

**Fundirse con lo expulsado: fragmentación, restos y exforma  
en Primitive Offensive de Dionne Brand**

Azucena Galettini<sup>1</sup>

ILH- CONICET-IdIHCS

En *Un mapa a la puerta del no retorno* [*A map to the door of no return*] (2011), híbrido entre libro de ensayos y relato autobiográfico, la autora trinitense Dionne Brand recuerda el instante, a sus trece años, en que le preguntó a su abuelo por el nombre de la tribu africana de la que descendían. Relata de la siguiente forma el olvido de ese nombre:

Abuelo nunca recordó [...] Después de eso vivimos en decepción mutua. Surgió una grieta entre nosotros. Se convirtió en una suerte de distanciamiento. Después de eso, envejecí. Me volví joven. Se abrió un pequeño espacio dentro de mí. Llevé ese espacio conmigo. Con el tiempo su forma ha mutado y tomado otro cariz a medida que la pregunta que evocaba cambió de apariencia y ángulo. El nombre de nuestra tribu de origen dejó de importar. Un nombre podría haber reconfortado a una niña de trece años. Pero la pregunta era más complicada, tenía otros matices. Ese momento entre mi abuelo y yo tantas décadas atrás reveló un quiebre en el mundo. Una respuesta firme habría reparado esa falla geológica demasiado rápido (...) Pero la ruptura que este intercambio con mi abuelo reveló era más grande que la necesidad de lazos filiales. Era una ruptura en la historia, una ruptura en la calidad del ser. También era una ruptura física, una ruptura de la geografía (Brand, 2001: 4-5)

Me interesa partir de esa sensación de ruptura, de desgarró, para pensar unos breves fragmentos, debido a las constricciones de tiempo, de *Primitive Offensive*, obra que puede ser considerada el primer poemario de Brand.

En primer lugar, es un poema largo, aunque claramente definido en catorce cantos (a diferencia de *No language is neutral*, *Land to light on* o *Inventory*, que si bien presentan cortes, no se observa una estructura tan definida). Pese a la elección de los “cantos”, éste es menos narrativo que sus otros poemarios, pero sí se observa un juego con la épica. Indefectiblemente se asocia la

---

1 El presente trabajo se enmarca en el grupo de investigación UBACyT “La vida y sus restos en la literatura y otras derivas estéticas”, dirigido por la Dra. Isabel Quintana.

elección de la estructura en “cantos” con *Los Cantos* de Ezra Pound (Clarke, 2012: 163) A nivel estructural, si “canto” proviene de “canción” en italiano, en inglés remite a un fragmento dentro de un poema mayor. Pound buscaba para sus “cantos” una mayor independencia, no pensaba el poemario en tanto un todo fragmentado en partes sino éstas como unidades independientes que conformaban un todo (Albright, 1999: 60). Lo mismo aplica al caso de Brand, pues si bien hay una visión de totalidad, cada canto funciona en sí mismo, y de hecho, a partir del canto V se observa un quiebre donde cierta unidad temática presente del I hasta el IV desaparece para retomarse sólo más adelante. Esta unidad estar relacionada con la cita que escogí de *Un mapa...*, está asociada con la preocupación por los orígenes, tema que ya Stuart Hall (2010: 108) señaló al mencionar la problemática en el Caribe del “origen sin origen”. Esa búsqueda signa el primer arco temático de *Primitive Offensive* y es lo que me interesa explorar en unos fragmentos del Canto III y IV, donde considero que ésta alcanza su máxima expresión. El enlace entre *Un mapa...* y *Primitive...* se hace evidente en los versos del Canto II “por qué no recordaste / porque no recordaste/ el nombre de nuestra tribu / por qué no me lo dijiste/ antes de morir”. Las interpelaciones a la “ancestor old woman” y “ancestor old man”, figuras míticas que se invocan en los primeros cantos están asociadas con la necesidad de encontrar un anclaje en el pasado personal pero también colectivo, anclaje que se revelará imposible y que hará que la construcción poética opte por la dispersión.

### **Canto III**

[...]

