

Leer y escribir en una colonia. Releer y reescribir en la poscolonia.

Movimientos en la escritura de Jamaica Kincaid

*

Mary Luz Estupiñán Serrano
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
maryluzestupinan1@gmail.com

Resumen

Leer y escribir, entendidos como dispositivos que median el registro de y el acceso a modos de conocer, hacer, ser y sentir, bien pueden garantizar la reproducción de ciertos relatos y sus lógicas de poder, pero también pueden interrumpirlos o transformarlos. Para que haya interrupción hay que volver sobre lo narrado. Ese volver sobre queda registrado en el re- que acompaña el re-leer. Para que haya transformación y reinención hay que re-escribir. En este ensayo proponemos el leer y el escribir, así como el re-leer y el re-escribir como operaciones de escritura que permiten advertir la política feminista y poscolonial en la trilogía de Jamaica Kincaid: *Autobiografía de mi madre* (1995), *Mi hermano* (1997) y *Mr. Potter* (2002).

Palabras clave: leer, escribir, releer, reescribir, Jamaica Kincaid.

Abstract

Reading and writing understood as dispositives that mediate the registration of and access to ways of knowing, doing, being and feeling good can guarantee the reproduction of certain stories and their logic of power, but they can also interrupt or transform them. For there to be an interruption, one must return to what was narrated. That return on is registered in the re that indicates the re-reading. For there to be transformation and reinvention, you have to rewrite. In this essay we propose reading and writing, as well as re-reading and re-writing as operations that make it possible to notice feminist and postcolonial politics in Jamaica Kincaid's trilogy: *Autobiography of my mother* (1995), *My brother* (1997) and *Mr. Potter* (2002).

Keywords: read, write, reread, rewrite, Jamaica Kincaid.

“quienes han perdido nunca se resignan a su pérdida”

Jamaica Kincaid, 1996

“Este es el lenguaje del opresor
y sin embargo lo necesito para hablarte”

Adrienne Rich, 1968

Leer y escribir formaron parte, por excelencia, del proyecto iluminista que Europa noroccidental llevó más allá de sus confines.¹ Esto requería un elemento bisagra: la lengua. Adquirirla de la Metrópoli fue consustancial al expansionismo imperial. Hoy esa vocación queda registrada en las comunidades que comparten una misma lengua: francofonía, lusofonía, anglofonía, hispanofonía, etc. No significa, sin embargo, que ese proyecto iluminista-imperial haya sido asumido sin reservas. Siempre fue resistido, contestado y, sobre todo, torcido, excedido, re-creado. El analfabetismo era, sin duda, una condición de la que se debía salir si no se quería seguir siendo esclavizado por otros medios. En el prólogo a *Enseñar a transgredir*, Marta Malo no nos deja olvidar lo que eso significó para una bell hooks niña: “Como niña criada en el Sur de la segregación racial, bell hooks tiene grabado a fuego lo que supuso el analfabetismo para tantas personas negras en un mundo que era al mismo tiempo racista y letrado. Manejar el alfabeto, las cuentas, los códigos, era de vital necesidad para no depender de personas racistas que los interpretaran por ti” (Malo 9).²

1 Geneviève Fraisse no nos deja olvidar que, incluso después de la Revolución francesa, leer y escribir no estaba permitido a las mujeres. Esta fue una de las grandes luchas hasta mediados del siglo XIX en algunos países de Europa. En otros, lo fue incluso hasta bien entrado el siglo XX.

2 En *Mr. Potter* leemos una reflexión similar: Mr. Potter “no sabía ni leer ni escribir”, “ignoraba muchas cosas”, “no podía ir al banco”, “no podía conocerse a sí mismo” (Mr. Potter 18). El ignorar cosas (del orden letrado) implica muchas veces depender de otras personas, tal como indica Malo, pero también está asociado a una condición subjetiva, indicada por el “conocerse a sí mismo” en Kincaid. Valga recordar que la alfabetización fue una de las demandas centrales de los movimientos obreros y campesinos, así como de las periferias urbanas organizadas. La alfabetización, condición habilitadora del leer y escribir, podía ser hasta hace unas pocas décadas un modo para intervenir el reparto de lo sensible, en los términos dados por Jacques Rancière. En “Obsesión positiva”, un texto autobiográfico, Octavia Butler insiste en la confianza que su madre tenía en los libros como salida de la condición servil: “Mi madre trabajaba limpiando casas por horas. Tenía la costumbre de traer a casa todos los libros que tiraba la gente para la que trabajaba. Solo le habían dejado estudiar tres años en la escuela. Luego la habían puesto a trabajar. Creía fervientemente en los libros y en la educación” (126). Este relato autobiográfico indica la confianza

Lejos de sustraerse a la letra, hooks la dominó y se preocupó para que otros y otras no solo la dominaran, sino que también la transgredieran. Es aquí donde resuenan los versos de Adrienne Rich, que hacen de epígrafe y que la misma hooks no cesó de invocar: “Este es el lenguaje del opresor / y sin embargo lo necesito para hablarte” (hooks 189). Versos que hablan de la apropiación del lenguaje del opresor para maldecirlo, como lo indicó tempranamente Calibán,³ “pero también lenguajearlo para que diga lo que necesitamos que diga. Para que nos ayude a pensar lo que necesitamos pensar” (Malo 13). Y, sobre todo, para que nos ayude a re-crear el mundo, como diría Úrsula K Le Guin; es decir, a recombinar “lo conocido con lo nuevo” (25).

Esta re-creación del mundo es posible por y mediante el lenguaje y las artes. En este sentido, leer y escribir son tópicos, que, desde el arte y la literatura romántica decimonónica –tanto europea como latinoamericana–,⁴ nos han sabido acompañar con cierta insistencia, pero también metáforas (alegorías dirá Paul de Man) y, ante todo, operaciones escriturales. En términos estéticos nos enfrentamos, entonces, a *representaciones*, *metáforas* y *operaciones*, de las cuales nos interesan sobremanera estas últimas. Más que preguntarnos cómo son representados determinados cuerpos, sujetos, geografías, territorios, o qué analogías podemos establecer en una ficción específica, nos preguntamos: ¿qué movimientos pueden modificar un relato ya establecido?,⁵ ¿cómo alterar un orden dado?, ¿qué formas adoptan o adoptarían esos corrimientos? Sabemos bien que leer y escribir –entendidos como dispositivos que median el registro de y el acceso a modos de conocer, hacer, ser y sentir–, bien pueden garantizar la reproducción de ciertos relatos y sus lógicas de poder, pero también pueden interrumpirlo o modificarlo y para que esto ocurra hay que volver sobre lo narrado. De ahí la importancia que daremos al re-leer y re-escribir; este volver sobre, implicado en el re, será entendido como movimiento doble: como transformación y reinención. Esto es, como política. Pero no una política cualquiera, sino una que implique leer morosamente y sobre-escribir o, mejor, narrar de otra manera, tal como lo han planteado Julieta Kirkwood y Alejandra Castillo.⁶ No

que se sigue depositando en la educación como garante de la alfabetización y en los libros como dispositivos de emancipación.

3 Es cierto que el maldecir de Calibán es consustancial al buendecir de Próspero, sin embargo, otras posibilidades se abren en el lenguajear y en el decir de otra manera.

4 Para mayores detalles ver: Batticuore 2019.

5 No significa ello que prescindamos de la representación y de la metáfora, pero estas no son el foco central de este ensayo.

6 “Un feminismo del retraso de la letra. Un feminismo afirmado en el gesto moroso de leer y sobre-escribir la historia, la política y la teoría desde esquinas inesperadas. Un feminismo que se detiene en lec-

otra es la política de Jamaica Kincaid que advertimos en su trilogía: *Autobiografía de mi madre* (1995), *Mi hermano* (1997) y *Mr. Potter* (2002),⁷ trilogía en la que, primero, se exhibe la dimensión colonial del leer y escribir para, en un segundo movimiento, mostrar su potencia re-creativa.

El marco

En la trilogía de Kincaid, las escenas de lectura y escritura son recurrentes. Estas toman lugar principalmente en la infancia y adolescencia en el marco de una educación colonial que proclamaba la letra, y el orden que la sustentaba como horizonte, y eclipsaba todo lo que la excediese. Esta educación y el consustancial disciplinamiento de los sujetos y sus cuerpos va a ser uno de los aspectos centrales que exhiba su escritura.

