes por fuera de las naciones en las que habían nacido o migrado, poniendo el eje en el pasado compartido, no solo en tanto las experiencias de opresión, sino también en una raíz cultural común; al poner el foco en la diáspora de los descendientes de esclavos como característica común. La crítica que este esquema de pensamiento ha recibido es que se favoreció la formación de un nuevo canon en el que primaron las escrituras diaspóricas en detrimento de aquellos autores y obras que articulaban una visión localizada y local (DONNELL, 2014, pp. 126-127), se privilegió lo cosmopolita por sobre lo local, al viajero por sobre el habitante, la movilidad por sobre la localización y el “otra parte” por sobre el *aquí*.

En consonancia con la crítica de Donnell, CASTEEL (2007, p. 3), sostiene que una de las consecuencias del giro espacial en la crítica literaria ha sido la tendencia a poner un acento exagerado sobre el desplazamiento, la dislocación y el movimiento en detrimento del lugar. De este modo, términos como “terreno”, “paisaje” o “fronteras” se vuelven metáforas y pierden especificidad espacial. Casteel reconoce la importancia que han tenido “los estudios de la diáspora” para desarmar mitos de origen, pero considera que este enfoque se ha extendido a todas las formas de locación. Se establece así una dicotomía entre el fijismo y la movilidad (DONNELL 2006; 2014), pese a que, como ya sostenía el autor cubano ANTONIO BENÍTEZ ROJO (1998, p. 350) “Y, sin embargo, todo caribeño sabe, al menos intuitivamente, que el Caribe es mucho más que un sistema de oposiciones binarias”.

Sin embargo, como hemos visto en el apartado anterior, la preocupación por la tensión entre los *allí* y *aquí*, no es exclusiva de la literatura caribeña producida y publicada por fuera del Caribe, o bien de las creaciones literarias caracterizadas como “diaspóricas”. La literatura canadiense también presenta una obsesión al respecto, asociada con una búsqueda identitaria que permita definir qué es ser canadiense, hecho que presenta su contraparte en definir *lo caribeño*, que parece planteado siempre como constante apertura (HALL, 2010; GLISSANT, 2006; 1981 BOURRIAUD, 2009). En cierta forma es posible pensar esa preocupación común como recordatorio del pasado de colonia que

también es parte de la historia de Canadá, más allá de la evidente ansiedad que genera el cosmopolitismo que parece adueñarse de ciudades como Toronto o Montreal.⁶

Paisaje y escritura topográfica

Si como se ha dicho, uno de los problemas del giro espacial en la literatura es la erosión de contenido de las categorías teóricas espaciales, a la hora de establecer el análisis que se propone en este ensayo resulta vital pensar cómo definir la categoría “paisaje”. Este término establece un lazo entre estética y espacio, permitiendo hacer cruces orgánicos entre literatura y geografía. Por eso, optamos aquí por recuperar la noción de *artearización* de Alain Roger (que toma de Montaigne) para dar cuenta de la operación artística que conlleva la construcción de paisaje. Según ROGER (2007), esa estetización surge a partir de la estructuración de la mirada que “...está saturada de una profusión de modelos, latentes, arraigados y, por ende insospechados (...) que actúan en silencio para en cada momento moldear nuestra experiencia, perceptiva o no” (ROGER, 2007, p. 20). Y es en ese sentido que es posible cruzar esta idea con la del geógrafo cultural Denis Cosgrove del paisaje como un modo de ver, que se observa claramente inspirado por John Berger. Según define COSGROVE (2002, p. 68), paisaje es “área de tierra visible para el ojo humano desde una posición estratégica [...] que establece una relación de dominio y subordinación entre el espectador y el objeto de visión”.

Si bien esta manera de concebir el paisaje está marcada por el perspectivo cartesiano, propio del Renacimiento y no es trasladable a todo momento histórico [seguimos a JAY (1988), CRARY (1988) y BRYSON (1988)] esta relación entre paisaje y poder es vital para pensar la poesía la obra de Dionne Brand. La construcción paisajística que esta poeta establece, su *artearización*, para volver a los términos de Roger, está marcada por lo aquí denominaremos *escritura topográfica*. Esta categoría se encuentra inspirada por la idea de “topografía” según la plantea J. HILLIS MILLER (1995), para quien el término se ha transformado en el nombre que designa aquello que es representado en el mapa (entendiendo a “mapa” como representación cartográfica), pero sin ninguna referencia a la escritura u otro medio de representación. Dado que originalmente la topografía significaba la creación de un equivalente del paisaje en palabras, Miller recupera ese

significado original para plantear que en “topografía” confluye tanto el acto de “revelar” como el de “crear”. Con la noción de *escritura topográfica* no nos referimos a la mera descripción del paisaje. La dimensión espacial trasciende el rol de “escenario” o de fuente inspiradora. El paisaje es, en sí mismo, un “material”, entendido este en los términos adornianos, todo aquello que se le ofrece al artista para la creación, pero no en tanto contenido, sino que las formas mismas pueden ser material (ADORNO, 2004 [1970], p. 251). El espacio, entonces, en tanto material, no pasa a ser algo externo a la escritura, es tan intrínseco a la creación poética de esta autora como la noción de ritmo. La escritura topográfica implica que el espacio se inscribe en el acto poético en sí. No hay escenario, puesta en escena, telón de fondo: la poesía es el espacio en el que el paisaje se describe, revela, funda y reinventa. Nos proponemos, entonces, ver cómo en este poemario de Dionne Brand esa escritura topográfica implica una apropiación y descomposición de las imágenes míticas canadienses.

