

Más allá de la paradoja espacial:

Otra manera de pensar
la diáspora.

Análisis de *The Fat Black
Woman's Poems*, de
Grace Nichols*

Azucena Galettini

Instituto de Literatura Hispanoamericana
Universidad de Buenos Aires-CONICET

Resumen

En el presente artículo se trabajará con *The Fat Black Woman's Poems* de la autora guyanesa Grace Nichols, se ofrecerá un punto de vista que permite integrar cuerpo y espacio desde una perspectiva feminista. Se mostrará que la poesía de Nichols se construye mediante tensiones de sentido que hacen convivir el Caribe, el Reino Unido y África, en las que cada región se halla latente en la otra.

Palabras clave

Caribe anglófono, Diáspora, Espacios paradójicos, Grace Nichols, Sexualidad.

Abstract

In this article, we will analyze *The Fat Black Woman's Poems*, by Guyanese author Grace Nichols, a different point of view will be offered that will allow us to integrate body and space from a feminist perspective. We will show that Nichols' poetry is built by tensions of meaning that bring the Caribbean, the UK and Africa to coexist in a space where each region is latent in the other.

Keywords

Anglophone Caribbean, Diaspora, Grace Nichols, Paradoxical Spaces, Sexuality.

* El presente trabajo se inscribe dentro del proyecto de tesis *Topografías itinerantes. Dislocación y reapropiación espacial en tres poetas caribeñas: Dionne Brand, Grace Nichols y Aurea María Sotomayor* para la obtención del título de Doctora en Letras de Universidad de Buenos Aires (Argentina).

Recibido: 17 de diciembre de 2012 • Aprobado: 17 de enero de 2013

El canon literario caribeño anglófono se conformó inicialmente con un criterio de marcado androcentrismo: V.S. Naipaul, George Lamming, Sam Selvon, Wilson Harris, Derek Walcott y Kamau Brathwaite fueron los autores del *boom* de la literatura caribeña en habla inglesa. En las últimas décadas, ante el lugar de importancia que el Caribe y su literatura han pasado a ocupar dentro de los estudios académicos, se ha permitido la reconfiguración de ese canon, en el que ahora las autoras ocupan un lugar fundamental. Se puede mencionar el caso emblemático de Louise Bennett, poeta y *performer*, despreciada e ignorada por la crítica de su época pero actualmente revalorizada como precursora y antecedente necesaria para la poesía caribeña.

La colección de poemas *The Fat Black Woman's Poems (TFBWP)* [*Los poemas de la Negra Gorda*] de Grace Nichols puede ser pensada como descendiente directa de Bennet por la presencia de la oralidad y el humor en la serie homónima. El libro en sí se divide en cuatro partes: “The Fat Black Woman's Poems”, “In spite of Ourselves”, “Back Home Contemplation” y una selección de poemas del libro anterior, “i is a Long Memored Woman”. Los análisis sobre el libro *TFBWP* tradicionalmente se han centrado en la serie “The Fat Black Woman's Poems” para ver lo que Bringas López (2003) denomina, siguiendo a Chancy (1997), “poelítica”: una fusión dinámica entre poética y política feminista que, en el caso de Nichols implica la hipervisibilidad del cuerpo y de la sexualidad como una reivindicación. Desde esa línea de análisis, solo se mencionan tangencialmente las otras series. De hecho, si bien incorporan a su análisis poemas de “i is a Long Memored Woman”, no se detienen en examinar por qué se han seleccionado esos poemas del libro anterior y no otros¹. El propósito del presente trabajo es presentar un análisis integral de *TFBWP* mediante la noción de espacio que estos poemas construyen para dar cuenta de manera original de la experiencia diaspórica. Desde ese eje, la hipervisibilidad del cuerpo es reinterpretada a partir de la relación cuerpo-espacio en la que la preeminencia física es un recurso más dentro de la totalidad del libro, en el que las tensiones de significados y espacios permiten ir más allá de la mera enunciación de la angustia o desajuste que genera la vida en la diáspora.

1 Desde ya, no se debe descartar la posibilidad de que esa elección obedezca a una búsqueda meramente editorial: apoyar el nuevo libro en el éxito del anterior (ganador del Commonwealth Poetry Prize), lo cual explicaría la convivencia de tonos francamente opuestos dentro del mismo volumen.

Paradojas y transparencias: visiones sobre el espacio

A la hora de analizar la construcción de una cosmovisión sobre la espacialidad como una manera de integrar las distintas series de *TFBWP* y explicar por qué ese eje es productivo para pensar un poemario que se encuentra tan cruzado por cuestiones de género y raza, es necesario detenernos en el concepto de espacio y desde dónde se lo piensa.

