



Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica

ISSN: 2145-8987

ISSN: 2145-9045

Universidad de los Andes

Galettini, Azucena

POESÍA EN RITMO DE CARNAVAL Y CALIPSO: "SUNRIS", DE GRACE NICHOLS

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica, vol. 13, núm. 25, 2022, Enero-Julio, pp. 96-114

Universidad de los Andes

DOI: <https://doi.org/10.25025/perifrasis202213.25.06>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=478170038007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

POESÍA EN RITMO DE CARNAVAL Y CALIPSO: “SUNRIS”, DE GRACE NICHOLS

TO THE BEAT OF CARNIVAL AND CALYPSO: “SUNRIS”, BY GRACE
NICHOLS

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202213.25.06>

AZUCENA GALETTINI*

Universidad Nacional de la Plata-Conicet, Argentina

Fecha de recepción: 25 de enero de 2021

Fecha de aceptación: 7 de junio de 2021

Fecha de modificación: 16 de junio de 2021

RESUMEN

La fiesta del carnaval y el ritmo del género musical calipso están intrínsecamente ligados a la poesía del Caribe anglófono de fines del siglo xx y comienzos del xxi. En el presente trabajo se estudia la sección “Sunris” del libro homónimo de la guyanesa Grace Nichols con el fin de explorar cómo operan estos dos ejes en el plano estructural, así como también en tanto elementos necesarios para el encuentro y puesta en acto de la herencia cultural propia del Caribe.

Palabras clave: Grace Nichols, carnaval, música popular, literatura del Caribe, Guyana

ABSTRACT

Carnival and the rhythm of calypso have an intrinsic connection with the Anglo-Caribbean poetry of the end of 20th century and the beginning of 21st. This article explores “Sunris”, a section of the homonymous book by Guyanese Grace Nichols. My aim is to explore how these two fundamental axes work, both in the structural level and as necessary elements for the encounter and embodiment of Caribbean cultural heritage.

Key words: Grace Nichols, carnival, popular music, Caribbean literature, Guyana

* agalettini@gmail.com. Doctora en Letras, Universidad de Buenos Aires.

Nacida en Guyana en 1950, Grace Nichols es actualmente una de las más reconocidas poetas de origen caribeño que residen en el Reino Unido. Fue premiada con el prestigioso Commonwealth Poetry Prize por *I Is a Long Memoried Woman* (1983); el Guyana Poetry Prize (1996), por *Sunris*, y el Cholmondeley Award de la Asociación de Autores del Reino Unido. Entre 1999 y 2000 fue la artista residente de la Tate Gallery y de la experiencia surgieron *Paint Me a Poem* (2004), dirigido al público infantil y su siguiente libro para adultos, *Picasso, I Want My Face Back* (2009). En 2007 fue becaria de la Royal Society of Literature y hoy en día varios de sus poemas son material de lectura obligatoria para el examen de acreditación de la escuela secundaria en el Reino Unido (General Certificate of Secondary Education o GCSE). Tanto ella como su esposo han viajado por el mundo, invitados por el British Council, y varios de sus poemarios (*Sunris*, *Picasso...* y los más recientes *The Insomnia Poems* [2017] y *Passport to Here and There* [2020]) fueron publicados con el apoyo del Arts Council of England. Nichols comenzó a ver la inclusión de su trabajo en diversas antologías a partir de 1984, así como también en revistas y publicaciones académicas (Welsh 10). Su obra suele ser estudiada en varias universidades del Reino Unido, aunque con frecuencia solo en cursos sobre escritura femenina, literatura poscolonial o "nuevas" literaturas en inglés (Sánchez Calle 562).

El presente trabajo se centra en *Sunris*, tercer poemario publicado de Nichols, que surgió luego de un hiato en su escritura para adultos, ya que entre 1989 y 1996 se abocó a la escritura de poemarios para niños. Este no ha recibido tanta atención crítica como sus dos primeros libros: el mencionado *I is...* y *The Fat Black Woman's Poems*. Las únicas que le han destinado cierto análisis a esta obra son Sarah Lawson Welsh, que le dedica un capítulo de su libro *Grace Nichols*, Denise DeCaires Narain, que lo menciona de paso en *Contemporary Caribbean Women's Poetry: Making Style*, al igual que Fiona Darroch en *Memory and Myth*.

Sunris presenta un formato distinto a los dos libros anteriores. Cuenta con un fuerte aparato paratextual: introducción de la autora, glosario final (abocado a ofrecer explicaciones más culturales que léxicas), dedicatorias y notas epigráficas. Publicado en 1996 por la editorial londinense Virago, especializada en literatura femenina, recibió, como se ha mencionado, el Guyana Poetry Prize, premio que desde 1987 busca alentar el desarrollo de la literatura de autores guyaneses y caribeños en general. En realidad, la presentación de este libro al concurso fue del todo casual, ya que la editorial británica no lo hizo. Fue uno de los jurados del Reino Unido, Alastair Niven, quien tenía una copia del mismo y lo presentó (comunicación personal con la autora). Pese a este galardón, la obra de Nichols no cuenta con gran circulación en Guyana, más allá de algunos ejemplares que se encuentran en la Biblioteca Nacional del país. Según ella misma establece, resulta difícil

hacer llegar los libros publicados en el Reino Unido a su país natal, aunque tal vez eso cambie dado que su actual editorial, Bloodaxe Books, que ha publicado sus últimos cuatro poemarios, ha contratado un agente en el país (comunicación personal con la autora).