I was sent  
to this cave  
I went out one day like a fool  
to this cave  
to find clay  
to dig up metals  
to decorate my bare and painful breasts  
water and clay  
for a poultice  
for this gash  
to find a map, an imprint  
anywhere  
would have kept me calm,  
anywhere  
with description.  
instead  
I found  
a piece of this,  
a tooth,  
a bit of food  
hung on,  
a metatarsal  
which resembled mine,

something else  
like a note, musical  
[...] (10)

Resulta particularmente productivo detenernos en los versos “water and clay / for a poultice/ for this gash/ to find a map, an imprint / anywhere / would have kept me calm,/ anywhere / with description”. El agua y el arcilla funcionarían como un cataplasma (“poultice”), un retorno a los remedios naturales, buscar en la tierra aquello que puede sanarla. Lo curioso es que aquello que se quiere curar es “this gash” (tajo, corte profundo). Ningún corte físico ha sido mencionado que habilite el uso del demostrativo, con lo cual es posible pensarlo en términos más abstractos. Y en ese sentido, resulta plausible asociar “gash” con el “rift” (grieta) que Brand menciona en *Un mapa...*, ese espacio que se abre dentro de ella al descubrir el vacío en la memoria de su ancestro. Los siguientes versos sostienen esa hipótesis, pues un mapa, una descripción la habría calmado (aunque existe cierta ambigüedad en la frase en la que el “to” opera como bisagra, como veremos al detenernos en el ritmo que construye este fragmento). Así, observamos que el yo lírico busca un anclaje, simbolizado en un mapa, que sería sanador. Lo interesante en este canto es que la búsqueda por sus orígenes no le da lo que desea (de allí el *instead*), porque frente a la mirada global representada por un mapa, lo que se encuentra es fragmentación. En ese sentido, considero que esa cita se observa una declaración cuasi metapoética, en la que Brand define cómo construirá su mirada: todo intento de visión total, descriptiva, esclarecedora, se cancela; sólo queda entregarse al fragmento, a la dispersión, representados en los restos (“a tooth/ a bit of food”; “a metatarsal”).

De hecho, el ritmo que se genera en el canto apunta a acentuar la sensación de fragmentación. La repetición de “to this cave” refuerza la instancia espacial. El verso intermedio entre las repeticiones (“I went out one day like a fool”) hace que la repetición de un verso corto se refuerce. El uso del deíctico “this” entra en contradicción con el uso del pasado y el indeterminado “one day”. La repetición de la partícula “to” seguido por dos elementos (*to this cave / to find clay / to dig up metals*) crea un ritmo envolvente se “alarga” con el quiebre que implica un verso largo como “to decorate my bare and painful brest”. Ese ritmo reiterativo se rompe definitivamente con “water and clay” para retomar luego en una nueva repetición: “for”. “To find a map, an imprint” reenvía al ritmo de “to find clay / to dig up metals”, etc. A nivel sintáctico, se observa ambigüedad estructural: “to find” puede depender del verbo “sent” (y “to” se traduciría como “para”) o como el sujeto del “would have kept calm”, con lo cual el “to” sería la partícula del infinitivo.<sup>2</sup> Ambas lecturas están latentes y en ese sentido el verso opera como unión entre lo que precede y lo

---

2 Esto, que podría ser un problema de traducción, se subsana al optar por el infinitivo, dado que el ritmo de “to find/ to dig” en la traducción no estará dado por la repetición del “para” sino por la terminación en “-ar” de los infinitivos.

prosigue. Por lo pronto la ambigüedad estructural realza el verso, pues encontrar el mapa sería tanto el motivo por el cual se va a la cueva como el cataplasma que la calmaría.

La repetición de “anywhere” como verso de un única palabra acrecienta lo entrecortado del ritmo (además de realzar a nivel semántico, que no importa *el* punto de referencia, sólo encontrar alguno). Lo mismo ocurre con “instead”, quiebre que establece la discrepancia entre lo esperado y lo que se encuentra. Sin embargo, para que sonoramente (e incluso visualmente en cuanto a la disposición icónica) “instead” tuviera más peso, el siguiente verso en lugar de estar dividido en “I found /a piece of this” debería haber sido más largo “I found a piece of this”, donde el “this” habilita a la enumeración de versos cortos. En cambio, Brand opta por exacerbar el ritmo entrecortado, jadeante, que es afín a esa fragmentación que, en tanto escritura de la dislocación, refleja en la dispersión de los fragmentos (el diente, el resto de la comida, el metatarso) la del linaje, los orígenes.