Como punto de partida, debemos considerar la doble ilusión que existe con respecto al espacio como la plantea el filósofo Henri Lefebvre (1991 [1974]): la ilusión realista y la ilusión de la transparencia. En la primera, se piensa el espacio desde una mentalidad puramente materialista o empirista, el espacio concebido desde su aspecto físico. La segunda, la ilusión de la transparencia, está asociada con el espacio como construcción mental, imaginaria, e implica pensarlo como una realidad encriptada que es, sin embargo, fácilmente descifrable y está abierto a la interacción humana. Tomando esas ilusiones como punto de partida, Edward Soja (1996), urbanista y geógrafo, establece un “primer espacio”, el representado como puramente físico, y un “segundo espacio” entendido como construcción mental. A partir de ellos, concibe un “tercer espacio”, en el que interactúan elementos materiales –el espacio “real” o primer lugar– y elementos simbólicos –el espacio “imaginario” o segundo–. Ese tercer espacio no es una síntesis de ambos sino que los incluye y al mismo tiempo va más allá de ellos, rompe el binarismo, creando una categoría “otra” que contiene y supera. En el tercer espacio se cruzan la historia y la subjetividad con la espacialidad. Es escenario de las interacciones sociales, de las cosmovisiones en pugna. Es donde raza, clase y género pueden ser analizados simultáneamente, sin privilegiar el uno sobre el otro (Soja, 1996, 5), y en ese sentido resulta productivo para pensar un poemario como *TFBWP*.

La idea del tercer espacio como categoría constantemente abierta y en reconfiguración incesante (Soja, 1996, 57), incapaz de ser fijada del todo, se emparenta con el concepto del espacio paradójico de Gillian Rose. La geógrafa británica sostiene que el sentido del espacio asociado con el sujeto del feminismo es un espacio multidimensional, cambiante y contingente, pero sobre todo, paradójico: “[...] con lo cual quiero decir que espacios que se excluirían mutuamente si fueran cartografiados en un mapa bidimensional –centro y margen, dentro y fuera– son ocupados simultáneamente” (1993, 140)².

2 Excepto cuando se especifique lo contrario, todas las traducciones de las citas en inglés son propias.

Emparenta esa noción de lo paradójico con la idea de De Lauretis (1987) de que el sujeto del feminismo está en dos lugares al mismo tiempo: el de los discursos hegemónicos masculinistas y el de la resistencia a esos discursos, y a la vez se abre a la posibilidad de un “otra parte”, creado más allá de los discursos hegemónicos y la resistencia a ellos. No se trata de meras estructuras tripartitas separadas y claramente definidas, sino que De Lauretis (1987, 26) establece que el género es la representación que se hace de él, pero también su “exceso”: todo lo que desborda a esa representación, que como tal, como desborde, no se opone, sino que ambos coexisten contradiciéndose, sin integrarse ni fundirse y, sobre todo, sin poder borrar al otro.

Esa noción será muy útil para pensar la primera serie del libro de Nichols, pero además, para ver el poemario en su totalidad, ya que desde ese lugar discursivo que se sitúa por dentro y por fuera de las visiones hegemónicas con respecto al cuerpo femenino, en particular de la mujer de color —sin llegar a configurar un tercer lugar sino más bien la ocupación simultánea de espacios discursivos contradictorios— se construye una noción paradójica de la espacialidad. El espacio escritural que se abre en los poemas de Nichols hace referencia a los espacios físicos reales que conviven, pero trasciende la idea de la diáspora solo como desajuste de pertenencia: a través de la experiencia diaspórica se apunta a una conciencia espacial que marca los cruces irredimibles presentes en ese supuesto espacio “transparente”, que problematiza la “ilusión de que el mundo externo es fácilmente cognoscible y no hay necesidad de evaluarlo” (McKittrick, 2006, XV).

La Negra Gorda³ de *TFBWP*: la hipervisibilidad del cuerpo y la ocupación del espacio

Ya desde el título del libro y la serie, “Los poemas de la *negra gorda*”, se marca la importancia que tendrá el cuerpo en los poemas. En la primera parte de esta sección nos detendremos en cómo se ha interpretado la hipervisibilidad del cuerpo y la sexualidad de la Negra Gorda.

Los análisis sobre esta serie (Griffin, 1993; Scanlon, 1998; Bringas López, 2003; Escudero, 2000; Harding, 2007) se han centrado en la preeminencia de lo fisi-

3 Aunque en la serie no lleva mayúsculas, a lo largo de este trabajo nos referiremos a la Negra Gorda, como un personaje que porta los rasgos como un nombre propio.