Elaine Potter Richardson (1949 -), nombre de pila de Jamaica Kincaid, nació en Antigua y Barbuda cuando esta aún era una colonia británica. La educación escolar era de corte inglés y, como ella misma ha declarado en diversas entrevistas (y así también se deja leer en su misma escritura), creció leyendo la literatura inglesa (Milton, Dickens, Shakespeare), en especial la del siglo XIX. Jane Austen y las hermanas Brontë eran las lecturas disruptivas a disposición. Estas, sin embargo, prefiguraron las formas (novela), las historias (el viaje) y los personajes, al estilo blanco, de muchas escrituras de las colonias, británicas para el caso.⁸ Pero no solo eso, también escenificaron la educación del Imperio y el Imperio mismo o, mejor, el imperialismo, en tanto vocación de expansión territorial. En *Cultura e imperialismo*, Edward Said se avoca, precisamente, a mostrar esa relación, puesto que la novela contribuyó, y no en menor medida, a darle forma al imperialismo, del mismo modo en que este contribuyó a su configuración decimonónica. Para Said, la cultura, dentro de la cual se encuentra la literatura, se entiende en dos sentidos: primero: “todas aquellas prácticas como las artes de la descripción, la comunicación y la representación, que poseen relativa autonomía dentro de las esferas de lo económico, lo social y lo político que muchas veces existen en forma estética, y cuyo

turas lentas y a contrapelo de los mitos y las certezas provistas por el conocimiento neutral, abstracto y masculino” (Castillo, *La república* 13).

7 En lo sucesivo, las referencias a estas obras aparecerán en el cuerpo del texto, de la siguiente manera: título y el número de página.

8 Algo similar cuenta Chimamanda Adichie sobre su educación en la Nigeria occidental en la que sus lecturas estaban embebidas de personajes de tez blanca y de ojos azules. Escritoras que vivieron entre dos mundos se decantaron por la metrópoli, como es el caso de Jean Rhys, autora de *El ancho mar de los Sargazos*, que es también un tributo a Charlotte Brontë.

principal objetivo es el placer” (12). Para el caso de los siglos XIX y XX, que son los de su interés, Said presta especial atención a la forma novela, a la que le atribuye una “inmensa importancia en la formación de actitudes, referencias y experiencias imperiales” (13). A su juicio, la novela, en tanto “artefacto cultural de la sociedad burguesa” europea (127) es impensable sin el imperialismo. Para el crítico, novela e imperialismo no solo van de la mano, sino que se fortalecieron mutuamente. A su modo de ver, la novela decimonónica europea no hizo más que consolidar, refinar y articular el *statu quo*. La segunda noción de cultura con la que trabaja Said es más convencional y conservadora, en el sentido que el verbo conservar le da al término, pues se ubica en la estela de Mathew Arnold, quien la entiende como “el archivo de lo mejor que cada sociedad ha conocido y pensado” (13) y, según Arnold, es la cultura lo que “amortigua los estragos de nuestra moderna existencia urbana, agresiva, mercantil y brutalizadora” (14). Por eso siempre volvemos a Dante o a Shakespeare: para mantener, conservar, el contacto “con lo mejor”, pero, ante todo, para vernos y medirnos, cual espejo de reina malvada. Con el tiempo, nos advierte Said, esta noción de cultura se terminó asociando “con la nación o el Estado” y, en tal sentido, terminó alimentando una identidad específica, no exenta de problemas (como la xenofobia o el fundamentalismo). Pero su postura es otra. A Said no le interesa la cultura como identidad sino como “una especie de teatro en el que se enfrentan distintas causas políticas e ideológicas” (14). El trabajo crítico “consiste en conectarlas no solo con el placer y el provecho sino también con el proceso imperial del cual forman parte manifiesta e inocultablemente” (15). Vistas así, las obras que componen ese archivo no volverán intactas al estante de donde han sido tomadas. No se trata de sustraernos a su lectura, sino de enriquecerla al exhibir esos hilos (no siempre tan) invisibles y sometiénolas a nuevas (re)lecturas.⁹ Said tampoco nos deja olvidar que, así como “el poder para narrar” (y por supuesto para excluir e impedir otros relatos) es muy importante para la cultura y para el imperialismo”, así también “los grandes relatos de emancipación e ilustración movilizaron a los pueblos en el mundo colonial para alzarse contra la sujeción del imperio y desprenderse de ella” (13). En este sentido, los relatos –las narraciones– son una droga, un *phármakon*: veneno y remedio.¹⁰

9 “[...] hoy debemos leer las grandes obras canónicas y tal vez el archivo completo de la cultura europea y norteamericana premoderna y moderna haciendo el esfuerzo de señalar, extender, y dar énfasis y voz a lo que allí está presente en silencio, o marginalmente, o representado con tintes ideológicos” (Said 121).

10 Esto es válido también para la forma novela, pese a la fundada crítica realizada por Said. En *La teoría de la bolsa de la ficción*, Úrsula K. Le Guin nos recuerda cómo es que se ha intentado domeñar su potencia: “La novela es un tipo de relato fundamentalmente no heroico. Por supuesto el Héroe se ha apoderado de ella con frecuencia, siendo esa su naturaleza imperial y su impulso incontrolable, el de apoderarse de todo y dirigirlo mientras promulga decretos y leyes severas para controlar ese su impulso incontrolable de

Dentro de las obras y autoras que mantienen una complicidad manifiesta e inocultable con el imperialismo están *Mansfield Park*, de Jane Austen, y *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë;¹¹ figuras claves para Kincaid. No se trata de realizar una lectura determinista, sino de ubicarlas dentro de sus tradiciones, lo que vale para cualquier escritor o escritora. Volvamos a Said: “No creo que los escritores estén mecánicamente determinados por la ideología, la clase o la historia económica, pero sí creo que pertenecen en gran medida a la historia de sus sociedades, y son modelados y modelan tal historia y experiencia social en diferentes grados” (26). Una de las tesis de Said es que en estas novelas (como en casi todas las novelas del siglo XIX y XX inglés y francés) se encuentran “alusiones a los hechos imperiales” (115) y a eso le llama “estructura de actitud y referencia”, en tanto que el conjunto de valores morales y sociales dominantes, expresados en las novelas, están en directa relación con las posesiones de ultramar (*Mansfield Park*), hecho que en las obras mencionadas queda incuestionado o, de otra manera, está completamente naturalizado. En el caso de Austen, señala Said, “el derecho a las posesiones coloniales ayuda directamente a establecer el orden social y las prioridades en el hogar” (115), mientras que en *Jane Eyre*, resulta “prudente” establecer una distancia entre el aquí (Inglaterra) y el allá (Antillas), pero cuando el “allá” se entromete en el “aquí”, se convierte en una “presencia amenazante” que hay que confinar para que no empañe la tranquilidad en la que se vive, como es el caso de Bertha Mason, la esposa de Rochester proveniente de las Antillas occidentales.

En *La razón poscolonial*, Gayatri Chakraborty Spivak también se hace cargo del archivo literario inglés y en especial de *Jane Eyre* y *El ancho mar de los Sargazos*, novela a la que volveremos más adelante. Si Said pone el acento en el territorio, en el expansionismo del imperio inglés, a Spivak le interesa la “misión social de Inglaterra” (120), es decir, del imperialismo, y dentro de ella, la repudiada figura del “informante nativo”. En otras palabras, el tema que la ocupa es el de la alteridad. Dicho repudio permite “instaurar al sujeto europeo noroccidental como ‘el mismo’ ya sea desde arriba o desde abajo” (120); y ello vale tanto para los escritores como para las escritoras, aunque a veces sean presentadas por cierta crítica como “no-del-to-

matar. Así, el Héroe decretó a través de sus portavoces, los legisladores, primero, que la forma apropiada de la narración es la de la flecha o lanza, empieza aquí, va directamente allá y ¡TAC! da en el blanco (que cae muerto); segundo, que la preocupación central de la narración, incluida la novela, es el conflicto; y tercero, que la historia no es buena si él, el héroe, no está en ella” (37-38). La domesticación que la razón imperial intentó no clausura su potencia.