En el libro que se analiza en el presente trabajo es palpable la presencia de Guyana, en especial por la experiencia del carnaval. Inspirado en parte en la figura de su madre, cuyo nombre Iris resuena en *Sunris*, presenta cuatro partes: “Against the Planet”, “Lips of History”, “Sunris” y “Wings”. La sección que da nombre al libro es el único poema seriado de la obra. En él se da cuenta de un carnaval en Guyana, en el que, en palabras de la misma Nichols “... a woman makes a journey towards self-discovery and self-naming, through carnival” (4). La instancia del carnaval le permite a Nichols enfrentar su persona poética a diferentes figuras míticas. Así, dialoga con Moctezuma, le habla a Papá Bois y a África, se encuentra con Kanaima, con todo el panteón yoruba, con la Virgen María y Macunaíma. Esta procesión de figuras ocurre gracias al carácter sincrético del carnaval y a la posibilidad que ofrece de encarnar a figuras míticas. Como bien plantea Fiona Darroch:

As the Carnival procession passes by and the deities take possession of their worshippers, a frenzy of cross-cultural dialogue begins to take place; the pantheon of Yoruba deities, Ogun, Shango, Yemanjá, are reunited in the streets of Georgetown; the Hindu goddess Kali, who destroys and creates, and Shiva, with “each blood-shiver,” christen the people in this new dialogue. Further down in the procession is the “Virgin Mary gyal / shaking up like celebration (73)”. (127)

En ese sentido, tanto en este poemario como en el siguiente, *Startling the Flying Fish*, se observa un trabajo con las tradiciones amerindias y latinoamericanas en general, que solo estaban vislumbradas en obras anteriores, manteniendo la presencia del folclore caribeño.

Como sostiene Welsh, un rasgo común de todas las protagonistas femeninas de Nichols es su capacidad de habitar físicamente distintos espacios y épocas, en una suerte de vagar cósmico (57). Esta característica será especialmente explotada en el poemario “Sunris”, donde la fuerza sincrética del carnaval le permitirá a Nichols recuperar tradiciones que exceden la propia de las Antillas anglófonas. La suya es una mirada que busca raíces y tradiciones más allá del Caribe de habla inglesa y que tiende puentes con el resto de América.

En el presente trabajo me detendré particularmente en la parte homónima del libro, poema seriado que parece ser el corazón de esta obra (de hecho, la introducción se centra solo en esa sección, como si hablar del libro fuera hablar de ella), en el cual todo gira en relación con la experiencia del carnaval. La visión que se presenta de esta fiesta ya aparece preanunciada en la elección de los epígrafes que enmarcan la sección, uno de los dos premios Nobel que tiene el Caribe anglófono, Derek Walcott:

Carnival is all that is claimed for it.
It is exultation of the mass will,
its hedonism is so sacred, that to withdraw
from it, not to jump up, to be contemplative
outside of its frenzy is a heresy.

Y la cantautora Calypso Rose:

If you hear she Fire, Fire,
In meh wire, wire,
Ay, ay, ay, oy, oy, oy,
Fire, Fire, Benaca me pito
Damay mucho agua, heat for so ...

Se acentúa, de esta forma, que las fuentes de inspiración son tanto la tradición poética caribeña como lo popular. Se observa la reflexión sobre el carnaval (Walcott) y su puesta en acto (Calypso Rose). Imposible leer los versos de esta última sin sentir la música e imaginar el baile. Se muestra, además, la mixtura idiomática; no solo por la presencia del creole (Nichols selecciona estratégicamente el estribillo de la canción que es la única parte en creole) sino también del español. La elección de la cita de Walcott pone el acento en el carácter *sagrado* que tiene el carnaval, desplazándolo del lugar pagano donde suele situárselo. La cita de Calypso Rose juega con la ambigüedad del fuego real que incendia la casa y el fuego como eufemismo para hablar del deseo sexual, doble sentido fundamental en las lógicas carnavalescas.

Antonio Benítez Rojo sostiene que, así como el carnaval reúne música, canto, baile, mito, lenguaje, comida, vestimenta, expresión corporal, anclándose especialmente en el ritmo, también permite amalgamar experiencias heredadas como relatos, poner nuevamente en acto poderes perdidos, manteniendo activo su recuerdo en la memoria cultural (45-46). Así, esta fiesta sería un complejo instrumento de memoria cultural, una suerte de artefacto o espejo "transformista" (travestista) mediante el cual las sociedades caribeñas exorcizarían cíclicamente la violencia de la historia de la plantación y la esclavitud (368).

Si la mezcla, la mixtura, es una de las claves del carnaval, Nichols se vale de ella para dar cuenta de la riqueza de la identidad caribeña: la mixtura de razas, hermanadas en el baile carnavalesco: "So Coolieman, Blackman, Redman come, / Potageeman, Chineyman, Whiteman, Brown, / Whoever throw they hand round mih waist / I come out to tasteup mih race" (Nichols, *Sunris* 53).

La contracara de la diversidad racial es la interacción de los panteones que se encuentran, imágenes míticas que resultan conocidas "but I can't quite remember it" (73). De esta forma, se hace evidente aquello que ya sostenía Stuart Hall (108), que la

identidad caribeña está marcada por el eterno “provenir de otro lugar”, por la problemática del origen sin origen, dado que lo indígena fue exterminado en la colonización. La mixtura que Nichols pone en escena, sin detenerse a reflexionar abiertamente *sobre* la identidad, pero dando cuenta de ella, puede también ser pensada como muestra de la “criollización” que postulaba Édouard Glissant en su *Tratado de todo-mundo*, en el que el contacto cultural crea un resultado nuevo que trasciende la mera suma de las partes y que, contrariamente a la noción de identidad de la modernidad, conforma un todo imprevisible e inestable, nunca cerrado del todo.

A su vez, se trasciende incluso lo que en esa amalgama cultural ya es parte de aquello que se entiende como caribeño, pues Isis e Iris también están presentes y, de hecho, el nombre del libro juega con el de la diosa egipcia: “At a personal level the word Sunris resonates with the name of my mother, Iris, who like her mythic namesake was for me a ‘bridging rainbow’; it incorporates the spirit of Isis and celebrates my own need for the Sun whose golden ‘Iris’ (though it doesn’t come out often) keeps me going in England” (Nichols, *Sunris* 5). En ese sentido, es posible pensar que, así como se pone en escena lo identitario, también se manifiesta la diversidad de fuentes de inspiración. En esa línea, el propósito del presente trabajo es explorar cómo operan dos ejes fundamentales que estructuran la sección “Sunris”: el carnaval y el ritmo musical del calipso.