co en los poemas, como una reapropiación de lo que durante la esclavitud era mera mercancía y como restitución a las mujeres del poder de su sexualidad. El cuerpo se vuelve, así, un lugar de reclamo (Scanlon, 1998), del que el personaje de Nichols se vale para combatir los discursos sexistas y racistas que intentan controlarlo y contenerlo (Harding, 2007, 43), para “mantener su sentido de identidad [*selfhood*] con el fin de oponerse a las estructuras que la oprimen” (Griffin, 1993, 28, traducción mía). El peligro de la hipervisibilidad que cobra el cuerpo femenino, y no cualquier cuerpo, sino el de una mujer negra, ha sido señalado solo tangencialmente (Scanlon, 1998; Welsh, 2007). En líneas generales, los análisis se centran en la fuente de poder que es el cuerpo de la Negra Gorda y su sexualidad. Rastrean en los poemas la construcción que hace Nichols de un personaje irreverente que se enfrenta al mundo de la moda, que no parece que concibió nada más allá de la talla catorce (“The Fat Black Woman goes shopping” (Nichols, 1992 [1984], 11)⁴, que se burla de las aspirantes a Miss Mundo (“Looking at Miss World”, 20), una más delgada que la otra y se resigna a no ver ninguna que se parezca ni remotamente a ella (“will some Miss (plump at least/ if not fat and black) uphold her name”) y se autocelebra al brindar por sí misma (“toasting herself as a likely win”). Personaje que en “The Invitation” (12-13) es consciente del propio atractivo sin necesidad de ajustarse a las reglas de la estética hegemónica, y se mofa de aquellos que pretenden que reduzca lo desbordante de su cuerpo (y por ende de su sexualidad); en contrapartida, desde la seguridad que le otorga esa comodidad consigo misma invita al oyente a “come and see me sometime”⁵ y marca que su cuerpo desborda la posibilidad de que el otro lo abarque (“My breasts are huge exciting [...] your hands can’t cup”, 13). De igual modo, le da órdenes a su pretendiente para que baile, como si fuera un ritual de apareamiento en el que el poder lo tiene, sin ninguna duda, ella (“The Fat Black Woman’s Instructions to a Suitor”, 21).

El otro gran eje de la crítica es el tópico racial. Así, se reseñan los poemas en los que se hace mención a la esclavitud, por ejemplo el recuerdo de las Mammies y Jemima⁶, en las que la docilidad era un papel que se interpretaba (“days of pla-

4 Todas las citas son tomadas de esta edición.

5 Ese verso hace referencia a la frase de la actriz de Hollywood Mae West, una “blanca gorda” especialista en seducción, que implica una abierta invitación sexual.

6 Cuando se dice que la Negra Gorda “remembers her Mama”, se juega con la idea de “her Mama” (como “su mamá”) y Mammy, el personaje de la sirvienta buena de *Lo que el viento se llevó*. Jemima es otra representación de la esclava jovial, transformada luego en marca “Aunt Jemima”. Pueden verse algunas imágenes al respecto en la página web del Jim Crow Museum of Racist Memorabilia: <http://www.ferris.edu/htmls/news/jimcrow/mammies/>

ying/ the Jovial Jemima”) parar recordar, amenazadoramente que “But this fat black woman ain’t no Jemima/ Sure thing, Honey,/ Yeah” (9).

Asimismo, la Negra Gorda opone su cuerpo como un arma a los discursos que tradicionalmente han oprimido a la raza negra, y a la mujer en “Thoughts drifting through the Fat Black Woman’s Head while having a Full Bubble Bath” (15):

O how I long to place my foot
on the head of anthropology

to swig my breasts
in the face of history

to scrub my back
with the dogma of theology

Y es su propia autoridad en “The Asertion” (8), donde el personaje de Nichols toma visos de figura mítica, sentada victoriosa, “on the golden stool”, como si se tratara de un trono que le ha robado a “The white robed chiefs”, otra interesante imagen ambigua, donde lo que se destaca es el “white”. Literalmente se puede tomar como “los jefes de túnicas blancas” (¿alguna referencia al Ku Klux Klan?), pero sonoramente también podría ser “los jefes blancos que fueron robados” (la única diferencia ortográfica sería *robbed* en lugar de *robed*). Frente a esas figuras de supuesta autoridad (de ahí el *chiefs*), la Negra Gorda establece la propia, sentada en el trono del cual se niega a moverse, ya que se trata de su derecho “*This is my birthright*” (8). Frase que emparenta ese poema con el último de la serie “Afterword” (24) ya que plantea que la Negra Gorda volverá a reclamar lo que le pertenece (que nos hace pensar en ese “*This is my birthright*”), aunque eso ocurrirá, apocalípticamente,

when the last of her race
is finally and utterly extinguished

when the wind pushes back the last curtain
of male white blindness

Vemos entonces a un personaje fuerte, que opone su cuerpo a los discursos racistas y se limpia con ellos, un personaje que puede describir la voluptuosidad de su cuerpo de manera provocadora, pero marcando que el poder para invitar es

propio; que da órdenes a su pretendiente, que se autocelebra como belleza y que considera que la autoridad es su derecho de nacimiento, y lo será incluso si toda su raza desaparece bajo el manto de “la ceguera blanca de los hombres”.