11 No solo Austen y las hermanas Brontë performaron la superioridad del Imperio en relación a las colonias. La superioridad cultural de la Inglaterra decimonónica fue también asumida en relación al resto del mundo no euro-occidental.

do-no-informantes nativas”: “Cuando las mujeres que publican pertenecen a la “cultura” dominante, a veces comparten con los autores varones la tendencia a crear otro “embrionario” (con frecuencia femenino), que no es ni siquiera un informante nativo, sino una prueba material que, de nuevo, instaura el sujeto europeo noroccidental como «el mismo»”(Spivak 120). Tal severidad en la crítica es en relación a *Jane Eyre*, “texto celeberrimo del feminismo” inglés (121), pues desde el punto de vista de Spivak “lo que está en juego, para el individualismo feminista de la era del imperialismo, es precisamente la producción de seres humanos, la constitución e ‘interpelación’ del sujeto no solo como individuo sino también en tanto que ‘individualista’” (123). Así, el personaje de Bertha Mason “es producido por la axiomática del imperialismo” (Spivak 128). La criolla jamaicana blanca es retratada por Austen como un “extraño animal salvaje”, mientras que Rochester, su marido, describe no tanto a Bertha sino a las Antillas y “su vida” en las Antillas como “un infierno”. De guisa que, más que el matrimonio y la reproducción sexual, lo que está en juego es “Europa y su Otro todavía-no-humano”, es decir, “la creación de almas” (Spivak 128).

Si bien Jane Austen y las hermanas Brontë fueron claves para mostrar el patriarcado de la Inglaterra victoriana,¹² coadyuvando a erigir un feminismo individualista, como dirá Spivak, no hicieron lo mismo con el proyecto imperial que para la época en que escribían estaba en pleno despliegue en el Caribe. Es más, asumieron el otro lado (las colonias) como necesario para sostener el modo de vida imperial, y al Otro lo mantuvieron más del lado de la naturaleza que de la cultura.

Kincaid, en cambio, no abraza el horizonte colonial como sus mentoras literarias, sino que lo exhibe y lo distancia. Deslee la jerarquía entre colonizador y colonizada. Reescribe el cuerpo negro figurado por el Hombre Blanco y crea un horizonte de belleza en el que los olores y la suciedad adquieren otro lugar y nuevos atributos. Otro tanto es lo que hace con las prácticas patriarcales en las que creció: vuelve sobre esa gramática cultural: padres ausentes; madres obligadas a trabajar para suplir la ausencia o la enfermedad; relaciones familiares inestables, por nombrar algunos, para tomar distancia y anteponerle nuevas formas. En este sentido, parece decir con Gloria Anzaldúa: “Lo que quiero es una rendición de cuentas con las tres culturas —la blanca, la mexicana, la indígena—. Quiero mi libertad para tallar mi propia cara, restañar la hemorragia con cenizas, fabricarme mis propios dioses con mis entrañas” (63). Lo que leemos en Kincaid es una rendición de cuentas con las culturas blanca, caribeña y africana. Esta lucha con la sociedad patriarcal en la

12 La rebeldía de *Jane Eyre* radicaba en “su rechazo anticristiano de aceptar las formas, costumbres y convenciones de la sociedad” victoriana nos dice Coperías (64).

que creció está muy presente en las novelas anteriores *Lucy* (1990) y *Annie John* (1985). De hecho, Kincaid crea una “contra-narrativa a la historia patriarcal”, al decir de Esther Sánchez-Pardo. Es decir, vuelve sobre lo narrado para ensayar variaciones y alteraciones de esos relatos. Aquí el renombrar, afirmar, repetir y variar son las formas que le permiten movimientos emancipatorios, tal como lo veremos hacia el final de este ensayo.

Kincaid, en cambio, no abraza el horizonte colonial como sus mentoras literarias, sino que lo exhibe y lo distancia. Deslee la jerarquía entre colonizador y colonizada. Reescribe el cuerpo negro figurado por el Hombre Blanco y crea un horizonte de belleza en el que los olores y la suciedad adquieren otro lugar y nuevos atributos. Otro tanto es lo que hace con las prácticas patriarcales en las que creció: vuelve sobre esa gramática cultural: padres ausentes; madres obligadas a trabajar para suplir la ausencia o la enfermedad; relaciones familiares inestables, por nombrar algunos, para tomar distancia y anteponerle nuevas formas. En este sentido, parece decir con Gloria Anzaldúa: “Lo que quiero es una rendición de cuentas con las tres culturas –la blanca, la mexicana, la indígena–. Quiero mi libertad para tallar mi propia cara, restañar la hemorragia con cenizas, fabricarme mis propios dioses con mis entrañas” (63). Lo que leemos en Kincaid es una rendición de cuentas con las culturas blanca, caribeña y africana. Esta lucha con la sociedad patriarcal en la que creció está muy presente en las novelas anteriores *Lucy* (1990) y *Annie John* (1985). De hecho, Kincaid crea una “contra-narrativa a la historia patriarcal”, al decir de Esther Sánchez-Pardo. Es decir, vuelve sobre lo narrado para ensayar variaciones y alteraciones de esos relatos. Aquí el renombrar, afirmar, repetir y variar son las formas que le permiten movimientos emancipatorios, tal como lo veremos hacia el final de este ensayo.

Leer

En *Jane Eyre* hay una escena ejemplarizante de esa educación colonial. La institutriz enseña los dominios del Imperio inglés a su pupila. Estos incluyen las Antillas occidentales. En *Autobiografía de mi madre* se muestra su revés: “en la pared [del salón de la escuela], detrás de la mesa y la silla de madera había un mapa: en la parte superior del mapa estaban las palabras ‘El Imperio Británico’. Esas fueron las primeras palabras que aprendí a leer” (*Autobiografía* 15). Reconocer el Imperio, su territorio, su lengua, sus costumbres, sus creencias y sus valores, se contaba como unos de sus primeros aprendizajes letrados. Pero no todo quedaba ahí, esto se traducirá en actitudes y gestos como los que la narradora reconocerá en su maestra:

La maestra era una mujer que había sido educada por misioneras metodistas; pertenecía al pueblo africano, yo lo veía claramente, y había encontrado en ello fuente de humillación y de aversión por sí misma; llevaba la desesperación como si fuera una prenda de vestir, como un manto o un bastón en el que apoyarse constantemente, una herencia que nos transmitía a nosotros (*Autobiografía* 16).

La humillación, el autodesprecio y la desesperación serán mecanismos psíquicos fundamentales para la reproducción del orden colonial y la escuela jugará un papel importante en su introyección. Reconocer y enfrentar esos mecanismos son algunos de los cometidos de cualquier proyecto emancipatorio y es, sin duda, uno de los cometidos de la escritura de Kincaid.

El Imperio no es solo el marco de la sala de clase y de las relaciones entre maestra-alumnxs, incluso entre lxs mismxs alumnxs –a quienes sus padres les enseñaban a desconfiar entre sí–, también lo es del interior de la casa que ensaya, por ejemplo, los modales burgueses en la mesa, así como de las imágenes que acompañan el día a día, como el dibujo del plato de porcelana fina de Ma Eunice, la lavandera, que cuida a la narradora hasta los 7 años y que atesora como reliquia por la imagen que contiene: “un paisaje campestre repleto de hierba y flores, con los más delicados matices de amarillo, rosa, azul y verde; el cielo estaba iluminado por un sol reluciente pero no abrasador; las nubes eran delgadas, desvaídas y dispersas a modo de detalle decorativo, no densos cúmulos amenazadores, no el presagio de un desastre” (*Autobiografía*, 11), que respondía al título de *Paraíso*, que no es sino la “imagen idealizada de la campiña inglesa” (*Autobiografía*, 11) y que esconde tras de sí amenazas y desastres futuros.

La relación de la narradora niña con la letra, primero, y con los libros, después, es administrada en favor de esa imagen paradisiaca y el orden que la sostiene; orden cuya reproducción es garantizada por la educación escolar y por la figura del padre quien se asegura de enviar a la hija a la escuela, pues tiene un propósito claro para ella: que se convierta en una virtuosa maestra. Y para tal fin le proporcionará libros con intención moral: “Él me daba libros de lectura [...] Me dio una biografía de John Wesley, fundador del metodismo, y mientras la leía me pregunté qué tendría que ver conmigo la vida de un hombre tan lleno de tumultuosa espiritualidad y devoción” (*Autobiografía* 34-35). Ese cuestionamiento, ese contraste entre lo que lee y lo que vive será una de las primeras manifestaciones del desajuste que pasa

a habitar una vez que cumple 13 años. Rápidamente, el desajuste se convertirá en rechazo a las formas de convención exigidas. Dichas convenciones son de orden social y literario, sobre todo literario.