***Land to Light On*: la “tierra” como problema**

El poemario *Land to Light On* (1997) ganó el prestigioso Governor's General Award al mejor libro de poesía de ese año. Se compone de siete partes: la primera es “I Have Been Losing Roads”, donde el sujeto lírico se halla en una zona rural de Canadá y a partir del insulto recibido de parte de un hombre, blanco además, se abre una serie de reflexiones sobre por qué está en Canadá y no en la revolución soñada (que remite a la historia de Granada). La segunda se titula “All that Has Happened Since” y en ella justamente se aborda todo lo que ha pasado en la vida de la persona poética desde la fallida revolución. “Land to Light On” es la serie en la que se explora el por qué de la renuncia a pertenecer a un territorio, a una nación y es sobre la que nos detendremos aquí. La cuarta serie, “Dialectics”, aborda el pasado en el Caribe y el vínculo con la familia luego de la partida. “Islands Vanish” evoca otra anécdota de maltrato: un policía que detiene el auto en el que va la persona poética con otros tres afrodescendientes, básicamente porque no entiende qué hacen ellos ahí, en el medio de la nieve, en una zona rural, no en el ambiente urbano cosmopolita donde son “aceptables”. La sexta sección, “Through my Imperfect Mouth and Life and Way”, es donde se reflexiona sobre el acto poético y “Every Chapter

of the World” conecta con el poemario *Inventory* (2006) en tanto el sujeto lírico se detiene en un listado de muertes asociadas con la discriminación.

Cada una de estas partes se divide en poemas seriados, marcados con números romanos en mayúsculas, que a su vez se desglosan en otros “subpoemas”, numerados en minúscula. No hay simetría entre las series, ni en cuanto a la cantidad de poemas y subpoemas ni al largo de los mismos.

Ya desde el título de este libro Brand lleva la atención a un término problemático: *land*. Los límites poco claros de esta palabra se ponen en evidencia al intentar traducirla: *land* es *tierra*, pero también *país* (pensemos en *Wonderland*, de Carroll, que siempre ha sido “El País de las Maravillas” en español), *territorio*, *región*, incluso *reino* (en los cuentos de hadas y en los textos folklóricos se utiliza *land* como sinónimo de *kingdom*). MCKITTRICK (2006, p. ix) sostiene que cuando Brand escribe “she writes the land”. Para la autora, *Land to Light On* es un mapa, uno que no sigue la cartografía tradicional, las fronteras y límites. Por un lado, al explorar (y descomponer) esa construcción que el sustantivo “land” supone, aborda aquello que parecía vedado a una autora caribeña, el “wilderness” canadiense. Pero por otro, al poner marcadamente en escena su *escritura topográfica* establece los cruces entre escritura y paisaje: revela las construcciones literarias de la tradición canadiense y su vínculo con ellas, poniendo el acento en que se trata precisamente de *construcciones*.

Asimismo, en este poemario, la tensión entre *aquí* y *allí* es completamente explícita, como ponen en evidencia dos versos emblemáticos: “I don't want no fucking country here / or there and all the way back. I don't like it, none of it”. Esta dualidad no es solo entre el Caribe y los centros de recepción de su migración, sino que también puede ser pensada en relación con la presencia de los afrodescendientes en Canadá. Existe una narración sobre la construcción nacional canadiense en la que los negros y mestizos son siempre extranjeros y no pertenecen a la conformación de Canadá en tanto estado-nación (MORGAN BECKFORD, 2008, p. 463). Los negros son vistos como inmigrantes recientes, refugiados, que se encuentran en permanente estado de necesidad (FOSTER, 1996, p. 29) y pertenecen a los espacios urbanos (MCKITTRICK, 2006). Sin embargo, la presencia de afrodescendientes data del siglo XVII, con el arribo del

intérprete Mathiue Da Costa con las expediciones portuguesas. La presencia histórica de negros y mulatos suele quedar cubierta bajo la caracterización de Canadá como un refugio para los esclavos fugitivos de los Estados Unidos (MCKITTRICK, 2006, p. 97). Se oblitera así dos hechos: por un lado, que hubo inmigración de negros libres en la década de 1850 y entre los años 1909 y 1912 (MORGAN BAECKFORD, 2008, p. 471), por el otro, el propio pasado esclavista canadiense, que resulta directamente negado o considerado demasiado breve y de poca escala para dedicarle análisis político o intelectual (MCKITTRICK, 2006, p. 97). Brand da cuenta de ese borramiento al insistir sobre lo “fuera de lugar” que parece encontrarse un afrodescendiente en las blancas zonas rurales canadienses. Su presencia misma es una forma de poner en tela de juicio esa construcción nacional mítica que los expulsa.