Estos análisis suelen centrarse en los comentarios de la propia Nichols con respecto a la eterna victimización de la mujer negra⁷, para justificar que la sexualidad funciona como agenciamiento, como la reapropiación de aquello que durante la esclavitud era transformado en fuente comercial y que luego fue parte del discurso racista. Podría pensárselo como un rechazo a la idea de la universalidad de la mujer como oprimida, en tanto lo piensa Mohanty (2008) para quien el término “Mujer” como categoría de análisis estable se vuelve antihistórico al buscar la universalidad en la idea de subordinación, dejando de lado la pertenencia a una clase o etnia. Así, la diferencia sexual se vuelve una noción monolítica y queda equiparada a la noción de subordinación femenina (Mohanty, 2008, 12). En este sentido, ya desde el título mismo de la serie, Nichols marca que escribe desde una “política de locación” (Rose, 1993, 139); es decir, como sujeto localizado dentro de una determinada matriz material y discursiva de poder, resistencia o subjetividad. El problema de anclar esa locación puntual de resistencia en el cuerpo es que pareciera que la poeta reduce la naturaleza de la mujer y su capacidad creativa a la fisicalidad (Welsh, 2007). Sin embargo, Welsh sostiene que eso ocurre solo si se entienden de manera literal las metáforas con respecto al cuerpo. Así, la autora de *Grace Nichols* considera que la visión del cuerpo que tiene la poeta guyanesa excede lo meramente físico. El peligro de volver a localizar a la mujer negra como epítome del cuerpo sexuado⁸ se salva, según Welsh, al entender que la visión erótica de la corporalidad abarca mucho más que el cuerpo físico. Por eso retoma la idea de erotismo, según la entiende la poeta Audre Lorde, quien sostiene que lo “erótico superficial” ha quedado asociado a la mujer, como un signo de su inferioridad, lo cual las ha hecho sospechar del erotismo cuya supresión parecería ser la única manera de ser fuertes (Lorde, 1984, 53). Lorde concibe lo erótico no como lo puramente sexual, sino como

7 A modo de ejemplo, se puede mencionar el siguiente comentario de la entrevista realizada por Maggie Butcher (1988): “En mis escritos soy consciente de eso: dar otras visiones y otras imágenes de las mujeres negras lo más lejanas que pueda de esas que las presentan como víctimas o como una persona que ha sido extremadamente oprimida” (19). O el poema “Of course when they ask for Poems about the ‘Realities’ of Black Women” [Por supuesto, cuando piden poemas sobre las “realidades” de las mujeres negras], perteneciente al siguiente libro, *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* [Pensamientos perezosos de una mujer perezosa] (1989).

8 La misma Welsh señala la tendencia de las teóricas feministas de valerse de los textos de las mujeres de color como ejemplos anclados e historizados de sus teorías: “[...] se requirió de las mujeres negras para que efectúen el trabajo cultural de personificar el cuerpo para la cultura blanca”. (Margaret Homans, citada por Welsh, 2007, 31).

fuelle de la creatividad femenina: implica, como complacencia, la conexión con nuestro ser, mediante el cuerpo propio y ajeno. Así, Welsh considera que Nichols utiliza el erotismo como fuente de poder para enfrentarse con la sociedad racista, patriarcal y antierótica británica.⁹

Harding (2007), en cambio, retoma la idea de Hammonds (1997) de la “política del silencio” de las mujeres negras con respecto a la propia sexualidad como una forma de resistencia ante el discurso discriminativo que las definía como promiscuas y poseedoras de una sexualidad desenfrenada¹⁰. En este sentido, se podría pensar la hipervisibilidad del cuerpo de la mujer negra en “The Fat...” como una manera de oponerse a esa estrategia, haciendo uso exactamente de lo opuesto: la sexualidad como fuente de poder.

Ahora bien, cabría preguntarse hasta qué punto Nichols logra trascender el binarismo, vale decir, hasta qué punto cambiar el signo de valor de negativo a positivo implica ir más allá de una mirada simplista y esencialista. Scanlon (1998) lo plantea claramente al afirmar: “Promover el cuerpo femenino [...] por sobre la mente (la vieja división que vuelve para acechar) puede ser contraproducente; podría reproducir o reforzar la asociación de la Mujer con la carne y el apetito que ha servido para prohibirles a las mujeres el acceso al ámbito intelectual” (5).

No obstante, la Negra Gorda compone poemas (“The Fat Black Woman composes a Black Poem...” “and a Fat Poem”), cuestiona, aunque no con mucha seriedad, el rol de los políticos (“The Fat Black Woman versus Politics”), se pregunta por el estado ecológico del mundo (“Small Questions asked by the Fat Black Woman”) y piensa en su propia muerte (“Tropical Death”). En este sentido, no se puede afirmar que la Negra Gorda sea *solo* corporalidad. Pero sí es posible sostener, como lo hace Scanlon, que la serie llega a ser algo ingenua, repleta de biologicismo y de una visión del ser carente de problematización (5). Nichols parece valerse de los tópicos utilizados contra las mujeres, y en particular las de

9 Cabe destacar, sin embargo, que Welsh estudia toda la obra de Nichols, con lo cual a la hora de ver cómo la poeta toma el cuerpo como fuente de la creatividad, utiliza dos poemas de *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*: “On Poems and Crotches” (16) y “My Black Triangle” (25), pero no de TFBWP.