De hecho, existe una relación entre cuerpo y linaje que no sólo apunta al material genético, como sostiene Nancy (2007) el cuerpo asimila el pasado, es una parte que lo constituye y éste lo lleva consigo, entramado en su propia composición. Pues “... todo termina por hacer cuerpo, hasta el corpus de polvo que se junta y que danza un baile vibrante en el delgado haz de luz con el que acaba el último día del mundo”. En el corpus que es el cuerpo conviven el lenguaje, la Historia y las historias de los antepasados, por lo cual no sorprende el proceso que lleva a cabo Brand de asimilación entre el cuerpo del sujeto lírico, los restos y la pregunta por su linaje. Asimismo, la relación que la persona poética establecerá entre orígenes y restos hace que se vuelva fructífero tomar el concepto de *exforma* que establece Bourriaud (2015: 11) quien la define como “la forma atrapada en un procedimiento de exclusión o de inclusión. Es decir, a todo signo transitando entre el centro y la periferia, flotando entre la disidencia y el poder”. Lo *exformal* es “[...] el lugar donde se desarrollan las negociaciones fronterizas entre lo excluido y lo admitido, entre el producto y el residuo” (11).

Me interesa retomar estas ideas pues observo que el trabajo con los restos que hace Brand implica una reflexión con lo excluido, lo expulsado. Por un lado sus propios orígenes son imposibles de rastrear, de allí la búsqueda en los restos, que son físicos, pero que también implican lo expulsado de la historia oficial, las historias que resultan irrelevantes en el museo. Como sostiene Bourriaud (2015: 140) el arte niega la existencia del desecho como tal, como algo *no integrable*, pues obtiene su fuerza al circular entre el universo del producto y el del desperdicio. Veo en el trabajo que Brand realiza con estos restos un modo de volver integrable lo que fue expulsado, sus propios orígenes, los cuerpos no enterrados de los esclavos africanos, que en lugar de operar como “desperdicio”, pasan a ser motor poético, que ocupan un espacio central cargado de peso y poder, a

diferencia del lugar periférico otorgado.

En ese sentido, la idea del historiador como trapero (Benjamin,1988) que transita por la ciudad recogiendo lo que ésta descarta y desecha y conformando así una historia diferente a la que la urbe cuenta o elige de sí, cobra aquí otra dimensión. Así como Benjamin le asigna al historiador la función de *salvamiento histórico*, que implica reconstruir mediante los escombros del pasado. “... la morfología de las ideas vencidas, trituradas y enterradas por los conceptos mayoritarios” (Bourriaud, 2015: 52), Brand interroga a los restos que representan a los esclavizados, conformando a partir de ellos una búsqueda personal pero que trasciende las preguntas personales del sujeto lírico para hablar de una condición más general del afrodescendiente caribeño. Este juego entre manipuladora de restos/ historiadora es puesta de relieve por las profesiones con las que se compara: paleontóloga, arqueóloga, papiróloga y una científica geopolítica; todas ellas “científicas”, que manipulan muestras y establecen una distancia con su objeto, algo que la persona poética luego desmentirá.

[...]  
I pored over these  
like a paleontologist  
I dusted them  
like an archaeologist  
a swatch of cloth, skin  
artless  
coarse utility  
but not enough,  
yes enough still only a bit  
of paint, of dye  
on a stone  
I cannot say crude  
but a crude thing  
nevertheless  
a hair  
a marking  
that of a fingernail to rock  
wounded scratch  
I handled these like  
a papyrologist contours  
a desert sprung here  
migrations  
a table land jutting up,  
artful  
covert, mud  
I noted these  
like a geopolitical  
scientist

I will  
take  
any evidence of me  
even that carved  
in the sky  
by the fingerprints of clouds  
everyday  
even those  
that do not hold  
a wind's impression.  
(11-12)

Lo que la persona poética encuentra, similar a los hallazgos de una arqueólogo sobre civilizaciones desaparecidas, están marcado por la violencia: el retazo de tela es también un pedazo de piel, y la marca en la piedra le hace pensar en un arañazo, como el esclavo que rasguña las piedras. La mención a una herida (“wounded”) en este contexto, no es casual.

Si en la cita anterior se evidenciaba una cercanía entre sujeto lírico y restos al decir “a metatarsal / which *resembled mine*” (*énfasis agregado*), en esta cita se observa la fundición del sujeto lírico con los restos al decir “any evidence of me”. Existe un juego ambiguo con el verbo pues “I will *take* any evidence of me”, luego de que hubiera una clara división entre los restos y la primera persona que los manipula, podría leerse como un *take away/off*, es decir, como el científico que desea borrar cualquier rastro de sí en las muestras. Sin embargo, no hay ninguna partícula que permitiera adoptar esa lectura. Más bien, ese “take” pareciera ser un “tomar”, en el sentido de aceptar o de llevar consigo. La obsesiva búsqueda, entonces, es para encontrar sus huellas en los restos. En el siguiente canto, la fundición será completa, lo cual aporta a la lectura propuesta.