En *Lucy*, una de sus primeras novelas, ya se había manifestado ese rechazo a la imposición del canon literario inglés. Dicho canon toma la figura del poeta William Wordsworth, autor del poema “Los narcisos”, que tendrá que aprender de memoria la niña Lucy. Ella sabe que los narcisos no son de Antigua, y aun así debe recitar los versos con los que el poeta los inmortalizó. Asociará las flores a falsedad e impostura. Son, para decirlo con Fanon, máscaras blancas. He ahí, advierte la autora, la etiología de la hipocresía antillana que tanto criticará en su escritura. Una hipocresía que irá poco a poco desmontando para dar paso a su opuesto. Pero no hay que olvidar que narciso es también una metáfora para ese gesto de mirarse al espejo y reconocerse. En la versión del mito de Ovidio, “la locura de Narciso se revela cuando reconoce a su otro como sí mismo” (Spivak 132). El reconocimiento ha solido darse entre iguales. De ahí que *Jane Eyre* no pueda reconocerse en Bertha Mason, ni Antoinette en Christophine en *El ancho mar de los Sargazos*. Ellas no alcanzan si quiera el estatuto de informantes nativas para usar las palabras de Spivak. Un reconocimiento que sí se advierte entre Antoniette (Rhys) y Bertha (Brontë). Kincaid sabe perfectamente cuál es su estatuto como mujer antillana en la Metrópoli, pero también en el Norte global. La poesía de Wordsworth no la refleja, como tampoco la refleja Mariah –la madre de los cuatro hijos que fue a cuidar como au pair en Nueva York. Mariah es quien le hace recordar “el dolor y amargura” (29) que esas flores le provocaban en la Isla. Lucy sabe, sin embargo, que sus “sentimientos hacia los narcisos”, “no eran exactamente por los narcisos” (28). Resulta evidente que son hacia la educación colonial y patriarcal que recibió, pero también hacia la imposibilidad de ser reconocida como Otra.

Escribir

“Un día que no había empezado de ninguna manera especial que yo recuerde, me enseñaron cuáles eran los pasos básicos para escribir una carta. Una carta tiene seis partes: la dirección de quien la envía, la fecha, la dirección del destinatario, el saludo de cortesía, el cuerpo de la carta, el acabamiento de la carta. Todo el mundo sabía que ninguna persona de la posición que yo estaba destinada a ocupar –la posición de una mujer, y pobre– necesitaría nunca escribir una carta” (Autobiografía 18).

Este pasaje de *Autobiografía de mi madre* indica el ingreso de la niña Xuela a la escritura, que es, en primera instancia, la versión oficial o administrativa, vía la carta, pues este fue el mayor uso dado en la modernidad –y hasta la aparición de Internet– a este género escritural.¹³ Como cabe esperar, lo que le enseñan es un modelo que todo aprendiz debe replicar, solo que esta aprendiz es del orden de lo inesperado. Todo el mundo sabía que no escribiría cartas y sin embargo desafía el reparto que le negaba su parte en la república de las letras. El aprendizaje de fórmulas estaba acompañado de la corrección severa de errores que lejos de disuadirla la indujeron a escribir sus propias cartas, cuando tenía apenas siete años: “Empecé a escribir a mi padre” (*Autobiografía* 18); escribí: “Mi querido papá’ con una bonita y elegante caligrafía, una caligrafía que era el resultado de muchas cachetadas y regañinas” (18). Esa caligrafía bonita y elegante¹⁴ es ante todo índice del disciplinamiento del cuerpo y apariencia de la escritura blanca en una colonia; pero también una envoltura que no logra domeñarlo todo porque también hay apropiación del código para otros fines. Como en cualquier intento por aprender a escribir: hay modelo, hay imitación, pero, sobre todo, hay apropiación, condición *sine qua non* para la creación de un nuevo registro o estilo.

La niña escribe al padre, con la letra del padre, en el formato del padre: “Su escritura, como todo lo que tenía que ver con su persona, llevaba la impronta de la burocracia” (*Autobiografía* 78), era idéntica a la de los documentos oficiales. Sin embargo, las cartas que escribe la hija no son, en verdad, dirigidas al padre, sino

13 Para mayores detalles, ver: Petrucci 2018.

14 En *Escribir cartas. Una historia milenaria*, Armando Petrucci nos deja saber que la elegancia caligráfica y la formalidad estructural fueron atributos bien considerados desde los albores epistolares, pues daban cuenta del dominio que el escribiente tenía en el arte de escribir cartas. El óptimo nivel gráfico dice de la destreza manual, mientras la formalidad y el uso de la sintaxis dice del dominio de la lengua.

a esa mujer que evoca en sueños y de la que solo puede ver sus talones y a quien llama madre. Las cartas del padre y las que aprende a escribir en la escuela son más bien fórmulas frías. El destinatario parece ser en primera instancia el Hombre Blanco; pero, tras la apariencia, la escritora nos deja saber que es un simulacro. Ella escribe para dar existencia a lo que apenas conoce como talón (la madre en *Autobiografía*), y como huella o como ruina (los árboles milenarios en *Mi hermano*). ¿Quién es finalmente el destinatario de su escritura? ¿Por qué esa insistencia en la escritura y en la forma carta?

“Las mujeres se asomaron al mundo de la lengua escrita a través de la comunicación epistolar”, nos recuerda Tiziana Plebani para el caso europeo (Cit. en Petrucci 115). La importancia que Kincaid da a la carta en *Autobiografía* parece recordar que esa fue también la puerta de entrada a la escritura para las mujeres antillanas. El escribir cartas —aunque no necesariamente de carácter comunicativo, pues en ella se contrae la obligación de una respuesta—, marca el ingreso de la niña Xuela no a la administración colonial —como podría pretender la instrucción escolar y el padre mismo—, sino a la literatura¹⁵ y su potencial imaginativo. Tampoco hay que olvidar que las cartas fueron formas predilectas de escritura, ya no solo masculina, en el siglo XIX tanto europeo como americano.¹⁶ Para no ir más lejos, estas son un registro importante de las novelas inglesas que la autora lee.¹⁷ De modo que la carta puede también ser leída como cita de y tributo a esas escrituras, al igual que como modo de expresión de una subjetividad negada, como ha sido ampliamente estudiado en el caso de la correspondencia de mujeres que empieza a ser más asidua a partir del siglo XVI.

Ahora bien, la carta de la niña Xuela al padre es la única carta que leemos en la trilogía. Y en estricto rigor no es una carta, es el recuerdo de una carta de la que se nos presentan fragmentos y de la que una narradora adulta nos dice que “no era más que un lastimero grito de socorro de un animalito herido” (*Autobiografía* 18-19). También nos cuenta que Xuela repitió la misma carta una y otra vez sin la intención de enviársela al destinatario y, en su lugar, las guardaba en secreto “bajo una gran piedra que había junto a la verja de la escuela” (*Autobiografía* 19). Contrario a lo que cabría esperar, no escribía para aliviar el dolor que le infringían los demás

15 Esta idea es refrendada aquí por la edad en la que dice empezar a escribirlas: los siete años. Esa es la edad en la que no pocas escritoras (Clarice Lispector, Susan Sontag, Margaret Duras, por ejemplo) han dicho también que comenzaron a escribir. Es la edad en la que se decide ser escritora, parecieran declarar; una declaración que es siempre retrospectiva.

16 Petrucci nos cuenta que el siglo XIX fue el siglo en el que la carta se generalizó, producto del considerable incremento de la alfabetización urbana, una alfabetización predominantemente masculina.

17 La carta también ocupa un lugar central en *El ancho mar de los Sargazos*.

ni para pedir ayuda. Tampoco para comunicarse con el único pariente que le queda: el padre. Si no hay destinatario real, si no se busca expresar emociones, como reza un lugar común de la escritura de mujeres, entonces para qué una carta.