10 Hammonds (1997) hace una revisión de la genealogía de la sexualidad de las mujeres negras y estipula que desde la era victoriana se construyó la imagen de la mujer negra como aquello que la blanca no es, y todas las ansiedades con respecto a la sexualidad recayeron sobre ella. De esta manera, surgió lo que la autora denomina la “política del silencio”, que implicaba callar cualquier referencia a la propia sexualidad, construir la imagen de una mujer negra “super moral” para mostrar que la supuesta promiscuidad y sexualidad desenfrenada que se le atribuía era una mentira.

color, e invertir el signo, tomándolos como estandartes que esgrimir contra los discursos hegemónicos discriminativos. Sin embargo, parece olvidar que utilizar el arma del enemigo, aun cuando sea en propio beneficio, no ayuda a cambiar las reglas del juego. No hay una verdadera problematización sobre la relación de la Negra Gorda y la sexualidad, solo juegos de oposiciones entre lo que la sociedad parece esperar de ella y lo que ella decide mostrar. La relación de la Negra Gorda con su cuerpo, su sexualidad y su ser negra parece ser lineal y carente de conflictos. Y a través del humor y la irreverencia parece resolver sin más las tensiones frente a esa mirada social.

Por otro lado, si bien los análisis antes mencionados dan cuenta de los poemas de esta serie, es indudable que se quedan en el plano del contenido, en su calidad de “denuncia” y su literalidad. Scanlon (1998) considera que uno de los puntos que salva a “The Fat...” de caer por entero en un organicismo simplista es la manipulación del lenguaje. En ese sentido, si volvemos a la idea de “poelítica” que menciona Bringas López, quizás lo más original en Nichols no esté en su capacidad de denunciar determinadas realidades¹¹, sino en los procedimientos mediante los cuales la referencia a una “política” es tangencial. Otra manera de pensar esa sobreexposición del cuerpo es a partir de la relación cuerpo-espacio. Al plantear la relación entre feminismo y espacio, Gillian Rose sostiene que en muchas mujeres se evidencia el deseo de no ocupar espacio, volverse invisibles, justamente porque su experiencia espacial está asociada con la incomodidad de ser vistas y juzgadas. En el caso de Negra Gorda de Nichols, la mirada de los otros, masculina pero también femenina, está presente y la Negra Gorda la percibe (se nota en poemas como “Invitation”, “The Fat Black Woman goes shopping” o “Trap Evations”), pero no permite que le resulte limitante, devuelve burlesco lo que se le asigna, remarcando que no va a adecuarse a las expectativas. Sin duda el personaje de Nichols *ocupa* el espacio, se apropia de él.

En cuanto al lugar paradójico en el que se sitúa como sujeto del feminismo, la Negra Gorda de Nichols está dentro de los discursos no solo masculinistas sino también racistas, y toma sus términos para ofrecer resistencia. Pero, como hemos visto, no llega a crear aún ese “otra parte” donde las reglas del juego no estén

11 De todas formas, debe tenerse en cuenta el contexto histórico en el momento de producción del libro. Durante la década del 80, el Reino Unido, bajo el gobierno de Thatcher, se vio asolado por la recesión, que generó un alto grado de racismo en las clases trabajadoras que veían a los inmigrantes caribeños como los culpables de la falta de empleo y los bajos sueldos. Ante ese panorama, la necesidad de denuncia y de hacer notar el derecho siquiera de existir puede sobrepasar los deseos de sutileza poética.

planteadas según los términos de esos mismos discursos a los que se opone, donde para ser visible y ocupar el espacio no sea necesario recurrir a la hipervisibilidad del cuerpo y la sexualidad. En este sentido, resulta productivo pensar, entonces, los recursos presentes en su poesía y ver lo que se produce de manera oblicua y no literalmente, para ver qué “poelítica” estructura, más allá de la denuncia. Así, si tomamos “The Fat Black Woman goes shopping” (11), al mencionar que la Negra Gorda “...curses in Swahili/Yoruba //and nation language under her breathing// all this journeying and journeying”, vemos que África (Swahili/Yoruba) y el Caribe (Nation language y también Yoruba) conviven en sus insultos, como si la Negra Gorda no hablara un solo idioma sino los tres al mismo tiempo. Esos insultos que salen del inglés “estándar” sitúan la pertenencia de la Negra Gorda. Su lugar de migrante ya estaba insinuado en su búsqueda de ropa, en la que no encuentra algo que se ajuste a sus gustos (“Nothing soft and bright and billowing/to flow like breezy sunlight”). En ese verso, se materializa aquello que busca: la mención a lo suave [soft] crea una imagen táctil, que nos habla del tipo de tela que busca la Negra Gorda. Asimismo, “billowing” nos reenvía a la caída de la tela, da la imagen de algo que flota, idea reforzada por “flow”. A su vez, “bright” y “sunlight” nos remite a los colores que la Negra Gorda busca, que están en contraste con el clima de Londres, presentado en el comienzo del poema: “Shopping in London winter [...] and de weather so cold”. Pero también conectan con la idea de viaje, presente en el verso “all that journeying and journeying”. Si bien allí se hace referencia al derrotero de la Negra Gorda para encontrar ropa apropiada, la elección del verbo derivado de “journey”, unida a la referencia del yoruba, swahili y Nation Language habla de los pasajes del pueblo africano durante la esclavitud así como de los viajes de los afrodescendientes que migraron luego del Caribe a la exmetrópolis. En este sentido, el poema trasciende la superficialidad de la queja de que no es posible encontrar nada más allá de la talla catorce para hablar de ausencia de una verdadera integración de los migrantes, cuyos gustos y cuerpos no están contemplados ni siquiera por el mercado.