Renunciar al país

El entramado que Brand construye en *Land to Light On* entre espacio y palabra en tanto escritura topográfica se ve paradigmáticamente en el poema que cierra la serie que le da nombre al libro:

V vi

Light passes through me lightless, sound soundless,
 smoking nowhere, groaning with sudden birds. Paper
 dies, flesh melts, leaving stockings and their useless vanity
 in graves, bodies lie still across foolish borders,
 I'm going my way, going my way gleaning shade, burnt
 meridians, dropping carets, flung latitudes, inattention,
 screeching looks. I'm trying to put my tongue on dawns
 now. I'm busy licking dusk away, tracking deep twittering
 silences. You come to this, here's the marrow of it,
 not moving, not standing, it's too much to hold up, what I
 really want to say is, I don't want no fucking country, here
 or there and all the way back, I don't like it, none of it,
 easy as that. I m giving up on land to light on, and why not,
 I can't perfect my own shadow, my violent sorrow, my
 individual wrists. (BRAND, 1997, p. 48)⁷

La frase más citada no solo de este poema si no de todo el libro es “I don't want no fucking country”, como la renuncia a una pertenencia, a ser clasificada como “trinitense” o “canadiense”. Se asocia ese verso con el del poema XIV, cuando el sujeto lírico inicia un

recuento de muertes que puede ver como si estuvieran frente a ella: “Someone moaning the name of a country, this country, in / Belet Huen, flesh melting into his blood” (98).⁸ Sería posible relacionar esa muerte con la de los soldados que dan la vida en nombre de un país, en este caso Canadá. Sin embargo, Belet Huen cambia ese signo, y Brand hábilmente corta el verso antes de dar la locación espacial, para construir una imagen que la referencia desarma, pues Belet Huen remite a uno de los mayores escándalos del ejército canadiense.⁹ Quien muere grita el nombre de Canadá porque es asesinado brutalmente por manos canadienses, no porque esté dando la vida por proteger un país.

Para leer apropiadamente “I don't want no fucking country” resulta fundamental ver lo que se dice antes y después de esa frase: “not moving, not standing, it's too much to hold up” y “here / or there and all the way back”. Brand no solo renuncia a la problemática idea de una “patria” o “nacionalidad” sino que establece su ruptura con un esquema de pensamiento que vimos con CASTEEL (2007; 2014) y DONNELL (2006; 2014) que ha sido el eje de los estudios caribeñistas de habla inglesa. Si bien la obra (tanto poética como narrativa) de Brand es analizada desde el modelo Atlántico Negro de Gilroy y su preponderancia en lo diaspórico y la movilidad de los afrodescendientes, ella establece que esa división fijismo/movilidad, el ser en tránsito o el enraizado, resulta una carga muy pesada que sostener. La utilización del verbo “hold up” fulgura en varias direcciones: implica sostener con igual fuerza y efectividad (puede significar que algo perdura, está vigente), pero también “soportar”. Mantener viva esa dicotomía es una carga que la excede.

La referencialidad también cumple un rol llamativo en este poema: el “it” del “marrow of it” es ambiguo, pues no hay referente directo. Textualmente parece referir no solo al resto del poema sino a toda la problemática del libro, la esencia de lo que quiere decirse. Lo interesante es que precisamente no opta por la palabra “essence” o “core”, que indicaría la misma idea que “marrow”, sino que se escoge un término que refiere al cuerpo: la verdad de lo que quiere decirse está en la médula del sujeto lírico.

El “it” de “it's too much”, en cambio, remite a “not / moving not standing” como una unidad. El “it” de “I don't like it, none of it” es menos claro. Refiere a “country” pero en tanto a la idea de pertenecer a él. No obstante la referencialidad se amplía y abarca también a la unidad “not / moving, not standing”.

El “here / or there and all the way back”, por su parte, pone el acento en la disyuntiva mencionada pero también establece la volatilidad referencial de los déicticos. “All the way back” si bien establece que no se quiere ni un extremo ni otro ni tampoco todo lo que puede estar entre ellos, también plantea una curiosa apertura, la que surge con el “back”. ¿A qué regreso refiere? Se indica el recorrido que va del “there” al “here” pero también el del “here” al “there”. Aparece, así, la referencia (velada, en este caso) a la imagen de los afrodescendientes como seres de paso, siempre al borde de algún retorno imposible.