En “la intimidad de la ausencia”, Patrizia Violi nos recuerda que la carta es, por excelencia, la forma de escritura de la distancia y la ausencia. La fascinación de la carta radica precisamente en el juego entre “proximidad y distancia” y entre “presencia y ausencia”: “la carta evoca la presencia del otro y, al mismo tiempo lo coloca en un lugar que es, por definición, inalcanzable” (97). Sin duda, escribe Violi, “en ningún texto mejor que en la carta se exhibe y se pone en práctica la dialéctica entre la realidad concreta del acto de enunciación, su anclarse a la presencia de un sujeto real, y su transformación en figura de discurso que se da solo en el lenguaje y que solo dentro del lenguaje se hace representable” (96). Es decir, la carta ofrece la posibilidad de crear una presencia en el plano de lo imaginario. “Se escribe siempre buscando una presencia: para hacerse presente al otro, para que se acuerde de nosotros, pero, por encima de todo, para que el otro se nos haga presente a nosotros mismos” (97). Valga recordar que la madre de Xuela, en últimas destinatario de la carta, murió en el mismo momento de su nacimiento. La hija no conoce siquiera el rostro de la madre y, sin embargo, puede convocar su presencia a partir del signifiante madre. Más que la necesidad de recuperar a la madre, lo que mueve la escritura de sus cartas, es el deseo de recrear su existencia, una existencia que no tenga que ocultar más bajo las piedras, sino darle un lugar protagónico en la escritura, a juzgar por el título de la novela: *Autobiografía de mi madre*. Aquí es donde resuenan las palabras de la misma Kincaid que hacen de epígrafe: “quienes han perdido nunca se resignan a su pérdida”.

En *Lucy* las cartas también son aludidas, pero no tenemos siquiera fragmentos de ellas. La hija que ha sido enviada al extranjero a cuidar niños para solventar los problemas económicos no abre ninguna de las cartas que la madre le envía durante varios meses con noticias de Antigua. Ni siquiera la que anuncia la muerte de su padrastro. Es, a la inversa de *Autobiografía*, el momento en el que la distancia entre madre e hija se fragua. He aquí la otra arista de la distancia en la que repara Violi: la carta no solo busca reducirla, sino producirla allí donde no la había. Mientras en *Lucy* la comunicación con la madre se interrumpe, las cartas de la niña Xuela no entran en ninguna lógica de intercambio, no esperan respuesta, no tienen propósito alguno, por eso no se siente humillada cuando la profesora las lee gracias a que un compañero advirtió el lugar donde las escondía y las da a leer a la maestra y esta, a su vez, las da a leer al padre. Sus cartas, repetidas una y otra vez, lo que buscan es, insistimos, crear la presencia de la madre.

*

En tanto operaciones, la relectura y la reescritura permiten un trabajo con el tiempo; esto es, con el pasado. Se vuelve al pasado no para afirmarlo sino para desajustarlo, transformarlo, volverlo a narrar. La pregunta que surge no es necesariamente del orden del método (cómo trabajar con el archivo, o con el canon); sino del relato (cómo traer el archivo al presente). Dicho de otro modo, el trabajo con el pasado tiene que ver con cómo se narra, pero sobre todo, qué se narra, y todo para hacerlo de otra manera. Para el caso que venimos tratando, Said ya nos ha dado una pista. Él propone la “lectura en contrapunto”, lectura que “debe registrar ambos procesos, el del imperialismo y el de la resistencia, lo cual puede realizarse incluyendo lo que había sido excluido” (122). En el trabajo de lectura entonces nos abrimos “tanto a lo que el texto incorporó como a lo que el autor excluyó” (Said 120). Esta propuesta dice relación con cómo trabajar con los materiales y está dentro del dominio de la crítica. En la escritura de Kincaid se advierten bien los dos lados de la moneda: el Imperio y la colonia. Podemos suplementar esta lectura con otra, con aquella que nos recuerda que “el pasado siempre se escribe en presente” (Castillo, Políticas 38). Coincidimos aquí con Esther Sánchez-Pardo cuando afirma que en su proyecto estético Kincaid persigue una “re-escritura de la historia” (175). Y esa re-escritura solo es posible en el presente de quien escribe. Es con “vocación de presente [...] con la que se imagina y escribe el pasado”, insiste Alejandra Castillo (*La república* 11).

Un breve excurso, de la mano de Alejandra Castillo y Julieta Kirkwood, por la relación entre el feminismo y la historia nos es muy útil. A la intervención que hace Kirkwood en la Historia, Castillo le llama “historia” y la asume como operación en la medida en que hace “comparecer en la misma línea de tiempo el ‘dos’ de la diferencia sexual” (*Políticas* 37). Pero no es una operación cualquiera. No se trata meramente de una incorporación o de una adición de las mujeres a la historia cronológica. Tampoco se trata de la mera inversión de los términos; de lo que se trata es de interrumpir los modos en que estos han estado vinculados. Aquí la genealogía ha sido asumida como una forma de alteración de ese flujo. La interrupción también es del relato (imperialista y androcéntrico, para el caso) y de sus formas de narrar (las buenas esposas, buenas madres, buenas maestras, mujeres excepcionales); otro modo de mirar (archivos, documentos, citas), para otro modo de narrar. Reescribir, como operación de signo feminista, implica para Castillo: uno, “volver explícito el orden masculino”; dos, “dar visibilidad a las mujeres”, no para afirmar el lugar asignado por el orden masculino que las expulsa, sino para interrumpirlo

junto al conjunto de valores que garantizan la atribución desigual; tres, un modo de escribir que haga cortocircuito en los relatos heredados.

En suma, “el tiempo del feminismo es una insistencia que busca hacer visibles gestos, experiencias, dolores y cuerpos que se han ido quedando en los márgenes” (*Políticas* 10-11), ora de la historia, y sus rincones, ora de la literatura. Ello nos lleva indefectiblemente a volver sobre los relatos para re-escribirlos, o, dicho de otro modo, re-crearlos. Y es eso precisamente lo que no ha dejado de hacer Kincaid desde su primera ficción. Kincaid vuelve explícito no solo el orden masculino, sino también el colonial y neocolonial. Del mismo modo, señala, una y otra vez, las piedras bajo las cuales se guardaron los recados que dejaron las vidas que narra, los cuerpos que recuerda, y que la historia, así como la escuela y la literatura canónica, jamás hospedaron.

*

Re-leer

Ya hemos indicado que Kincaid, personaje de su trilogía, lee el archivo inglés y muestra su reverso. Si en *Autobiografía* la figura con la que lucha es con la del padre, su escritura y sus formas, en *Mi hermano* es con la de la madre, ella es quien se interpone entre los libros y la futura escritora. La lectura ora furtiva (de adolescente esconde los libros que posee), ora censurada (la madre arma una pira con los libros que encuentra), ora placentera (como cuando va de visita a la isla ya instalada en EE.UU.) opera aquí como representación y, en tanto tal, no se distancia mucho de las escenas clásicas de lectura en la medida en que es un acto individual, que se da en un espacio cerrado, incluso oculto.¹⁸ A ojos de la madre, los libros eran un anzuelo (para los hombres) y una amenaza (podrían arrancarla del seno familiar). En ambos casos, la madre se interpone entre la hija y los libros en aras de evitar un destino de mujer antillana (con muchos hijos de padres distintos), pero que no rompa del todo con la matriz filial, es por eso que quema los libros que la hija atesora secretamente en los rincones de la casa. Tal acto, sin embargo, no hará más que encender en ella el fuego de la literatura. Es la literatura la que le va a permitir no solo habitar ese entre-lugar, sino tomar parte en la república de las letras. En este punto es importante advertir que los personajes de Kincaid responden de modo contrario al esperado: así como la quema de libros no la lleva a abandonar

18 Al respecto, ver: “Lectura” en el que Paul de Man analiza a Proust en *Alegorías de la lectura*.

la lectura, así mismo el castigo por no escribir bien no la disuade de escribir cartas, como tampoco lo hiciera la humillación pretendida por la profesora al leer las cartas destinadas a la madre. Kincaid muestra la otra cara de la moneda, pero sin ocupar el lugar asignado a una mujer negra y pobre. Dicho de otra manera, es la rebeldía lo que le permite tomar parte del orden letrado, apropiándose a su manera.

Pero Kincaid no solo representa la lectura y ello, creo, constituye su gran apuesta: lo que la autora pone en juego es una relectura de su (la) historia: “Y cuando Mr. Potter murió, yo ya sabía leer y para entonces ya me había convertido en escritora, por eso, cuando supe de su muerte, enterarme de su muerte fue lo mismo que leerla, y a través de la lectura supe que Mr. Potter había muerto, y me di cuenta de que una de las fuentes de las que había fluido se había estancado” (*Mr. Potter* 127).