También vemos la relación entre el cuerpo y el espacio en el ya mencionado poema “Thoughts drifting through the Fat Black Woman’s Head while having a Full Bubble Bath” (15). En él, el uso constante de la palabra *steatopygous*, adjetivo que deriva de esteatopigia, cuya definición según el *Oxford Dictionary* es “acumulación de grandes cantidades de grasa en los glúteos, en especial como una afección normal en los pueblos Khoikhoi y otros de las partes áridas del África meridional”, remite al caso de Sarah Bartmann (Saartjie Baartman), conocida

como “la Venus Hotentote”¹². Así, en la primera estrofa del poema, tanto el paisaje como el propio cuerpo quedan teñidos por ese adjetivo que trae consigo todas esas tensiones y reminiscencias:

Steatopygous sky
 Steatopygous sea
 Steatopygous waves
 Steatopygous me

Lo desbordante, contenido en el adjetivo, alinea el cuerpo con el paisaje, reivindicando el exceso como algo natural y no patológico. En palabras de Scanlon (1998, 3): “Al volverse una con la naturaleza se apropia del espacio en el que usualmente tiene poco dominio político o económico, y se apropia juguetonamente del discurso de la colonización que une la tierra con el cuerpo de la mujer”. La apropiación de ese discurso de la colonización también podría ser criticada por peligrosa, dado que funcionaría como una actualización del viejo cliché. No obstante, el objetivo aquí no parece ser tanto unir mujer a naturaleza, sino escapar de la idea de patología. Es interesante también la hipótesis que presenta Escudero (2000, 8), quien lo ve como un momento de autoparodia: así como Whitman afirmaba que “contenía multitudes”, en el cuerpo esteatopigio de la Negra Gorda confluyen una amplia variedad de elementos, es una pero abarca todo, el mar, las olas, el cielo.

Otro poema que resulta muy interesante para analizar las tensiones de significado con las que Nichols consigue armar redes de sentido es “The Fat Black Woman composes a Black Poem” (16). Aquí “lo negro” es construido mediante la estructura de comparación y queda asociado a imágenes de lo más diversas: lo negro como irreverente (Black as the intrusion/ of a rude wet tongue), la excelencia deportiva (Black as the boldness/ of a quick home run), la imagen de la esclavitud y el traslado desde África (Black as the blackness of a rolling ship), la belleza natural y su riqueza y, al mismo tiempo, la leche de las ayas (Black as the sweet-

12 Baartman fue una supuesta esclava del siglo XVIII que era mostrada como un animal raro por su esteatopigia y la hipertrofia de sus genitales exteriores. Según relata Welsh, luego de que falleció en 1815 se la disecó y sus glúteos y labia (eso que, según sostenían los discursos de la época, en su tamaño excesivo demostraban el desenfreno de los apetitos sexuales de las mujeres negras) estuvieron en exposición hasta mediados de la década del 70 en el Museo del Hombre en París.

ness/ of a black orchid milk¹³), la belleza de lo que normalmente es considerado étnico y no atractivo (Black as the beauty/ of a nappy head¹⁴), los tormentos físicos padecidos (Black as the blueness / of a swift backlash) y la música (Black as the spraying/ of a reggae sunsplash). La apertura de todos esos significados de qué es “lo negro” trabajan con varios de los tópicos recurrentes (las aptitudes para el deporte y la música; la esclavitud), replantean otros (qué es considerado “bello”) y aunque hacen mención a la esclavitud, no son de “denuncia”, sino que más bien, al yuxtaponer una imagen con otra, hablan de lo indefinible de lo que es ser “negro” y de las muchas imágenes asociadas con ello. En ese sentido, es una manera de escapar al esencialismo de “lo negro” asumido como un todo homogéneo (Curiel, 2002, 108). El cuerpo está presente, pero metonímicamente, y siempre para hablar más allá de él: *tongue* (para hacer mención a la manera de hablar), *nappy head* (para dar cuenta de que en lo típicamente afro hay belleza), o aparece sugerido en la mención a las marcas dejadas en el cuerpo por los latigazos, sin describir el cuerpo que las carga: “Black as the blueness/of the swift backlash”. Asimismo, el cuerpo es omnipresente en la idea del color de la piel, repetido constantemente. Por otro lado, las referencias espaciales, si bien no presentes literalmente, están sugeridas: el *home run* nos refiere al béisbol y por lo tanto a Estados Unidos¹⁵, la idea de la nave remite a los viajes de África a América y el *reggae* a Jamaica: es indudable que todo remite, igualmente, al Caribe.