1. AL SON DEL CALIPSO: ANCLAJE EN EL CARIBE

El calipso, en cuanto género musical, está intrínsecamente ligado a la poesía del Caribe anglófono. Brathwaite sostiene que el ritmo en dáctilos de este tipo de composición le permitió al poeta caribeño escapar de la cárcel del pentámetro yámbico inglés (130). De hecho, el propio Brathwaite, con su obra *The Arrivants*, ayudó a establecer que las temáticas, recursos rítmicos y formales de una gran variedad de formas musicales negras podían ser utilizadas con eficacia en poesía (Welsh 78). Una posible definición de este género musical lo dan Richard y Jeannete Allsopp: “a popular satirical song in rhymed verse, now mostly associated with Trinidad, commenting on any recognized figure(s) or aspect(s) of Caribbean social life, and more often performed by a male singer with much body gesture and some extemporization directed at anybody in the audience” (131). Curwen Best considera que hay cuatro características básicas del calipso: (1) improvisación (ya no tan presente en el calipso actual); (2) *picong*: interacción entre dos intérpretes, usualmente de insultos; (3) sátira: se ataca a alguien o algún tema candente de la sociedad, y (4) llamado y respuesta: cuando el coro le responde al cantante principal, por ejemplo (18).

En su introducción a *Sunris* (que opera como prólogo de la parte homónima más que del poemario como un todo), Nichols hace palpable el poder que ejerce esta música al contar una anécdota biográfica frente al ritual del carnaval, presentado como algo prohibido, como veremos más adelante. Ese yo biográfico sitúa geográficamente al lector: el carnaval de Guyana, distinto y menos espectacular que el de Trinidad. A la fascinación de la Grace de quince años, se le opone la mirada del afuera que desprecia al carnaval por ser de "clase baja". Nichols lo reivindica en tanto fuente de inspiración para otros poetas caribeños, aliándose así a una tradición literaria propia de la región. A su vez, se detiene en la influencia que el calipso ha tenido sobre ella, centrándose entonces en expresiones artísticas propias de la cultura popular.

A su vez, la elección de Calypso Rose y su canción "Fire in Me Wire" para el epígrafe no es en absoluto casual, pues fue el primer calipso que se cantó dos años consecutivos en el carnaval de Trinidad (1966 y 1967). Por otro lado, la elección de una mujer *calypsodian* tampoco es fortuita, teniendo en cuenta que existe cierta tendencia machista en el género. En ese sentido, resulta interesante que Nichols busque la etimología de "calipso" y escoja la menos tradicional de las hipótesis: no la de lucha entre cantantes (al estilo de las *payadas* de los gauchos argentinos o las "batallas" entre raperos actuales) sino la de *cariso*, canto y baile de las mujeres previo a una demostración de fuerza entre los hombres. Si el calipso en su bravuconería muchas veces es considerado inapropiado para los oídos de una jovencita "respectable", Nichols aúna ese estilo musical a lo femenino. Por otra parte, al optar por la acepción menos común, distinta a la que seguramente cualquier lector caribeño no versado en el tema daría, Nichols se dirige no solo al público británico que, al no poseer ningún preconcepto, no podría oponerse a la definición que ella propone, sino también al propio pueblo antillano. Por más que Nichols misma sostiene que a la hora de sentarse a escribir no tiene un público puntual en mente (comunicación personal con la autora) ni lo que ya se ha mencionado sobre la circulación de su obra en el Caribe, a la hora de examinar otro aspecto de *Sunris* no presentado aquí, pero que he analizado en otro trabajo (Galettini, "Escrituras"), el glosario creado por la propia Nichols, se observa en los términos que elige explicar que no se tiene en mente solo al público británico. Por ejemplo, se define Isis e Iris, que en tanto antigua tradición egipcia y griega respectivamente son reconocidas en el Reino Unido, y especialmente llamativa resulta la figura del Long-Man de Wilmington (también conocido como el Gigante de Wilmington), perteneciente a la cultura inglesa. En este sentido, se puede afirmar que se considera igual de necesario reponer la tradición occidental o inglesa que la amerindia o caribeña, corriendo entonces a las primeras de su supuesto lugar de conocimiento universal y a estas últimas del estigma de ser "lo otro" desconocido.

En relación con el origen del término *calipso*, cabe destacar que es fuente de numerosos debates. Curwen Best reseña las distintas hipótesis del término (16). Según Errol Hill, estudioso sobre el carnaval y el calipso, la palabra habría surgido a comienzos del siglo xx con el significado de “la canción del carnaval de Trinidad”. Lo que resulta extraño, porque es a quien cita la misma Nichols para sostener la idea de *cariso* como origen del calipso. Otras hipótesis que da Best son: (1) *careso*, canción típica de las Virgin Islands; (2) el *caliso* español, categoría también usada para nombrar un tipo de canción popular de Santa Lucía; (3) el término caribe *carieto*, ‘una canción alegre’ (esta palabra derivó en *cariso*); (4) del patois francés, *carrouseaux* o *caillisseaux*, y (5) del África occidental, *kaiso* (una corrupción de *kaito*), expresión de alegría, como el grito “bravo”. Esta última opción es sostenida por Raymod Quevedo, conocido por el nombre artístico Atila, el Huno y preferida por la mayoría de los comentaristas, dado que apoya las transferencias y supervivencias de la cultura africana en el Caribe. Sin embargo, Nichols se opone a ella al ubicar, como ya se ha dicho, la etimología de calipso en *cariso*, canto y baile de las mujeres previo a una demostración de fuerza entre los hombres.