Más que una metáfora, la lectura es un modo de ver. Leer es dar legibilidad a eso que no veíamos, aunque siempre estuviera ahí. Si bien Mr. Potter es mostrado aquí sin artificios, sin metáforas, lo importante está precisamente ahí: en el mostrar, en hacer visibles gestos, experiencias, dolores y cuerpos, aunque ello implique una distancia. Si en una primera mirada la apuesta pareciera ser, en efecto, decantarse por lo opuesto, o lo que puede ser lo mismo: invertir la lógica; a lo que asistimos más bien es a la exhibición de los mecanismos de poder. Y así como se exhiben los mecanismos que garantizan la reproducción de los lugares, los atributos y las posiciones, también se ofrece otra versión de su (la) historia. Ello implica entender ciertos comportamientos y prácticas; de ahí, la insistencia en la descripción de los “hechos”. Lo que sigue es la distancia, una distancia posible mediante la interrupción de la filiación: “a través de la lectura supe que Mr. Potter había muerto”. El flujo se estaca, se corta mediante la reescritura. Así, releer y reescribir van juntos.

Re-escribir

Si –como afirmaba Stuart Hall– fue la burguesía de las islas la que llegó a las universidades de las metrópolis, este no fue el caso de Jamaica Kincaid. Cuán distinta es su historia de la de Franz Fanon, Aimé Césaire, e incluso de la del mismo Hall. A sus 17 años fue enviada por su madre a los Estados Unidos como *au pair*. Es la salida que ve la madre ante el deterioro de la salud de su padrastro, que ya no puede sostener a su familia. Es la hija mayor quien ahora tendrá que asumir este papel. Hay aquí un desplazamiento de horizonte. Si para quien tenía pretensiones intelectuales, como Stuart Hall, no había más opción que salir de Jamaica a la

metrópoli, para Kincaid el destino en Antigua, también colonia inglesa, es otro. En los años sesenta la geopolítica estaba cambiando. Es lo que Spivak bien indica como paso del *colonialismo* –“formación europea que se extiende desde mediados del siglo XVIII hasta mediados del siglo XX”–, al *neocolonialismo* –“maniobras económicas, políticas y culturalistas dominantes, que han surgido en nuestro siglo [XX] tras la disolución desigual de los imperios territoriales”. La *poscolonialidad*, por su parte, es “la condición global contemporánea en la medida en que se supone que se ha producido o se está produciendo un tránsito de la situación que describe el primer término a la situación que describe el segundo” (Spivak 174). En este sentido, Kincaid es una escritora poscolonial.¹⁹

En este nuevo orden geopolítico, son los menos privilegiados los que salen de las Islas, ya no a Inglaterra, sino a Estados Unidos, como mano de obra poco calificada. Kincaid da cuenta de esto, al tiempo que pertenece a ese segmento social. En *Annie John*, su primera novela, Inglaterra aparece como destino de la joven escritora. Annie irá allí para estudiar enfermería. Pero es *Lucy* la ficción que mejor registra este desplazamiento, el destino del viaje ahora es Nueva York. Es en Estados Unidos donde hace su ingreso lateral a las letras (primero se dedica a la fotografía y a la escritura para diarios) y desde donde re-crea sus relatos: “Me convertí en escritora como resultado de la desesperación” (214), leemos hacia el final de *Mi hermano*.

Annie John y *Lucy* han sido celebradas como novelas de formación de artista (Stecher). Esta ha sido también una etiqueta empleada para su trilogía, al igual que la de “autoficción”, “ficción autobiográfica” o “escrituras del yo” (Stecher, Vilches-Norat, Sánchez-Pardo). En efecto, hay algo de ello en la medida en que, por un lado, podemos advertir la formación de Kincaid como escritora, y, por otro, vida y escritura se trenzan hasta hacerse indistinguibles. Mi interés, no obstante, va por otra senda. Me interesa lo que *hace* la escritura. La grafía (sea auto, sea hetero) es una manera de reescribir una vida; la suya, la de su madre, la de su padre, la de

19 Moira Ferguson ubica a Kincaid en un momento de transición histórica: de la Antigua colonial a la poscolonial y los consustanciales reajustes en las relaciones de poder. Sánchez-Pardo, por su parte, le da una doble inscripción: primero, dentro de lo que denomina “imaginario de-colonial”, es decir, “un proceso en el que el sujeto puede activamente imaginar su propio futuro en función de sus circunstancias e intereses” (175); segundo, dentro del “pensamiento fronterizo” que describiera Walter Mignolo, autor con el que trabaja Sánchez-Pardo. Esto es, dentro de “una política del lugar para la región del Caribe que pone de manifiesto la diferencia colonial, y el papel esencial que se concede al lenguaje en todas estas operaciones”. Los “intelectuales negros del Caribe” son seminales para el “pensamiento fronterizo” (176). Siguiendo esta línea de pensamiento, Kincaid sería, para Sánchez-Pardo, una figura paradigmática del pensamiento fronterizo.

su hermano, la de su familia, la de la Isla. Mediante la reescritura no solo repasa esas vidas, sino que les da existencia y legibilidad.

Al reescribir Kincaid *exhibe y explicita* la matriz colonial y patriarcal en la que creció. Deja pistas de cómo se reprodujo el orden imperial en Antigua y Barbuda y Dominica (de donde dice sale su madre a los 16 años de edad). En *Autobiografía*, por ejemplo, es la figura del padre, un funcionario de la administración colonial, la que le permite mostrar la connivencia de los locales con el poder y la adopción de prácticas de blanqueamiento: “estaba muy bien calculada, esa forma suya de causar sufrimiento; él formaba parte de todo un sistema de vida imperante en la isla que perpetuaba el dolor” (*Autobiografía* 33). No hay más encubrimiento, ahora se nombran las cosas como son sin conmisericordia: “Mi padre era un ladrón, era un carcelero, decía falsedades, se aprovechaba de los más débiles” (*Autobiografía* 44). Pero es en Mr. Potter donde mejor se aprecia la reescritura. Esta no tiene que ver ya con la representación, sino con la crítica que la escritora realiza. En *Mr. Potter* hay una variación del relato narrado en *Autobiografía*. Ya no es el padre el detentor de la letra, sino todo lo contrario. Aquí el analfabetismo viene por línea paterna: De Mr. Potter sabemos que “No sabía leer ni escribir” (18) y “su padre tampoco sabía leer y escribir” (35). Ella, la hija, es quien interrumpirá su legado: “Esa línea que atraviesa a Mr. Potter, y que él me dio a mí, no se la he dado a nadie, no se la he cedido a nadie, le he puesto fin, he hecho que se detenga conmigo, pues yo sé leer y escribir, y ahora digo, por escrito, que esa línea trazada que ocupa el espacio donde debería estar el nombre del padre ha llegado a su fin” (*Mr. Potter* 71).

Mr. Potter, el padre biológico, nunca se ocupó de ella. Fue un padre ausente, ese lugar lo ocupará su padrastro, un hombre mayor, de oficio carpintero, a quien también le da cierta legibilidad. Es ahora la hija la que detenta el poder de la letra y puede decidir cómo darle fin o cómo inmortalizarlo:

Pero aquí estoy, y yo sé leer y escribir mi nombre, y muchas cosas más, tanto que ahora puedo traer a Mr. Potter al mundo de las palabras y puedo contar su historia con mi madre, Annie Victoria Richardson, pero ahora Mr. Potter está muerto, al igual que Annie, que vino de Dominica a Antigua cuando solo tenía 16 años, en contra de los deseos de su padre (*Mr. Potter* 96).

El relato es pura (aunque profunda) superficie, mera descripción. Kincaid no necesita embellecerlo ni ahondar en una historia ampliamente conocida, lo que quiere es mostrar cómo ella logra interrumpir ese legado tanto de la madre como del padre, hasta invertir el protagonismo:

Ahora son la figura central de la vida de Mr. Potter, como él ha sido en la mía, sin que ninguno de los dos lo supiese. Siempre he sabido, incluso antes de que me convirtiera en mí misma, que la figura central de mi vida era mi madre, Annie Victoria Richardson, pero ella no es la figura central de la vida de Mr. Potter, porque en la vida de Mr. Potter ella solo ha sido una de las muchas mujeres que vivían en una casa de una sola habitación con cuatro ventanas y dos puertas, una de las madres de una de las muchas hijas, pero ella era mi madre y mi nombre era Elaine Cynthia Potter, un nombre que ella me puso (*Mr. Potter* 106-107).