“Not / moving, not standing” está enlazado con versos anteriores, uno de ellos es “bodies lie still across foolish borders”. La quietud está asociada con la muerte (el sustantivo anterior es “tumbas” con lo cual “cuerpos” connota “cadáveres”, hecho que el verbo “yacer” refuerza). La imagen es ambigua pues “across” puede significar o bien que los cuerpos yacen cruzando la frontera o sino a lo largo de ella. Espacio liminal en tanto territorio entre límites (PRATT 1992, BHABHA, 2002), estar en la frontera es situarse en un espacio de cruce. Lo interesante es que Brand elija una preposición que vuelve ambigua la imagen, pero que sonoramente remite a la idea de atravesar (“cross”/ “across”).

Por otra parte, el adjetivo “foolish” aporta liviandad frente al dramatismo de los muertos. Falsa liviandad, pues Brand tiene muy claro el rol represivo de las fronteras sobre los migrantes, pero el adjetivo apunta también hacia lo central del poema, la renuncia a un país, que implica renunciar a las fronteras y, por ende, a la reproducción de una construcción de “identidad nacional”. Frente a lo “tontas” que estas son, el sujeto lírico plantea su propio camino, en el cual enuncia elementos que definen, aportan puntos de referencia espacial: meridianos, latitudes, pero estos están quemados o se los arroja. Ya antes de que se renuncie a un país, a “land to light on”, se deshace de los elementos que permiten trazar esas “tontas fronteras”.

Los típicos versos largos de Brand, entrelazados mediante encabalgamientos, cobran aquí una función extra. Construidos con unidades cortas, el aparente ritmo fluido que los encabalgamientos generan, se ve entrecortado por un el stacatto que producen las unidades de dos o tres elementos. Fluido y entrecortado al mismo tiempo, este ritmo se apoya también sonoramente en el juego entre la continuidad de las fricativas *-/f/*; */s/-* y

la traba que generan las oclusivas *-/p/, /t/, /k/-*. Este trabajo con la sintaxis, el ritmo y la materialidad sonora parece apuntar a un deseo de fluir que se ve cancelado.

Sin bien la fuerza de “I don’t want no fucking country” como renuncia a una nacionalidad suele volverse el foco a la hora de pensar en este poema, resulta productivo explorar ese rechazo en una clave que está presente en todo el libro: la puesta de relieve de la construcción que toda “land”, todo “fucking country”, conlleva. Si las fronteras son brutales pero “tontas”, es porque son meras líneas de papel, trazados arbitrarios que nada indican. Imposible jurarles lealtad. Es por ello que interesa particularmente un ítem presente en la enumeración: *caret*. Se trata de un signo que se usa en la corrección en el ámbito editorial, similar a una “v” invertida para señalar que algo debe insertarse en ese lugar. “Caret”, entonces, es otro tipo de señalización, establece una marca en un espacio, solo que textual, es otro tipo de “aquí” (una suerte de “insértese aquí”).

En ese sentido Brand entrelaza la espacialidad física con la textual al intercalar “carets” con latitudes y meridianos; lleva la atención hacia el plano de la escritura. “Dropping carets”, entonces, conlleva esa idea de una inserción escritural, de una marca que pone de relieve que los meridianos y las latitudes son también construcciones ficticias, marcas en un papel, el mapa. Y de hecho, esa visión está enfatizada en poemas previos, como se verá en el próximo apartado, pues este, si bien paradigmático, debe ser leído en consonancia con aquellos con los que establece una clara interrelación.

(Des)componer una tierra

Para pensar la conexión entre “V vi” y los otros poemas del libro, resulta fundamental analizar, en primera instancia, la mención al título de la serie y del libro. ¿Que implica, pues, esa renuncia a “land to light on”? Esta ya había aparecido en los poemas “V iii” y “V v”. Al llegar al “V vi” la frase no sorprende (por más que el insultante “fucking”, palabra que Brand rara vez usa en su poesía, logre el efecto de darle relieve al verso). Es en el poema V ii donde se define el porqué de ese abandono:

V ii

But the sight of land has always baffled you,
There is dirt somewhere older than any exile
and try as you might, your eyes only compose

the muddy drain in front of the humid almond tree, the unsettling concrete sprawl of the housing scheme, the stone your uncle used to smash his name into another uncles face, your planet is your hands, your house behind your eyebrows and the tracing paper over the bead of islands of indifferent and reversible shapes, now Guadeloupe is a crab pinched at the waist, now Nevis' borders change by mistake and the carelessness of history, now sitting in Standard Five, the paper shifting papery in the sweat of your fingers you come to be convinced that these lines will not matter, your land is a forced march on the bottom of the Sargasso, your way tangled in life. (44)

En este poema se observa la importancia de la mirada en un juego entre lo abarcador y el detalle. Existe una conexión entre “the sight of land” y “your eyes only compose”. Así como el paisaje requiere una mirada que artealiza, Brand establece con “sight” que “land” requiere una mirada contemplativa, una que parecería ser abarcadora, como un plano general. Esa posibilidad no existe para el sujeto lírico, por eso dice “try as you might, your eyes only compose”. Se pone en evidencia que no se trata de mera observación, que la mirada compone aquello que se observa, y los ojos de la persona poética son incapaces de ver. A su vez, “land” es contrapuesta a “dirt”, estableciendo de este modo que no se trata solo de la materialidad en sí (“dirt” como sinónimo de “soil”), sino que “land” apunta a una construcción mayor.