Ahora bien, independientemente de la versión que se elija para explicar la etimología de *calipso*, la mención a ese estilo musical, sus orígenes, temas y relevancia cultural remite a la noción de polirritmo de Benítez Rojo como aquello que confiere “caribeñidad” más allá de la nacionalidad y la raza. Asimismo, aunque la introducción pareciera estar centrada exclusivamente en explicarle a un público no conocedor la relevancia del carnaval en el Caribe, y en Guyana, se excede esa puesta en escena de “caribeñidad”. Por un lado, porque discursivamente no parece estar dialogando de manera exclusiva con el público lector británico, como ya se ha mencionado. La especificidad del carnaval en Guyana también puede necesitar ser descripta para el público caribeño que desconoce las costumbres y tradiciones del país; pues no hay que olvidar la desconexión entre naciones antillanas. A su vez, si bien podría pensarse que la introducción es una suerte de excusa para situar el poema homónimo y dar cuenta, casi didácticamente, de qué se ha querido mostrar en él y el porqué de su título, en ella también encontramos un código de lectura de lo que será la totalidad del libro: la multiplicidad de influencias como fuente de inspiración poética, que va mucho más allá del carnaval como experiencia sincrética o instrumento de la memoria, o como lo “típicamente caribeño”.

Como bien sostiene Welsh, la elección del calipso sitúa a Nichols dentro de una tradición literaria distintiva en la que se enmarca (129-130). Nichols se reconoce como parte de ella al afirmar: “music has always been a big part of my work. Even in simple poems, that musical awareness and awareness of sound and the way words sound is very much in my head when I’m writing” (ctd. en Welsh 79).

No obstante, más allá de la tematización del carnaval en el poema, ¿cómo opera esa presencia sonora en el poemario de Nichols? Welsh sostiene que el ritmo de calipso, que se observa en el uso constante de la repetición y de la anáfora, funciona en espejo con la estructura de esta serie por la repetición de la estrofa del comienzo: "Symbol of the emancipated woman I come" y "dis mas I put on is not to hide me". La reaparición de estas estrofas funciona como el estribillo del calipso que operan como mojones en el texto, abriendo y cerrando. Antes de detenerme en esas dos instancias, vale la pena analizar brevemente el fragmento que inicia la serie luego de las dos citas del epígrafe:

Out of the foreday morning —
 They coming
 Out of the little houses
 Clinging to the hillside —
 They coming
 Out of the big house and the hovel —
 They coming
 To fill up like mist dis Jour Ouvert morning
 To lift up dis city to the sun
 To incarnate their own carnation (51)

Nichols inicia la serie con la elección del creole (*dis* en lugar de *this* y *they coming* en lugar de *they're coming*) y con términos propios del Caribe "foreday morning", para referirse a la madrugada. Se observan las repeticiones rítmicas en "they coming". La uniformidad que aporta la repetición se contrapone con la diversidad de procedencias (las casas humildes en los morros, la casa grande y las barracas). El ritmo genera una expectativa sobre quiénes son ese "they" y a qué vienen. El quiebre rítmico que genera la repetición de los infinitivos ("to fill up", "to lift up", "to incarnate") disuelve una de esas supuestas incógnitas: "Jour Ouvert" remite al carnaval (refiere a la fiesta en la que las bandas de calipso desfilan por las calles, y se festeja tanto en el Caribe como en los países que han recibido fuerte inmigración caribeña). La imagen de ese "they" que cubre la ciudad (pero que, a diferencia de la neblina real no se opone al sol sino que permite iluminar las calles) se menciona en la introducción de *Sunris*:

I'm fifteen, leaning through the window of our Princess Street home, having picked in the unmistakable sound of a steelband coming down —the throbbing boom of the bass, the metallic ringing ... and sure enough two minutes later an open lorry full of steelband men come into being; heads bent over pans, oblivious to everything but keeping the hypnotic pulse of the latest calypso going. Behind them come an ever swelling throng of people, arms

linked around necks and waists, a joyous patchwork quilt of bodies dancing
or “tramping” as we called it, under one o’clock sun shining down in all its
inconsiderate glory. (1)

El recuerdo se vuelve más actual al anclarlo en el presente, a los músicos que inundan de un momento a otro su calle. Pero si en la introducción priman las imágenes sonoras sobre las visuales (la música que presagia la llegada), en el poema son las imágenes visuales las que imperan. Esa discrepancia no es casual: en la introducción la música, más concretamente el calipso, opera como el canto de sirena que arrastra a la Grace quinceañera hacia la calle y el carnaval, contra la orden de su padre. Dice en la introducción: “And since I can’t bear to be outside such energy, as they move out of sight, I find myself dashing out of the house down the passageway, and onto the streets, pretending not to hear the headmaster-voice of my father shouting from the window behind me, ‘Come back here, girl. I say come back’” (Nichols, *Sunris* 1).

Carnaval y calipso se encuentran entonces intrínsecamente ligados y es su fuerza arrolladora la que permite que el poema exista. De hecho, el ritmo de calipso genera organicidad y, al mismo tiempo, establece quiebres que se abren como transiciones para evitar de esta forma el mero desfile de figuras. Ya se ha mencionado que Welsh señala que el ritmo de calipso se observa en el uso de la anáfora y las repeticiones en general. De este modo, Nichols señala un foco cambiante en diferentes aspectos del carnaval mediante el motivo organizativo: primero manos, después pies y finalmente calles. Es decir, la protagonista se entrega al carnaval luego de la afirmación excesiva: “I think this time I go make history” (frase que Nichols asocia en la introducción con el calipso: “like the calpsonian sometimes resorts to verbal self-inflation to make her voice heard” [5]) y los dos siguientes poemas se abren con el mismo esquema: “Hands, Hands / Is all a matter of hands” (54) y luego “Feet, Feet / Is all a matter of feet” (55). Después comenzará el desfile de figuras con las que la protagonista conversará: la primera será Moctezuma. Para volver al motivo del carnaval, Nichols utilizará la función unificadora de la estrofa “meditativa” que imita un estribillo (Welsh 80). Esta se presenta primero en el poema que inicia con “Hands, Hands” y reaparece luego cuando se cierra el encuentro con Moctezuma. La estrofa mencionada es:

And is dih whole island
Awash in a deep seasound
Is hummingbird possession
Talking flight from dih ground
Is blood beating
And spirit moving free

Is promiscuous wine

Is sanctity

Aparece tres veces en la serie, y en cursiva para garantizar su diferenciación. Cuando surge la segunda vez, luego del diálogo con Moctezuma, da lugar al fragmento "Streets, Streets / *Is all a matter of streets*" (59), que da paso a la figura de Kanaima.

La tercera instancia en la que aparece la estrofa-estribillo es luego del encuentro con África, que permite que la estrofa siguiente se lea en la voz de la protagonista, Mas Woman. Lo que se observa es que las instancias rítmicas y las repeticiones de "hands, feet, streets", así como también la estrofa estribillo, establecen un marco, sonoramente nos anclan en la experiencia del carnaval, nos reenvían a los sentidos para que luego el poema vuelva a resultar "incorpóreo", dando ingreso a esas figuras de visos míticos.

Asimismo, se establece en la estrofa una suerte de oposición entre la idea de "anclar" la isla, barrida por el mar, y la de pensarla como un colibrí, que a la vista parece estático, pero se encuentra en constante movimiento. Si bien se establece aquí el pasaje desde el plano físico, terrenal, a uno más espiritual (y por ello estructuralmente funciona como elemento que opera las transiciones), se halla siempre presente la tensión entre lo físico, concreto, carnal, y un plano más etéreo. De allí que la reunión entre "blood beating" y "spirit moving free" lograda por la conjunción "and" implique trascender sin eliminar esta supuesta oposición. De este modo esta estrofa funciona tanto como recordatorio de la escena del carnaval, como puerta hacia la aparición de una nueva figura. El hecho de que no surja ante cada aparición, sino solo cuando los fragmentos alcanzan cierta longitud, nos hace pensar en que Nichols busca intuitivamente volver a situar al lector en el carnaval cuando siente que la escena inicial se ha alejado demasiado. En esta estrofa, Nichols pone en escena el papel sincrético que desempeña el carnaval, reuniendo lo sagrado y lo profano: si el vino es la sangre de Cristo, aquí es "promiscuo", pero encuentra así su "santidad". Esto se asocia con la experiencia de la protagonista que Nichols quiere recrear: "While being open to the hedonist pull of carnival she's always aware of the 'unknown mission' in mind so that her dance becomes dialectic, her spree a pilgrimage" (5).

Esta función estructuradora del ritmo es una apuesta abierta que Nichols afirma: "I wanted to capture the calypso tone and some of the fractures associated with calypso —the directness, bravado, rhetoric and 'big word aspect'— but breaking at times against the more constricting two-line rhyming beat" (4-5). El mejor ejemplo de un poema que representa ese ritmo prototípico es:

Pour Rum

Beat gong

Steel drum

On fire

Rhythm sweet

Blood hot

Don't stop

On fire

O hio roam

Dance foam

River Comb

On fire

Jump higher

Jump higher. (63)

La función de este dentro de la serie es, una vez más, volver a situar al lector en la situación específica del carnaval; antecede a un poema que analizaremos en la próxima sección "Father forgive us..." (64) que vuelve sobre el cuerpo de la protagonista en la escena de baile y precede la aparición de Papá Bois. Así, este par funciona estructuralmente igual que la estrofa-estribillo y las repeticiones de hands-feet-streets: en primer lugar, se reenvía al carnaval por el ritmo, para luego volver a situarlo en esa tensión entre profano-sagrado que guía toda la serie.

"Sunris" en su totalidad opera como la apropiación que hace Nichols del calipso, lo cual la sitúa, según ella misma detalla en la introducción, dentro de una determinada tradición literaria caribeña, aportando, claro está, una mirada femenina: la de una mujer que se encuentra a sí misma y es capaz de autobautizarse. Pues bien, si el calipso sitúa, ancla en el Caribe de habla inglesa, será mediante el *leitmotiv* del carnaval que Nichols permite que ingresen en su poesía otras tradiciones que en obras anteriores eran apenas menciones pasajeras.

2. AL RITMO DE LAS COMPARSAS: EL CARNAVAL COMO APERTURA

Para Bajtin, el carnaval es algo a ser *vivido* y en él no hay distancia entre actores y espectadores pues todos los participantes son activos: "se está plegado a sus leyes mientras estas

tienen curso y se lleva así una *existencia de carnaval*. Esta, sin embargo, se sitúa por fuera de los carriles habituales, es una especie de 'vida al revés', un 'monde à l'envers'" (312).

En este sentido, las restricciones temporales cobran vital importancia: el carnaval permite la inversión de un orden, ponerlo "patas arriba", pero solo mientras dura la fiesta. Como ya se ha dicho, no es exactamente lo que ocurre en "Sunris": más que una construcción transitoria de cambio de orden, el carnaval se presenta como un encantamiento que permite conectar a la persona poética con distintas figuras y tradiciones. Por ello, más que inversión bajtiana aquí el carnaval debe entenderse en términos de amalgama de experiencias y como un instrumento de memoria cultural (Benítez Rojo).