La escritura es entonces una forma de rescatar a los suyos del anonimato, del olvido e incluso de la muerte.²⁰ Es un caso similar al de *Mi hermano*, que es la reescritura de la vida de su hermano menor, una reescritura que tiene lugar justo después de la muerte a causa de Sida. Aquí la escritura funciona como lápida y obituario de Devon (*Mi hermano* 136). Aquella señal mortuoria que le permite hallarlo y visitarlo, traerlo a la memoria, romper su silencio. Es la escritora la que indica la señal por la que se les buscará en el cementerio de letras: “Mr. Potter, y el nombre por el que lo conocí será por el que siempre se le conocerá, pues soy la única que puede escribir la historia que fue su vida, la única que puede realmente hacerlo” (*Mr. Potter* 62).

Pero la reescritura no termina aquí. No se trata solo de contar el relato de vidas dolientes y olvidadas; la advertimos también en tres operaciones escriturales frecuentes en la trilogía, a saber: nombrar, afirmar, repetir. Darse un nombre nuevo es lo que hace la escritora misma y lo reitera en sus relatos. Del mismo modo, opta por la afirmación de esa subjetividad marginada, negada, humillada, en lugar de profundizar, como le ensañaron, el autodesprecio. Por último, acude a la repetición ya no para fijar un estereotipo sino para alterarlo.

El nombre. Son muchas las formas y las reflexiones en torno al nombre. La autora misma cambió de nombre. Pasó de ser Elaine Cynthia Potter Richardson, como la bautizaron sus padres, a llamarse Jamaica Kincaid. Gesto que es reiterado en *Autobiografía* y en *Mi hermano*. Cambiarse el nombre es como volver a nacer. Darse una vida distinta a la heredada. Es una forma de tomar distancia, de desidentificarse en este caso de las marcas coloniales advertidas en el nombre propio: Elaine le recordaba a la niña blanca de la que su madre tomó el nombre: “Yo [...] odiaba mi nombre y planeé cambiármelo todos los días de mi vida, hasta que lo hice” (*Mr.*

20 “Porque sé leer y escribir, solo por eso, se sabe de la vida de Mr. Potter, su pequeñez se ha engrandecido, su anonimato se ha perdido, su silencio se ha roto” (*Mr. Potter* 129).

Potter 112). La marca colonial está inscrita en los nombres: Elaine, Potter y Alfred. Este último es el nombre de su hermanastro en *Autobiografía* y que le permite hacer la siguiente digresión:

Se llamaba Alfred; le habían puesto el mismo nombre que a su padre. Su padre, mi padre, se llamaba Alfred por Alfredo el Grande, el rey inglés, un personaje al que mi padre habría despreciado, pues llegó a conocer a aquel Alfredo no mediante el lenguaje del poeta, que habría sido el lenguaje de la compasión, sino mediante el lenguaje del conquistador. Mi padre no era el responsable de su propio nombre, pero sí era responsable del nombre que llevaba su hijo. Su hijo se llamaba Alfred. Quizá mi padre imaginara una dinastía (83).

Si en *Mr. Potter*, última novela de la trilogía, exhibe la matriz del linaje al que no se pertenece, pero al que se aspira, en sus primeras novelas no dejará de vincular ese linaje a la gramática del sufrimiento esclavo. Es en *Lucy*, de hecho, donde aparece la primera reflexión del nombre: “El Potter debe haber venido de un inglés que era propietario de mis ancestros cuando eran esclavos” (122), y en varios otros lugares vinculará la historia familiar con la de la esclavitud. Para la autora, todo se remonta a 1492 y se encadena al nombre de Colón. Ahí se inaugura la orfandad que viven muchos niños en la Isla, tal como lo reitera en *Mr. Potter* (51, 122).

En *Mi hermano* el tema del nombre también aparece en relación a Devon, quien asumió no uno, sino dos: el rastafari que no conocemos, y el artístico: *sugarman*. “El nombre rastafari de mi hermano era el de un profeta hebreo cuyas profecías hacían referencia a la peste y a la perdición” (*Mi hermano* 51). Los nombres aquí están vinculados a la reivindicación de una subcultura y de una historia soterrada. Los dos dan cuenta de un relato clandestino que la hermana mayor conocerá solo después de su muerte, y ello, como ya indicamos, es gracias a la reescritura.

Afirmación. Kincaid invierte la perspectiva del colonialismo; un movimiento ya iniciado por Jean Rhys en *El ancho mar de los Sargazos*. A partir de los “vicios” (alcoholismo y locura) que el siglo XIX victoriano asoció con la “gente negra” y que, según Richard Rochester, el personaje de *Jane Eyre*, se heredaban por línea materna, toda vez, que la madre fuera criolla (no fueron pocas las historias en las que los jóvenes ingleses viajaban a Jamaica o a cualquier colonia a conseguir esposa entre las hijas de los ricos esclavistas). Es el caso de Bertha Mason: “está loca, y procede de una familia de locos: ¡Tres generaciones de idiotas y dementes!, su madre,

la criolla, ¡fue alcohólica además de loca” (99), exclama el marido en la novela de Brontë. Spivak ya nos ha recordado que “Bertha Mason es una figura producida por el imperialismo” (Spivak 70). Una intuición que Rhys ya tenía en su novela, que si bien se publicó en los años sesenta, se había comenzado a escribir unas décadas antes. Rhys toma la figura de Bertha, también llamada Antoniette, para narrar su infancia, su juventud y los primeros años de matrimonio con un joven inglés que llega a la isla para casarse y hacerse cargo de sus propiedades. Ese joven es el mismo Rochester. Su matrimonio es por mero interés, algo que se revela en plena luna de miel. La joven Antoniette deviene en Bertha, alcohólica y loca, debido a los malos tratos y al enclaustramiento al que la somete su marido y su familia putativa, cuya riqueza fue amasada gracias a la esclavitud. Al hacer explícitos estos vínculos, lo que Rhys expone es una de las formas en que el imperialismo subjetiva a los oprimidos. Es también el fracaso de la figura de la “buena-esposa”, agregará Spivak.

Kincaid da un paso más allá de Rhys. Pasa de la inversión de los términos a la afirmación: “Me gustaba todo aquello que me decían que debía aborrecer y me gustaba más que ninguna otra cosa. Me encantaba el olor de la gruesa capa de suciedad que llevaba detrás de las orejas, el olor de mi aliento, pues no me lavaba la boca, el olor que me llegaba de entre las piernas, el olor de las axilas, el olor de mis pies sin lavar” (*Autobiografía* 28).

Ante los ojos de los demás, la joven Xuela se comporta como se esperaba que se comportara una joven negra: “Para mis profesores yo parecía callada y estudiosa; era pudorosa, es decir, ante ellos no parecía sentir el más mínimo interés por mi cuerpo ni por el cuerpo de ninguna otra persona. Esa fastidiosa y aburrida pretensión era solo una de las muchas cosas que se me exigía por el mero hecho de pertenecer al sexo femenino” (*Autobiografía* 36). Es un gesto de hipocresía, nos dice. Le hemos llamado a ello encubrimiento; una hipocresía que va dando lugar a la franqueza descarnada; un encubrimiento que va dando lugar y rostro a aquello que ha sido silenciado. Una obediencia aparente que le permite zafar de los roles a ella asignados. Fue enviada a la escuela para ser maestra. Fue enviada a Estados Unidos para ser *au pair*. Ella supo rechazar todos los roles impuestos a su sexo, no solo el de hija y maestra, también el de madre, hermana, amante. Se convirtió en escritora. En eso consistió su rebeldía.