Se logra, entonces, generar una oposición entre “land” y lo que los ojos sí logran componer. Los tres elementos hablan de una mirada que va al detalle. Y de hecho, en *Land to Light On*, Brand reflexiona abiertamente sobre su estética del detalle: “I liked detail” (p. 52) dice en el poema “VI” al recordar a su tía Phyllis y todas las minucias que podía percibir en ella, y en el “IX ii”. “I know / it is from small things that we know anything” (p. 65).

“Your planet is your hands” pareciera indicar que el único anclaje físico está en sí misma. MCKITTRICK (2006, p. IX) lee este verso de *Land...* como la muestra de una conciencia que sabe que “[...] la geografía es siempre humana y la humanidad siempre geográfica [...]”. Considero que esa afirmación peca de cierta ingenuidad. Ya la geografía humanística como corriente que se inicia entre la década de 1960 y 1970

ponía en evidencia ese hecho. Me parece más interesante leer este verso en relación con la cita de *Another Place, Not Here*; “[...] here you hands look unfamiliar, you say 'Are these mine? I don't recognize them'.” (BRAND, 1996, p. 198). Si en la novela, el vivir en tensión entre un “aquí” y un “allí” suponía el desconocimiento de las propias manos, que en *Land...* estas pasen a ser “el planeta” implicaría que ese conocimiento conlleva espacialización y pertenencia. Llevarse a sí misma implica llevar todos sus espacios habitados. Sin embargo, si unimos este verso con la imagen del papel de calcar sobre las islas, es posible pensar una asociación entre planeta y manos, en el sentido de que estas, sobre el papel de calcar parecen estar creando el mundo. En esos versos, se pone en evidencia que lo geográfico no es realmente algo inmutable, sino que las formas de las islas son “reversibles”, y las fronteras que las limitan, arbitrarias (la mención a la isla Nieves y su cambio debido a la “despreocupación la historia” hace referencia que Nieves fue obligada, junto con Anguila, a formar parte de un mismo país con San Cristóbal en 1883, pese a que cada isla tenía una identidad propia y funcionaron siempre como entidades separadas). El sujeto lírico de aproximadamente doce años (Standard Five equivale a siete años de escolarización formal) entiende, al calcar un mapa de las islas, que esas líneas que trazan no son relevantes, pues no le sirven para crear realmente un territorio propio. Una vez más, la única referencia geográfica que Brand parece poder aceptar como propia es la muerte en el mar.¹⁰ Brand construye una imagen en la que lo único que le pertenece del Caribe, la única tierra física que puede reclamar como suya es la del fondo del mar, donde los sargazos atrapan, enredan, su vida como lo hacían con los cadáveres de los esclavos arrojados desde las embarcaciones. La imagen del mapa copiado con la hoja de calcar vuelve a unir geografía y escritura, estableciendo la ficción que todo mapa conlleva, hecho que resulta de especial violencia en el Caribe, como lo atestigua el caso de Nieves.

Luego de establecer que su mirada es incapaz de construir “land” y de que la líneas necesarias que se trazan para delimitarla de nada sirven, en el siguiente poema (“V iii”) se instaure la renuncia, pues en el fondo se admite que toda “tierra” es ilusoria, como un relato que un gran mentiroso nos cuenta: “I am giving up on land to light on, it's only true, it is only / something someone tells you. someone you should not trust / anyway

[...]. (45) Y luego, en el poema “V v” se establece lo definitivo de esa renuncia, que aquí, a diferencia del siguiente “V vi”, primero que citamos en este apartado, se centra no tanto en su deseo, su profundo rechazo, sino en que aquello que a lo que renuncia no es realmente algo *real*.

V v

I'm giving up on land to light on, slowly, it isn't land,
it is the same as fog and mist and figures and lines
and erasable thoughts, it is buildings and governments
and toilets and front door mats and typewriter shops,
cads with your name and clothing that comes undone,
skin that doesn't fasten and spills and shoes. It's paper,
paper, maps. Maps that get wet and rinse out, in my hand
anyway. I'm giving up what was always shifting, mutable,
cities' fluorescences, limbs, chalk curdled blackboards
and carbon copies, wrenching water. cunning walls. Books
to set it right. Look. What I know is this. I'm giving up.
No offence. I was never committed. Not ever, to offices
or islands, continents, graphs, whole cloth, these sequences
or even footsteps.