Lo interesante de la cita de Bajtin es la importancia que les da a lo experiencial y a la desaparición de la distancia. Esta idea está en perfecta sintonía con el epígrafe de Walcott ("to withdraw / from it [carnival], not to jump up, to be contemplative / outside of its frenzy is a heresy") y, en especial, con cómo Nichols presenta el carnaval en la cita ya dada de la introducción: ese llamado irrefrenable vivido a los quince años y la experiencia de fundirse con la multitud. Como ya hemos señalado, eso se retoma en el poema, ya desde la apertura de la serie. De la cita antes dada del poema que inicia "Out of foreday morning" resta por analizar el último verso: "To incarnate their own *carnation*" (51, cursivas mías). "Carnation" es la flor clavel y el color rosado asociado con ella, pero en su etimología se encuentra la raíz latina *carn*¹. La referencia a la "carne" en "carnation" remite al color de la carne que está implícito en el término en inglés. El juego que establece Nichols en el verso "to incarnate their own carnation" no es meramente de sonoridades. Si se recuerda la etimología de carnaval: *carnem-levare* (abandonar la carne), se observa que la reminiscencia de "carne" en "carnation" reenvía al carnaval, pero también es posible relacionar "color of the flesh" con "skin color", trazando así un vínculo entre ese verso y la estrofa ya citada:

So Coolieman, Blackman, Redman come,
Potageeman, Chineyman, Whiteman, Brown,
Whoever throw they hand round mih waist
I come out to tasteup mih race. (53)

"Incarnate their own carnation" implica la liberación explícita del carnaval, que en la tradición de los esclavos del Caribe llevaba a olvidar efímeramente la subyugación, dejar atrás la carga de su propia piel como factor de opresión, ser dueños de su propio cuerpo (their *own*) y poder elegir qué se es. Es en esa clave como hay que leer el surgimiento de Mas Woman:

Symbol of the emancipated woman I come
I don care which one frown

1. Según el diccionario de Merriam Webster, *Carnation* proviene del francés medieval, que toma del italiano antiguo *canagione*, del latín *carn*.

From the depths of the unconscious I come

I come out to play — Mas Woman. (54)

Se observa una ambigüedad con el término “Mas”: por un lado, es el modo en el que en el Caribe se refieren a *mascarada*, al instante de festejo mismo del carnaval, o incluso al momento en que las bandas (o comparsas) bailan al ritmo de la música y desfilan. Por otro lado, remite a la pronunciación creole de *masked*, y en esa misma línea operan los versos “I come to play — Mas Woman” (ponerse la máscara para ser parte del carnaval) y “This mas I put is no to hide me”. Pero a su vez, resulta imposible no sentir la latencia de *mass* (masa/misa). Así, también esta Mas Woman es aquella que se entrega a la masa en el carnaval como la Grace de quince años de la introducción. “With one slip of my hip I manage to make an opening for myself into a wave and am quickly embraced —someone’s arm around my waist, another young man’s arm around my neck. Thus buoyed and blissed I tramp around the streets of Georgetown in euphoric rites of passage” (2). Pero también abona a la contradicción entre lo religioso y lo pagano presente en el carnaval, que Nichols hace evidente en el par *pilgrimage-sacrilege*.

La máscara como símbolo del carnaval implica la liberación no porque conlleve un olvido de sí, sino por ser parte de “incarnate their own carnation”; es un reencuentro consigo misma, permite volverse una “visionaria” que podrá así establecer diálogos con figuras como Moctezuma, África, Macunaima y otros. En ese sentido no se trata de una inversión carnavalesca, una subversión del orden establecido que, sin embargo, en tanto mero hiato, termina confirmándolo. La noción de “peregrinaje” implica una búsqueda, como afirma la propia Nichols: “the woman is making ... a sacred journey towards a new self-discovery of her own mythic self. It’s ... a healing reclamation also of her different cultural and racial strands” (ctd. en Welsh 76). Claramente, esos visos míticos son los que le permiten transformarse en la Mas Woman. El carnaval (re)cobra así fuerza religiosa. Desde esta perspectiva, DeCaires Narain afirma que en este poemario: “rather than suggesting that the erotic energy which propels poetry is located in the embodied female form, Nichols here uses the erotic energy of carnival as it is embodied in the cross-culturally representative mythical female figure ‘Sunris’ ...” (193).

No es difícil pensar el carnaval como una fuerza erótica, pero DeCaires no se detiene a analizar eso que denomina “fuerza erótica del carnaval”. Benítez Rojo asocia esa sensualidad con “algo poderosamente femenino”, enlazado al flujo, la capacidad de nutrir y conservar. Sin duda no es casual que, una vez más, Nichols escoja como protagonista a una mujer, pero más allá del alto contenido sexual de la festividad, la poeta pone de relieve que es una energía de la que Mas Woman busca servirse, como se observa en el fragmento que comienza con el verso “Father forgive us...”:

Father forgive us for we know not,
Forgive the man who just place he hand
on my promiseland
Later he will take the ash and close he eye;
Man born of woman, you born to die.
Spirit preserves my harvest
from their Fat-Tuesday eyes.

Among wings am I
Angels, imps, devil-kings,
Icarus still battling to
Take off in the wind.
Among labyrinth of sounds
Galleries of colour,
It was me of my own free will
Who choose to be embraced by this river.
To enter freely into this sweat-of-arms
Wrapped like innocent electrical eels about me
No, nobody tell me it would be easy —
The rapturous rapids and pitfalls
of this journey. (64, cursivas mías)

Aunque el tono con el que comienza el poema resulta jocoso por la contraposición entre el verso del padrenuestro y lo que se pide que se perdone ("Father forgive us for we known not / Forgive the man who just place he hand /on my promiseland"), sumado a la comicidad del uso de un eufemismo religioso para referirse al órgano sexual, este cambia luego, y la entrega de sí al carnaval deja de ser tan simple, como se observa en los versos en cursivas, en los que se afirma que se está allí por propia voluntad. Los términos *embraced*, *sweat-of-arms* y *rapturous rapids* (en este último la aliteración le otorga mayor fuerza) remiten a la energía sexual presente en la escena del carnaval, que cobra la fuerza de la naturaleza, de allí la imagen del río y la comparación con las anguilas. Este poema funciona como una transición entre una visión y otra. Mas Woman ya se ha encontrado con Moctezuma, Kanaima y Papá Bois, y "Father forgive..." precede al encuentro con África. De este modo, opera como un instante en el que la persona poética pareciera salir del trance mítico que le permite encontrarse con todas estas figuras debido a esa mano indiscreta que la devuelve a su cuerpo y le recuerda que solo mediante la entrega a esa "encarnación de una carnadura" se puede conectar con ese otro plano ancestral

que, según Nichols, se halla vivo en el inconsciente. De este modo, le quita la función de mero espectáculo —y por ende superficialidad— al carnaval al afirmar que “out of the unconscious I come”. Lo carnavalesco no será solo una vía de escape sino una conexión que es *sanadora*, como se profundizará a continuación.