Más allá de la Negra Gorda

La serie que sigue en el libro a “The Fat Black Woman’s Poems” se titula “In spite of Ourselves” [A pesar de nosotr@s mism@s]. El tono jocoso e irreverente de la serie anterior desaparece y da paso a una visión más nostálgica. El primer poema ya establece ese quiebre: “Like a Beacon” (27) refiere a la necesidad de un yo lírico (ahora en primera persona frente a la tercera de la serie anterior)

13 Esta es, tal vez, la imagen más crítica del poema. Al nombrar la leche, tan cerca de la mención a la esclavitud y precediendo a un verso sobre los maltratos físicos que también reenvían a la imagen de la esclavitud, es imposible no pensar en las ayas que amamantaban a los niños de los amos, en detrimento de sus propios hijos. Pero si pensamos en la etimología de la palabra orquídea, *orchis*, significa “testículo” (por la forma bulbosa de la flor): esa imagen unida a la idea de “leche”, nos hace pensar en una referencia sexual. Por otro lado, las orquídeas negras aparecen asociadas a rituales mágicos, de los cuales los esclavos negros fueron acusados en muchas oportunidades. Pero al mismo tiempo, la orquídea negra, flor rara y poco corriente, marca la belleza natural a la que también puede estar unida lo negro, jugando con el oxímoron de la flor negra y la leche blanca. A su vez, existe una crema a base de leche de orquídea negra que se comercializa en el Reino Unido.

14 “Nappy head” es una manera de nombrar el tipo de cabello asociado con los africanos y afrodescendientes. En muchos casos puede ser un término derogatorio.

15 No es que el béisbol sea exclusivo de los Estados Unidos, pero en el Caribe anglófono no es tan popular como en el hispano y desde el Reino Unido, el beisbol es visto como un deporte típicamente estadounidense.

que necesita la comida de su madre, los productos del Caribe, como una defensa contra el frío de Londres.

El siguiente poema, “Fear” (28), habla del procesos de (des)integración de los afrodescendientes caribeños en las ciudades metropolitanas.

Our culture rub skin
against your own
bruising awkward as plums

Es interesante que para hablar de la coexistencia de culturas se dé la imagen de una piel que se frota con la otra, y que lo que genera son moretones. No hay fundición, ni incorporación, ni siquiera un verdadero intercambio. Los siguientes dos versos hablan del “aporte” de la cultura negra, pequeños “enriquecimientos” a lo ya existente (“black music enrich/ food spice up”). El interlocutor al cual el yo lírico apela dice ser civilizado (adjetivo cuya mención nos remite a su opuesto, las poblaciones africanas y sus descendientes como salvajes), pero pregunta:

... ‘Are you going back sometime?’

but of course
home is where the heart *lies*

La pregunta aquí parece apuntar no tanto a volver sino a abandonar el lugar en el que se está. Más que “¿vas a volver alguna vez?” pareciera preguntar “¿cuándo te vas?”. La respuesta es un juego de palabras entre los homófonos “yacer” y “mentir” (la expresión es “Home is where the heart is”). Así, el verso indicaría que el hogar es allí donde el corazón nos mienta que es, allí donde nos convenzamos que está nuestro hogar.

La siguiente estrofa es una descripción del Caribe, que no termina de definirse si es visto desde los ojos del yo lírico o es una repetición de aquello que se espera que el Caribe sea:

I come from a backyard
where the sun reaches down
mangoes fall to the ground
politicians turn cruel clowns

And here? Here

Sometimes I grow afraid
too many young blancs
reaping seconds
indignant cities full of jail

I think my child's too loving
for this fear.

El quiebre lo da la frase “And here?”, que con su repetición del deíctico ancla la enunciación y pasa a describir la situación en la metrópolis. El futuro se ve representado en el hijo o hija que es “too loving/ for this fear”, generando ambigüedad en ese “loving”, ya que no queda claro si “child” es agente o receptor, es decir, si ese *loving* refiere a que es demasiado encantador/a (que genera amor) o si ama demasiado (agente) para ese miedo.

En el siguiente poema “Island Man” (29), se trabaja sobre la confusión de espacios en la cabeza de un hombre somnoliento que cree estar despertando en su “pequeña isla verde esmeralda” y en realidad se trata del Reino Unido:

from the east
of his small emerald island
he always comes back groggily groggily

Comes back to sands
of a grey metallic soar
to surge of wheels
to dull North Circular roar

Las imágenes sonoras son las que hacen que en ese estado particular entre el sueño y la vigilia se pueda confundir el mar con el tránsito. Esa unión se logra por la conexión entre “the steady breaking and wombing” (de las olas), de la primera estrofa del poema con el “to dull North Circular roar” y el “blue surf” con el “surge of wheels” (*surf* y *surge* son cuasi homófonos). Como plantea Sara Lawson Welsh (2007): “[...] la alineación gradual entre los paisajes internos y externos también se logra por el uso de cuasi homófonos o cuasi juegos de palabras” (89). Así *sands* (arenas) en realidad remite a *sounds* (sonidos). Por otro lado, en el penúltimo verso (“island man heaves himself”) el verbo “heave”, significa tanto

“levantarse con esfuerzo” como vomitar y en el lenguaje náutico, “cazar”¹⁶. Estas últimas dos acepciones remiten de nuevo a la idea de mar y reenvían a ese mundo entre paisajes que, desde su cama, el isleño imagina afuera. Lo que se observa en este poema es un retorno inconsciente del Caribe, que se sobreimprime sobre el paisaje londinense.