La inconsistencia de eso que llaman “land” se observa en la comparación con “fog and mist” que es equiparado a los más concretos “figures and lines”. La larga enumeración de elementos dispersos, típico recurso de Brand, nos habla también de cómo su mirada construye a partir del detalle: pese a que se mencionan los “gobiernos”, como categoría más general, la dispersión de detalles que se abre después, generando ese ritmo in crescendo al punto de dejar al lector casi sin aire, nos recuerda la oposición entre “sight” y “your eyes only compose”: donde otros pueden ver números y líneas, realidad “definible”, la persona poética ve una larga lista de elementos que se convierten en pura niebla.

Son particularmente interesantes los versos: “It's paper, / paper, maps. Maps that get wet and rinse out, in my hand / anyway. I'm giving up what was always shifting, mutable”. Se rompe, así, con cualquier fantasía de que exista un *aquí* fijo, inmutable. Se renuncia a algo que nunca fue lo que prometía ser, un anclaje que como tal no existe. El rechazo a los mapas no sorprende, dado cómo Brand pone de relieve ya en poemas anteriores que el Caribe fue cartografiado por otro, y que por ende esas representaciones del espacio de nada sirven. Pero la noción de que “land” es mero papel no es solo por esos

mapas que en las manos de un sujeto lírico como el de Brand se borran, o mejor dicho, se limpian (*rinse out*).¹¹ Afirmar que esta noción de “tierra” es mero papel y líneas trasciende la referencia a los mapas, para situarnos en el campo de lo literario. Porque “land” es también una construcción literaria, particularmente en Canadá. *Land to Light On* pone en evidencia, como sostiene FRASER (2005, p. 302), que el “white North” canadiense y otras nociones sobre la “esencia canadiense” son “falsas construcciones verbales”.

Esto queda expuesto en el poema que abre la serie que da título al libro:

Vi

May be this wide country just stretches your life to a thinness
just trying to take it in, trying to calculate in it what you must
do, the airy bay at its head scatters your thoughts like someone
going mad from science and birds pulling your hair, ice invades
your nostrils in chunks, land fills your throat, you are so busy
with collecting the north, scrambling to the Arctic so wilfully, so
busy getting a handle to steady you to this place you get blown
into bays and lakes and fissures you have yet to see,
except on a map in a schoolroom long ago but you have a sense that
whole parts of you are floating in heavy lake water heading for
what you suspect is some other life that lives there, and you, you
only trust moving water and water that reveals itself in colour. It
always takes long to come to what you have to say, you have to
sweep this stretch of land up around your feet and point to the
signs, pleat whole histories with pins in your mouth and guess
at the fall of words. (43)

Se describe aquí la imposibilidad de asimilar [*take in*] ese nuevo país. Lo prototípico del paisaje canadiense está allí: “wide country”, “lakes”, “ice”. Pero todo intento de asirse a él (“getting a handle to steady you to this place”), de armarse una imagen general, esa mirada abarcadora que requeriría ciertas nociones sobre el paisaje (COSGROVE, 1984, 2002; ALIATA y SILVESTRI, 2001), presente en “so busy with collecting the north”, solo consigue dispersarla. La relación con la tierra es claramente hostil: el aire de la bahía “scatters your thoughts”, el hielo invade la nariz y la tierra la atraganta (“fills your throat”). A su vez, las partes dispersas del sujeto lírico se funden con las bahías, lagos y fisuras, término que resulta particularmente llamativo. La fisura nos lleva al campo semántico del cuerpo, creando un enlace entre lo físico y lo geográfico, que se refuerza por el hecho de que esa fisura se ha visto antes solo en mapas.

La oposición con el Caribe se hace presente en el tipo de agua: la estancada en los lagos contra la movilidad de los ríos y el mar en el Caribe, en el que el agua transparente “revela su color”. Resultan de especial interés los últimos versos pues se establece un vínculo con “V vi”, donde se define “the marrow” de lo que quiere decir. Barrer el suelo a su alrededor puede pensarse como la necesidad de establecer desde dónde se va hablar, reclamar ese espacio como suyo. También podría ser la necesidad de limpiarse de ese territorio, de la necesidad de tener uno, como el mapa que se enjuagaba para sacarle el contenido.

Asimismo, es posible asociar “Guess at the fall of words” en relación con tener la tierra atragantada. Así como intentar anclarse solo consigue dispersarla, tratar de dar cuenta del paisaje canadiense la deja muda, la garganta llena de esa tierra que no logra describir. Aquí la escritura topográfica parece ser una contra-escritura, o mejor dicho, una escritura de por qué no puede escribirse. Sin embargo, la descripción de los paisajes y su inscripción dentro del poemario es notoria, así como la reflexión de cómo el lenguaje le falla.