3. CONCLUSIONES: AMALGAMAS Y BAUTISMOS

El carnaval como experiencia y el ritmo de calipso como vehículo que vuelve a anclar en la temporalidad y corporalidad concreta de la mujer en la escena de los festejos permiten no solo dar cohesión al poema, sino que también son la instancia que habilita ese “self-discovery” del que habla Nichols en la introducción. El autodescubrimiento viene de la posibilidad de darse un nombre: primero Mas Woman y después Sunris. Esto ocurre nuevamente por una repetición, que en realidad es solo parcial. Veáanse los versos en los que el nombre aparece inicialmente y cómo reaparece al final del poemario:

Symbol of the emancipated woman, I come
 I don't care which one frown
 From the depths of the unconscious, I come
 I come out to play — Mas Woman.

This mas I put on is not to hide me
 This mas I put on is visionary —
 A combination of the sightful sun
 A bellyband with all my strands
 A plume of scarlet ibis
 A branch-of-hope and a snake in mih fist
 Join me in dis pilgrimage
 This spree that look like sacrilege. (54)

O symbol of the emancipated woman, I come
 I don't believe I see one frown
 From dih depths of dih unconscious, I come
 I come out to play Mas-Woman

Dis mas I put on is not to hide me
 Dis mas I put on is visionary,
 A combination of the sightful sun

A belly-band with all my strands
A plume of scarlet ibis
A branch of hope and snake
In my fist.

With the Gods as my judge
And di people my witness,
Heritage just reach out
And give one kiss
From di depths of di unconscious
I hear di snake hiss,
I just done Christen myself, SUNRIS. (74)

En primer lugar, se observa que el verso "I don't care which one frown" es reemplazado por "I don't believe I see a frown", como si la incorporación total al carnaval implicara anular cualquier rechazo. Ciertos cambios tipográficos en la primera estrofa son dignos de mención: las comas antes de "I come", la raya enfática (que implica una pausa más larga) antes de Mas Woman, reemplazada por el guion que convierte a Mas Woman en una unidad. La segunda estrofa, la invitación ("join me in di pilgrimage") lógicamente ha desaparecido, pues el peregrinaje ha terminado. Otros cambios menores son la raya después de "visionary" que es reemplazada por una coma, implicando cierto cierre, mientras que la raya, si bien alargaba la pausa, generaba que la explicación del verso precedente se realizara en "A combination". Así, "Branch of hope" pasa a ser un sintagma y no la unidad "branch-of-hope", que sonoramente implica prácticamente eliminar las pausas después de cada elemento. "Bellyband", en cambio, pasa a ser "belly-band", cuya pausa agregada refuerza la rima interna entre "band" y stands". El uso de los guiones, más allá del que mostré con Mas-Woman, parece obedecer a cuestiones rítmicas más que conceptuales, hecho que, sumado al uso de la coma, pareciera quitarle cierta urgencia, ofreciendo más pausas, invitando tal vez a un clima más reflexivo. A esa ralentización obedece también el quiebre del verso "a branch of hope and a snake / in my fist", aunque claramente ese corte es el que permite cerrar la estrofa, ahora que los versos finales "join me in di pilgrimage / this spree that look like sacrilege" carecen de sentido.

La tercera estrofa, ausente antes, logra el cierre final. Se ve como lo alto y lo bajo, lo carnal y espiritual se encuentran en tensión entre "Gods" y "people", reunidos, sin embargo, y no contrapuestos. Los versos "Heritage just reach out and / give me one Kiss" (74) resumen toda la experiencia, cómo el carnaval le ha brindado la posibilidad de reunirse con todas las tradiciones presentes en el Caribe, y es ese encuentro el que le

permite autobautizarse. En palabras de Benítez Rojo: “entre todas las posibles prácticas socioculturales, el carnaval ... es el que mejor expresa las estrategias de los pueblos del Caribe para hablar simultáneamente de sí mismos y de sus relaciones con el mundo, con la historia, con la tradición, con la naturaleza, con Dios” (349).

Ahora bien, el autobautismo tiene que ver más con un encuentro de sí mismo que con uno religioso. Mas-Woman era más bien una denominación funcional, ser una mujer en carnaval, la creación de un nombre específico señala que el encuentro con el pasado (histórico y mítico) le permite a la mujer crear una identidad propia. Welsh lee este autobautismo como “her inscription of herself as a female subject, into the formerly male-dominated discourses of carnival” (84). Considero que se trasciende esa visión del carnaval como espacio discursivo masculino ya desde la elección de *kaiso* como etimología para *calypso* y con la adopción del epígrafe de una mujer *calypsodian*. Si bien Mas-Woman se define como “símbolo de la mujer emancipada” que no se preocupa por quien pudiera criticarla, no observo en “Sunris” una constante construcción de la Mas-Woman en oposición con un discurso masculinista. Más bien la apropiación total que hace del carnaval pone de relieve que sus discursos le son propios. El cuerpo, “encarnar” la propia historia, resulta vital. Como sostiene Darroch: “Sunris delves into her unconscious and discovers all the strands of her history; her body becomes the channel for this history, as she is the manifestation of her multiple heritage” (128). En ese sentido, volverse a anclar en el plano físico no es solo un recurso estructural, sino que nos reenvía constantemente a esta necesidad de “hacer cuerpo”, “encarnate their own carnation”, y de cómo ese cuerpo es una marca de toda una herencia: cultural, racial, histórica.