#### **Canto IV**

dry water  
brackish dust  
base days hurrying base days  
primordial journey  
blistered, chafed,  
let me through  
let me up  
whose is this in my hand  
whose green purple entrails  
veined, prurigenous, fetid  
mine?  
tote it  
through this place?  
wet land  
rooted wood  
this humus body  
plant and blood  
excreta (13)

Se observa aquí el tono de una invocación (por el uso del imperativo “let me”) y la reminiscencia del *Middle Passage*, lo que ella llamará años después “la puerta del no retorno”. Ese “primordial journey” es una forma de situarse en el momento del traslado forzoso a América, otra forma de invocación a los ancestros, pero el sujeto lírico pide que la dejen pasar (“let me through”), ascender (“let me up”), como si fuera ella misma uno de esos cuerpos sepultados en el Atlántico. No obstante, me interesa detenerme en las preguntas retóricas que se abren después: se mira esas entrañas tratando de comprender qué es lo que devuelven. La relación especular que se establece deja perplejo al sujeto lírico que no sabe qué hacer con eso que (se) es. Por eso el uso del demostrativo en “this humus body” resulta tan sugestivo. ¿De qué cuerpo se habla: el propio, el de los restos? Asimismo, el referente más cercano (conectado a su vez por otro “this”) es “this place/ wet land/ rooted wood”. Cuerpo y espacio quedan entonces unidos, idea que “humus” en posición adjetiva refuerza, como referencia a la capa de sustancia orgánica de la tierra.<sup>3</sup> Si el “humus” remite a la descomposición, se enlaza así con la descripción de las entrañas como algo fétido. Vemos por tanto, que hay un triple enlace: se es los restos y los restos son también la tierra: “plant and blood”.

Por otra parte, resulta llamativo el “excreta” que, en tanto verso de una única palabra, puede ser pensado como una bisagra. Lo excretable puede ser tanto lo que precede a “excreta”, es decir el “humus body”, como lo que sigue, la enumeración de cosas muertas:

excreta  
dead things weigh me down  
this obsidian plain  
bald  
dead things  
dead leaves  
dead hair  
dead nails (13)

En el primer caso, el “humus body” puede ser un modo de pensar a los cuerpos descompuestos en el fondo del mar, la equiparación del cuerpo “descartado” como resto arrojado, el residuo que retorna en el poema al ser asimilado por la persona poética. Desde la otra perspectiva que busca la definición de “excreta” en la enumeración que prosigue, son elementos que el cuerpo expulsa de sí. Allí se observa, además que se retoma la fusión. La planicie obsidiana, que por el demostrativo marca la localización del sujeto lírico, forma parte de las “cosas muertas”. Las hojas (“leaves”) parecen ser lo mismo que el cabello (“hair”) y las uñas (“nails”). Una vez más se observa

---

3 Resulta interesante, a su vez, notar que “humus” es un cuasi homófono de “human”, que queda resonando dada la colocación habitual “human body”,

que Brand que se centra en lo mínimo: la planicie se desfragmenta en pequeñísimos elementos, así como el cuerpo pasa a ser sus restos (*hair, nail*), lo que parece haber sido expulsado. Nancy (2007: 28) sostiene: “Desde el excremento hasta la excrecencia de las uñas, de los pelos (...) es necesario que el cuerpo saque afuera y separe de él el residuo o el exceso de sus procesos de asimilación, el exceso de su propia vida.”

Es en esa expulsión que el cuerpo también toma conciencia de sí, es decir, al desechar separa de sí lo que ya no es el cuerpo, lo que ha dejado de ser cuerpo, reinstaura un límite. La *exforma* permite pensar los cruces de esos límites entre desecho y forma, donde la idea misma de algo no integrable se pone en disputa. Brand, en el proceso de asimilación que genera, establece una continuidad constante, un fluir entre el cuerpo y sus restos.<sup>4</sup>