Condensaciones

En el poemario anterior a *Land...*, titulado *No Language is Neutral*, se planteaba que era imposible construir un lenguaje que describiera Canadá (“[...] this city [...] cannot tell / me what to say even if it chokes me”, Brand, p. 28). Sin embargo, es lo que surgiría en *Land to...*, solo que allí no será la ciudad el paisaje elegido (que Brand sí desarrollará en *Thirsty* y en sus novelas, especialmente *What We All Long For*), sino ese mítico *wilderness*, tópico tradicional de la literatura canadiense. La incapacidad de hablar no está asociada con no encontrar un lenguaje para describirlo, pues si bien la tierra “atraganta” al sujeto lírico, son numerosas las descripciones paisajísticas en *Land...*, pero esto no implica una fantasía de anclaje, sino la renuncia de vivir siempre en la tensión del *aquí y allí*, que como ya hemos dicho es uno de los ejes de la crítica caribeñista. Brand opta por una escritura topográfica que da cuenta de que el paisaje se convierte en un acto del lenguaje. Así, en “V vi”, al asociar “carets” con meridianos y latitudes, Brand entrelazaba la escritura y las delimitaciones geográficas en un gesto casi de meta-escritura

topográfica, pues la autora parece reflexionar sobre sus propios recursos y de qué modo la escritura construye espacialidad. En “V ii”, las líneas que remiten a las fronteras trazadas en el papel de calcar pueden ser también las del propio poema, la poesía misma, en el verso “this lines will not matter”, y de esa forma lo lee FRASER (2005), quien establece que allí Brand reflexiona sobre la posibilidad de construir un territorio propio desde el lenguaje. En el poema “V v” se afirma que la noción de “land” no es más que mera construcción de papel, de mapas que se borran. Así, resulta evidente que toda la sección “Land to Light On” gira en torno a la “tierra” como construcción idealizada.

Por tanto, la renuncia a una *land*, a un *fucking country* trasciende las especificidades de Canadá o el propio Caribe. Brand apunta a disolver la fantasía de que es posible anclarse a un paisaje, construir una pertenencia nacional, no solo en su carácter de inmigrante y afrodescendiente, sino por la consciencia de que toda construcción nacional es una ficción, que el fijismo que plantearía atarse a una geografía, cantarle loas, narrarla, es una imposibilidad. El *White North* se le desarma entre las manos, como el mapa cuando era niña, y se termina por intentar apresar aquello que es solo niebla, mera bruma.

Referencias

- ADORNO, T. *Teoría Estética*, Ediciones Madrid: Akal, 2004 [1970].
- ATWOOD, M. *Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature*. Oxford: Clarendon, 1995.
- ATWOOD, M. *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto: Anansi, 1972.
- ATWOOD, M. What, why, and where is here, en *Survival: A thematic guide to Canadian literature*. Toronto, McClelland & Stewart Ltd, 2004, pp. 15-28.
- BENÍTEZ ROJO, A. *La isla que se repite*, Edición definitiva. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.
- BHABHA, H. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002 [1994].
- BRAND, D. *Land to Light On*. Ontario: McClelland & Stewart, 1997.
- _____. *No Language Is Neutral*. Ontario: McClelland & Stewart, 1990.
- _____. *In Another Place Not Here*. Nueva York: Grove Press, 1996.
- _____. *A Map to the Door of No Return*. Ontario: McClelland & Stewart, 2001.
- BOURRIAUD, N. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009.

BRYSON, N. The Gaze in the Expanded Field, en Hal Foster (ed), *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press, 1988.

COSGROVE, D. Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, N° 34, pp.63-89, 2002.

COSGROVE, D. *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1984.

CRARY, J. Modernizing Vision en Hal Foster (ed), *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press, 1988.

DONNELL, A. & Lawson Welsh, S. *The Routledge Reader in Caribbean Literature*. Londres: Routledge, 1996.

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

DONNELL, A. The Questioning Generation. Rights, representations and Cultural Fractions in the 1980s and 1990s en Buknor, Michael y Donnell, Alison (eds.) *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature*, Nueva York, Londres: Routledge, 2014, pp. 124-133.

FOSTER, C. *A Place Called Heaven: The Meaning of Being Black in Canada*. Toronto: Harper Collins, 1996.

FRASER, K. Language to Light On: Dionne Brand and the Rebellious Word. *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne* [Online], v. 30, n.1, pp 291-308, 2005. Recuperado de <<https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/15283/16375>>.

FRYE, N. *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*. Toronto: Anansi, 1971.

GILROY, P. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Londres, Nueva York: Verso, 1993.

GLISSANT, É. *Le discours antillais*. Paris: Éditions Gallimard, 1981.

GLISSANT, É. *Tratado de todo-mundo*. Barcelona: El Cobre ediciones, 2006.

HALL, S. Cuando fue lo poscolonial. Pensando en el límite en Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (Eds.) *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán, Colombia: Envió Editores, 2010, pp. 563-582.

HAMMILL, F. *Canadian Literature*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007.

JAY, M. Scopic Regimes of Modernity en Hal Foster (ed), *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press, 1988.

JONES, D. G. *Butterfly on Rock: A Study of Themes and Images in Canadian Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 1970.

MCKITTRICK, K. 'Their Blood Is There and You Can't Throw It Out': Honouring Black Canadian Geographies, *TOPIA*, n.7, pp. 27-37, primavera, 2002, Recuperado de <<https://topia.journals.yorku.ca/index.php/topia/article/view/134/125>>.