Por otra parte, resulta particularmente interesante pensar a la protagonista de esta serie en relación con las de los libros anteriores. La esclava de *I Is a Long Memoried Woman* nunca recibe un nombre, la Negra Gorda de *The Fat Black Woman's Poems* y la “Mujer haragana” de *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* tienen un nombre funcional, similar a la Mas-Woman, con la clara intención de jugar con estereotipos y llevarlos hasta la saturación, como ya se ha señalado en otros trabajos (Galettini, “Escrituras”, “Armas”). Por ende, la capacidad de autonombrarse más allá de una función, de una característica descriptiva, nos habla no tanto de un personaje más complejo en sí que los anteriores sino del peso de la experiencia poética sobre ellos. La esclava de *I is...* alcanzaba un grado de autorreconocimiento similar a la hora de decir “I am here” y ser capaz de reunir todas las “cuentas” de su vida (es decir, sentirse, ahora sí, dueña de su destino), como se observa en “Holding my beads” de ese libro:

Unforgiving as the course of justice
Inerasable as my scars and fate

I am here
a woman ... with all my lives
strung out like beads

before me

It isn't privilege or pity
that I seek
It isn't reverence or safety
quick happiness or purity

but

the power to be what I am/a woman
charting my own futures/ a woman
holding my beads in my hand. (86)

El cinturón "with all my strands" posee reminiscencias del verso "holding my beads". Pero a diferencia de *I Is...*, es ese poder el que le permite nombrarse. La experiencia exploratoria de carnaval le brinda un encuentro con su herencia cultural, en su absoluta variedad, y la mujer consigue así saber, literalmente, quién es: Sunris.

Nichols afirma que "... so that coining sunris was for me an important type of mystic ending" (Welsh 84) y Welsh lee en el nombre elegido la fundición de la madre real (Iris, madre de Nichols) y sus antepasados míticos, como una suerte de recuperación mediante ellas de esa que se es (84). También aquí siento forzada la lectura, pues el "strands" que se reúne tiene que ver con una herencia que no se limita al legado femenino.

Armada estructuralmente desde la lógica del calipso, con ritmos y repeticiones que imitan esa composición musical, la serie "Sunris" es la puesta en acto de la amalgama cultural que el Caribe conlleva, de la apertura a la que esa Mas-Woman se entrega para "encarnar su propia caradura" en un peregrinaje sacrílego que le permite acceder a un plano ancestral, quitándole a la fiesta la superficialidad del espectáculo. Nichols se vale del desborde propio de carnaval para reunir, gracias al calipso, las dispares tradiciones que se hayan presentes en el poemario (caribeña, amerindia, yoruba, hindú, cristiana y egipcia), cruces que operan desde el trabajo con la inmaterialidad, con ese ambiente incorpóreo que Nichols construye, para luego, mediante la musicalidad del calipso, volvernos a situar en esa mujer, en ese cuerpo, que cuando finalmente termine el poemario será capaz de nombrarse y enlazar, parafraseando el poema de *I Is a Long Remembered Woman*, todas sus vidas, todas sus herencias, como perlas en un collar.

BIBLIOGRAFÍA

- Allsopp, Richard y Jeannette Allsopp. *Dictionary of Caribbean English Usage* Kingston. University of West Indies Press, 1996.
- Bajtin, Mijail. "Carnaval y literatura". *Revista Eco*, vol. 129, traducido por Carlos Rincón, 1971, pp. 311-38.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Casiopea, 1998.
- Best, Curwen. *Culture @ the Cutting Edge. Tracking Caribbean Popular Music*. University of West Indies Press, 2004.
- Bonfiglio, Florencia. "El ensayo que se repite o el Caribe como lugar-común (Antonio Benítez Rojo, Édouard Glissant, Kamau Brathwaite)". *Anclajes*, vol. 18, núm. 2, 2014, pp. 19-31.
- Brathwaite, Kamau y Florencia Bonfiglio. *La unidad submarina: ensayos caribeños*. Katatay, 2010.
- Darroch, Fiona. *Memory and Myth: Postcolonial Religion in Contemporary Guyanese Fiction and Poetry*. Rodopi, 2009.
- DeCaires Narain, Denise. *Contemporary Caribbean Women's Poetry: Making Style*. Routledge, 2004.
- Galettini, Azucena. "Armas de doble filo: el humor en *The Fat Black Woman's Poems* y *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* de Grace Nichols". *Ístmica*, núm. 26, 2020, pp. 31-52, <https://doi.org/10.15359/istmica.26.3>.
- . "Escrituras topográficas de la dislocación en la poesía del Caribe anglófono. La construcción de la mirada paisajística en la obra de Grace Nichols y Dionne Brand". Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2017, <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/10025>
- Glissant, Édouard. *Tratado del todo-mundo*. Traducido por María Teresa Gallego Urrutia, El Cobre, 2006.
- Hall, Stuart. "¿Cuándo fue lo 'postcolonial'? Pensando en el límite". *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, editado por Eduardo Restrepo et al., Enviñ Editores, 2010, pp. 563-582.
- Nichols, Grace. *I Is a Long Memoried Woman*. Karnak, 1983.
- . *Sunris*. Virago, 1996.
- Sánchez Calle, Pilar. "Grace Nichols". *A Companion to Contemporary British and Irish Poetry, 1960-2015*, Wiley Online Library, 2020, pp. 561-71.
- Welsh, Sarah Lawson. *Grace Nichols*. Northcote House, 2007.