Repetición. Como se ha podido advertir en las citas convocadas en este ensayo, una singularidad de la escritura de la trilogía es la repetición. En todas hay sintagmas

que se repiten como mantras, o como rezos, a la largo de la escritura: “Mi madre murió en el momento en que yo nací” (*Autobiografía*), “Mi madre era caribeña” (*Autobiografía*), “Mr. Potter no sabía leer ni escribir” (*Mr. Potter*), “Cuando mi hermano nació, yo tenía 13 años” (11). La repetición da cuenta de la monotonía de una vida simple. Sin embargo, hay repetición seguida de variación. Cada vez que un sintagma se repite, va seguido de nueva información, lo que da cuenta también de esas vidas en espiral y es lo que evita volver al mismo punto en la narración, lo que la convertiría más bien en un relato circular, incluso sin salida. “Mr. Potter no sabía leer ni escribir”, por lo tanto, ignoraba muchas cosas. No sabía lo que significaban las palabras “Singapur”, “Shangai” y “Sidney” inscritas en las maletas de uno de sus pasajeros: el doctor Weizenger. Sin embargo, “en el rostro de Mr. Potter estaban escritas las palabras “África” y “Europa” (12). La variación se advierte también de una novela a otra. Uno de los tópicos compartido entre las tres es el vínculo filial: la madre, el padre, el hermano. Otro es la Isla. En cierto punto pareciera ser la misma historia contada tres veces, pero el carácter de las relaciones cambia de ficción a ficción. En un lugar dirá que no escribe por necesidad sino por deseo; en otro que lo que la llevó a la escritura fue la desesperación. Lo que queda claro hasta aquí es que tanto el deseo como la desesperación motivaron la escritura.

La repetición es consustancial al estereotipo, dado que es lo que permite la fijación de ideas reguladoras. Pero, al mismo tiempo, la repetición es un modo de deshacerlo al confrontarlo anteponiéndole otras ideas e imágenes. Para que estas ideas e imágenes se fijen en el lector o lectora, se requiere precisamente de la repetición. La repetición, entonces, es el modo que tiene Kincaid de hacer cortocircuito en los relatos heredados. Por último, si volvemos a la escena primera de la escritura de cartas, la repetición contradice, de algún modo, el buen decir y el buen escribir del orden administrativo.

Re-leer y re-escribir son entonces operaciones medulares en la trilogía de Kincaid. Si la primera permite volver sobre lo narrado para alterar y transformar los relatos heredados; la segunda permite volver para reinventar. A ello apuntan el nombrar, afirmar, repetir. Transformar y reinventar: he ahí la política de la escritura de Kincaid. Una política feminista.

Consideraciones finales

En Kincaid la rebeldía se manifiesta en las primeras ficciones. Es aquí donde mejor se percibe el diálogo con las escritoras inglesas (en especial con Charlotte Brontë). Pero es la transgresión la marca de la trilogía. Su escritura transgrede los límites raciales, sexuales, de clase y de lugar. En este punto vuelve a converger con hooks quien apostó por lo mismo en el ámbito de la educación. Educación y escritura son aquí los espacios de transgresión radical. La transgresión es radical en la medida en que busca dismantelar las matrices que producen las opresiones, pero no es necesariamente refundacional. Si bien, Kincaid desacraliza las relaciones familiares (*Mi hermano*), el matrimonio y la reproducción sexual (*Autobiografía*), además de los parentescos de sangre (*Mr. Potter*), también opta por apropiarse de ese mismo imaginario. Parece declarar: el matrimonio sí, pero no obligatorio. La heterosexualidad, sí, pero no obligatoria. La maternidad, sí, pero no obligatoria.

Por último, Kincaid también pareciera hacer un trayecto inverso al acostumbrado en las narrativas de matriz esclavista, en las que se suele exhibir la trama colectiva en las historias individuales. La autora exhibe más bien la trama individual en las historias colectivas. De ahí el peso que Kincaid le otorga a la auto-biografía, que es un modo de dislocar la autobiografía convencional y de seguir tensionando la relación del dentro y fuera de la ficción, pero, sobre todo, de quebrar la aspiración burguesa de la novela.

Antes de cerrar, quisiera volver sobre una pregunta ya planteada: ¿quién es finalmente el destinatario de sus cartas-libros? Si asumimos su escritura como un recado, parece ser que somos las y los lectores los convocados a levantar esas piedras que han aplastado estas vidas. Estamos invitados a aproximarnos. A hacer presente al otro.

Obras citadas

- Adichie, Chimamanda Ngozi. *El peligro de la historia única*. Madrid, Literatura Random House, 2020.
- Austen, Jane. *Mansfield Park*. Barcelona, Alba, 2013.
- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. Trad. Elizabeth Power. Madrid, Cátedra, 2012.
- Butler, Octavia. “Obsesión positiva”, en *Hija de sangre y otros relatos*. Buenos Aires: Consoni, 2021: 123-131.
- Batticuore, Graciela. *Lectoras del siglo XIX. Imaginarios y prácticas en la Argentina*. Buenos Aires, Ampersand, 2019.
- Coperías, María José. “Introducción”. En Charlotte Brontë de *Jane Eyre*. Madrid, Cátedra, 2012: 7-78.
- Ferguson, Moria. *Colonialism and Gender Relations, From Mary Wollstonecraft to Jamaica Kincaid*. New York, Columbia UP, 1993.
- Fraisse, Geneviève. *La musa de la razón*. Madrid, Cátedra, 1992.
- Hall, Stuart. *Sin Garantías*. IEP, Lima, 2010.
- hooks, bell. *Enseñar a transgredir*. Prólogo y traducción de Marta Malo. Madrid, Capitán Swing, 2021.
- Kirkwood, Julieta “Mujer e historia”. *Feminarios*. Viña del Mar, Communes, 2018: 91-150.
- Le Guin, Úrsula K. “¿Por qué los norteamericanos tienen miedo a los dragones?”. *El idioma de la noche*. Barcelona, Gigamesh, 2020: 21-29.
- . *La teoría de la bolsa de la ficción. Introducción. Tres mochilas en Colombia: bolsas para seguir con el problema de Donna Haraway*. Buenos Aires, Rara Avis, 2022.
- Castillo, Alejandra. *La república masculina y la promesa igualitaria*. Santiago, Mimesis, 2021.
- . *Políticas del disenso feminista*. Santiago, Palinodia, 2018.
- . “De la revuelta feminista, la historia y Julieta Kirkwood”. Faride Zerán, ed., *Mayo feminista. la rebelión contra el patriarcado*. Santiago, Lom, 2018: 335-48.
- de Man, Proust. *Alegorías de la lectura*. Barcelona, Lumen, 1990.

- Kincaid, Jamaica. *Annie John*. Trad. Héctor Silva. Madrid, Alfaguara, 1988. [1985]
- . Lucy. Trad. Inés Garland. Buenos Aires, Ediciones La parte maldita, 2022.
- . *Autobiografía de mi madre*. Santiago, Lom – Txalaparta, 2012 [1995]
- . *Mi hermano*. Trad. Alejandro Pérez. Barcelona, Lumen, 2000 [1997].
- . *Mr. Potter*. Trad. Juan Castilla Plaza. Santiago: Lom – Txalaparta, 2012 [2002].
- Lima, María Helena. “Imaginary Homelands in Jamaica Kincaid’s Narratives of Development”. *Callaloo* 25.3 (2002): 857-867.
- Petrucci, Armando. *Escribir cartas. Una historia milenaria*. Buenos Aires, Ampersand, 2018.
- Jacques Rancière. *El reparto de lo sensible*. Santiago, Lom, 2009.
- Rhys, Jean. *El ancho mar de los Sargazos*. Trad. Catalina Martínez Muñoz. Barcelona, DeBolsillo, 2011.
- Said, Edward. *Cultura e imperialismo*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- Sánchez-Pardo, Esther. “Razón colonial, imaginario de-colonial y feminismos: Nancy Morejón, Jamaica Kincaid y la construcción de la identidad cultural en la poética del caribe”. *Investigaciones feministas* 6 (2015): 172-195.
- Souza, Joana. “La relación madre-hija y sus efectos de devastación”. *U.N.R Journal* (2014): 2033-2040.
- Spivak, Gayatri Chakraborty. *La razón poscolonial*. Madrid, Akal, 2010.
- Stecher Guzmán, Lucía. “Entre ‘los placeres del exilio’ y los descontentos de la migración: Lucy, novela de Jamaica Kincaid”. *Alpha* 30 (2010): 181-193
- . “Diáspora, duelo y memoria en *Mi hermano* de Jamaica Kincaid”. *Revista Chilena de Literatura* 78 (2011): 185-203.
- Vilches-Norat, Vanessa. *De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del yo (a propósito de Jamaica Kincaid, smeralda Santiago y Carmen Boullosa)*. Santiago, Cuarto Propio, 2003.
- Violi, Patrizia. “La intimidad de la ausencia”. *Revista de Occidente* 68 (1987): 87-98.