MILLER H. J. *Topographies*. Stanford: Stanford University Press, 1995.

MORGAN BECKFORD, S., A Geography of the Mind: Black Canadian Women Writers as Cartographers of the Canadian Geographic Imagination, *Journal of Black Studies*, v. 38, n. 3, *Blacks in Canada: Retrospects, Introspects, Prospects*, pp. 461-483, enero, 2008.

MOSS, J. *Patterns of Isolation in English Canadian Fiction*. Toronto: McClelland and Stewart, 1974.

PHILLIPS CASTEEL, S. Introduction. Landscaping in the Diaspora, *Second Arrivals: Landscape and Belonging in Contemporary Writing of the Americas*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2007.

PRATT, M-L. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992.

ROBERTS. G. *Discrepant Parallels: Cultural Implications of the Canada-US Border*. Montreal: McGill's Queen University Press, 2015.

ROGER, A. *Breve tratado del paisaje*. Madrid; Biblioteca Nueva, 2007.

SILVESTRI, G., ALIATA, F. *El paisaje como cifra de armonía*. Nueva Visión: Buenos Aires, 2001.

TUAN, Y-F. *Topofilia, un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Madrid: Melusina, 2007.

WIENS, J. Language Seemed to Split in Two: National Ambivalence(s) and Dionne Brand's "No Language Is Neutral". *Essays on Canadian Writing*. n° 70, pp.81-102, 2000.

WOOD, S. J. Introduction, *The land in Canadian prose 1840-1945*, Ottawa, Canada, Carleton Monographs, 1988, pp. 1-8.

Notas

- 1 Doctora y Profesora en Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. agalettini@gmail.com.
- 2 Todas las citas de textos originales en inglés que se citan en español son de traducción propia.
- 3 Cabe destacar, no obstante, que la propia Atwood considera ridícula la búsqueda de una "identidad nacional" como una suerte de imposición, véase ATWOOD, 1995, p. 7.
- 4 En la versión en español de *Topofilia, Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, "wilderness" es traducido como "yermo", y algunas veces "naturaleza inculta", "inhóspita", "inhóspita" "agreste" o "territorio indómito".
- 5 Brand ha recibido otros importantes galardones. Entre ellos podemos mencionar: el Governor General's Award para Poesía y el Trillium Book Award por *Land to Light On* (1997) el Pat Lowther Award por *Thirsty* (2002), el premio al Libro del Año de la Ciudad de Toronto, por la novela *What We All Long For* (2005) el Harbourfront Festival Prize en reconocimiento por su contribución a las letras, en 2006; mismo año en que recibe una beca de la Academia de las Artes, Humanidades y las Ciencias de Canadá. En 2009 fue nombrada Poet Laureate de Toronto y en 2011 recibió el prestigiosísimo Griffin Poetry Prize por *Ossuaries*.
- 6 Como señala WIENS (2000), si bien los estudios académicos internacionales sitúan a la literatura canadiense dentro de un marco poscolonial, en el país hay poco consenso sobre que sea correcto adjudicarle a la producción cultural canadiense el término "poscolonial", dado que una nación-estado

rica como Canadá es cómplice con el colonialismo actual y el capitalismo transnacional. En ese sentido, se muestra cierto prurito en alinear la historia de Canadá con la de Latinoamérica, África o el Caribe y utilizar “el vocabulario del dolor y la opresión que caracteriza mucho del discurso poscolonial” (WIENS, 2000, p. 86). Aunque Wiens señala puntos muy válidos, consideramos que esa angustia por definir las características de una literatura nacional (o al menos anglocanadiense) implica una preocupación por diferenciarse de la literatura inglesa y estadounidense.

- ⁷ Todas las citas del poemario pertenecen a esa misma edición, a partir de aquí se da solo el número de página. Esta imagen, la de una persona poética que hace un recuento de muertes violentas ya estaba presente en
- ⁸ *Primitive Offensive* y *No Language is Neutral*. Evidentemente es una obsesión de Brand que finalmente realiza en el poemario *Inventory*.
- ⁹ En 1993, un adolescente somalí fue asesinado a golpes por dos soldados canadienses en Belet Huen (Somalia), donde estaban apostados en una misión de paz.
- ¹⁰ Esta reflexión de que el único mapa posible para los afrodescendientes es el del *Middle Passage* es la que da sentido a *A Map to the Door of No Return* (2001), híbrido entre libro de ensayos y relato autobiográfico.
- ¹¹ La utilización de este verbo es muy interesante, pues implica que algo fue lavado y ahora se lo enjuaga para que quede pristino (rinse out, pasar por agua para dejar cualquier rastro de suciedad y jabón afuera). El contenido del mapa es visto, entonces, como algo sucio de lo que hay que deshacerse, hecho que no sorprende dada la cuota de sangre que conlleva cada uno de esos límites prolijamente trazados.