A modo de síntesis, el arco temático que se abre a partir de la mención del “dismembred old woman” pone el acento en la fragmentación, el cuerpo presentado como “carente de totalidad, de una unidad sintética” (Nancy, 2007, 27). Fundirse con los restos encontrados pone el acento en el cuerpo como corpus pero también la latencia de un linaje que se esconde entre sus células y que obsesivamente se busca recobrar. El trabajo de arqueóloga, que la acerca a la figura del traperero de Benjamin,<sup>5</sup> busca tornar lo expulsado en algo que puede ser integrado, pero más que una búsqueda por revelar una verdad histórica, Brand opera desde el encantamiento invocador. La supuesta imparcialidad científica que implica que el investigador debe sustraerse de su objeto es aquí trastocada pues el borramiento de sí que lleva a cabo el sujeto lírico surge precisamente por fundirse con su objeto. Así como en la cita del principio, el nombre de la tribu sería una solución rápida (algo con lo que jugar unos días para luego guardar en un depósito, dice Brand), la imposibilidad de sanar ese “tajo” o “grieta”, la puesta en escena de un “origen sin origen”, se vuelve un motor poético que permite construir un arco entre cantos y que en la estructura mayor de todo el libro hace avanzar la escritura, como si sólo en las palabras Brand lograra construir el cataplasma necesario de esa *ruptura del ser*.

---

4 Cabe destacar que al plantear al “excreta” como verso bisagra me refiero a que integra las dos lecturas: tanto lo que precede como prosigue al sustantivo son lo “expulsado”, sólo que la relación del sujeto lírico no establece la misma relación con ambos. En “this humus body” se observa identificación, pues es visto como desecho por aquellos que justamente no pueden verlo como “human body”; en cambio hay visión de residuo en “dead leaves / dead hair” etc., es algo que la persona poética expulsa de sí.

5 Puede parecer una comparación anacrónica, pero como sostiene Borriaud (2015:89): “Walter Benjamin describe sin saberlo, pero con asombrosa exactitud, el lazo que mantendrán con la historia los artistas de finales del siglo XX e inicios del XXI”.



## Referencias:

Albright, Daniel (1999). "Early Cantos I-XLI" en Ira Nadel (ed.) *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Edimburgo: Cambridge University Press.

Bourriaud, Nicolas (2015). *La exforma*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Clarke, George Elliot (2012). *Directions Home: Approaches to African-Canadian Literatures*. Toronto: University of Toronto Press.

Hall, Stuart (2010). "Cuándo 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: Enviñón Editores.

Nancy, Jean-Luc (2007). *58 indicios sobre el cuerpo /Extensión del alma*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Cebra.

## Apéndice (traducciones)

Canto III  
[...]  
Fui enviada  
a esta cueva  
salí un día como tonta  
a esta cueva  
para encontrar arcilla  
desenterrar metales  
decorad mis senos desnudos, dolientes  
agua y arcilla  
para un cataplasma  
para este tajo  
encontrar un mapa, una huella  
en cualquier parte  
me habría calmado,  
en cualquier parte  
con una descripción  
en cambio  
encontré  
un pedazo de esto,  
un diente,  
un poco de comida  
colgado,  
un metatarso  
que se parecía al mío,  
algo más  
como una nota, musical

[...]  
(10)

[...]  
Los leí como cuidado  
como una paleontóloga  
les quité el polvo  
como una arqueóloga  
un retazo de tela, piel  
tosco,  
mera utilidad  
pero no es suficiente  
sí, suficiente, pero sólo un poco  
de pintura, tinte  
en un piedra  
no puedo decir primitivo  
pero sí, primitivo  
no obstante  
un cabello  
una marca  
lo que hace un uña en la roca  
un rasguño herido  
los manipulé como  
una papiróloga delinea  
un desierto que surge aquí  
migraciones  
una meseta que sobresale  
habilitosa  
encubierta, barro  
Lo noté  
como una especialistas en  
geopolítica  
tomaré  
cualquier evidencia de mí  
incluso la que esté tallada  
en el cielo  
por las huellas dactilares de las nubes  
todos los días  
incluso esos  
que no guardan las marcas del viento.  
(11-12)

#### Canto IV

agua seca  
polvo salobre  
días vulgares que empujan días vulgares  
viaje primordial  
ampollado, raspado  
déjenme pasar  
déjenme subir

quién es esta en mi mano  
de quién son estas entrañas verde-violáceas  
venosas, pruriginosas, fétidas  
¿mías?  
Cargarlas  
¿por este lugar?  
Tierra húmeda  
modera enraizada  
este cuerpo humos  
planta y sangre  
excreta  
cosas muertas  
me aplastan  
esta planicie obsidiana  
pelada  
cosas muertas  
hojas muertas  
cabello muerto  
uñas muertas  
(13)