En “We New World Blacks” (30), esa imagen del retorno del Caribe “a pesar de uno mismo” es más fuerte. Así como el acento al hablar los traiciona, según se plantea en la primera estrofa:

[...] in spite of
ourselves
we know the way
back to

the river stone

the little decayed
spirit
of the navel string
hiding in our back garden

Todos estos poemas hablan de la incomodidad de la comunidad diaspórica de los afrodescendientes caribeños. Si la Negra Gorda parecía haber encontrado en su visión irreverente y la conciencia de su propio poder una salida a esas tensiones entre su pertenencia caribeña y su adaptación al Reino Unido, en esta serie las tensiones son fuente de angustia y no hay resolución posible. El Caribe siempre vuelve, a pesar de nosotros mismos. Los sujetos no están adaptados a esa otra realidad de su existencia en la diáspora. Así, es posible leer “Shopping” (31) y su lista de compras de una única unidad por producto, que muestra la incapacidad del yo lírico de comprar comida para más de un día, como si estuviera de paso, a punto de volver. El tiempo tampoco parece ser la clave para lograr una verdadera adecuación a la existencia en la diáspora, ya que en “Two Old Black Men on a Leicester Square Park Bench” (34) esos dos viejos no parecen estar mejor adaptados que el yo lírico de los otros poemas. De hecho, se los imagina soñando con

16 Según definición del DRAE: “Poner tirante la escota, hasta que el puño de la vela quede lo más cerca posible de la borda”.

las revoluciones que podrían haber gestado o la mujer que podrían haber amado. Sin embargo, la mirada nostálgica sobre el Caribe nunca es idealizadora:

O it's easy
to rainbow the past
after all the letters from
home spoke of hardships

and the sun was traded long ago

El uso de “traded” nos habla de una transacción comercial, que pone de manifiesto que se renunció conscientemente a esas posibilidades con las que el yo lírico imagina que los viejos sueñan. El uso del término comercial rompe con cualquier posibilidad de romanticismo.

En la siguiente serie que conforma *TFBWP*, “Back Home Contemplation”, lo que prima es el recuerdo. Así, los poemas “Those Women” (39), “Childhood” (40), “Praise Song for my Mother” (44), “Why shouldn't she?” (44), “Candlefly” (46), “Be a Butterfly” (49) e “Iguana Memory” (50) refieren todos a recuerdos de infancia en el Caribe, a imágenes atesoradas. Sin embargo, no se trata tampoco aquí de representaciones románticas y agradables del Caribe, hecho que se ve claramente en el poema que da nombre a la serie, “Back Home Contemplation” (41), que inicia imitando la estructura del dicho “There is more than meets the eye”, expresión que da entender que la situación es más compleja de lo que puede parecer a simple vista:

There is more to heaven
than meet the eye
there is more to sea
than watch the sky
there is more to earth
than dream the mind

O my eye

En esta estrofa, la constante referencia al paisaje (*sea, sky, earth*) y la referencia al paraíso (*heaven*), nombre que muchas veces se le da al Caribe, indica que la región es mucho más compleja que su mera geografía y su aparente representación como un paraíso. El juego de homófonos, una vez más, genera ambigüedad:

“sea” como mar, pero también como “see”, ver. De esta forma podría traducirse como “hay más para ver (*see*)/ que contemplar el cielo”. Dado que la expresión trabaja con la idea de que lo que los ojos muestran es lo superficial, pero que lo subyacente es más complejo que la apariencia, el quiebre hacia la próxima estrofa “O my eye” pareciera indicar que el ojo miente, que esa visión es ilusoria. De allí que la siguiente estrofa se estructure en afirmación y oposición, donde a lo positivo se le contrapone lo negativo:

The heavens are blue
 but the sun is murderous
 the sea is calm
 but the waves reap havoc
 the earth is firm
 but trees dance shadows

Sin embargo, donde el rechazo de la imagen paradisíaca es más fuerte es en el poema “The Price we Pay for the Sun” (42), donde se establece que las islas del Caribe no son meras postales ni tierras que existen solo para el placer turístico, sino que son más reales que “la carne y la sangre”, “These islands split bone”. El cierre del poema lo conecta con el de “Two Old Black Men on a Leicester Square Park Bench”, ya que si en aquel “the sun was traded long ago”, aquí “Poverty is the price / we pay for the sun”. Así, el sol, como representación del Caribe frente al Reino Unido se vuelve una mercancía a ser comprada e intercambiada. Nada que sorprenda, dado que la región, como plantea Mimi Sheller en *Consumming the Caribbean* (2003) ha sido y es concebida desde la posibilidad de su consumo, ya sea desde sus materias primas, sus paisajes como fuente turística o los cuerpos de sus habitantes para el consumo sexual.

Por tanto, si en la sección anterior se habitaba con incomodidad el Reino Unido, con constante tensión de la presencia del Caribe que surgía como a pesar del mismo sujeto, aquí, volver la mirada hacia el Caribe no resulta consolador, no es el tierno hogar romántico al que volver. La mirada es tan incómoda como en la serie anterior.

La siguiente serie, cambia una vez más el tono. Como ya se ha mencionado, es una selección de poemas del libro anterior, *i is a Long Memored Woman*. El personaje de ese libro es una esclava africana que narra su historia desde la captura hasta la vida en el Caribe. Lo que resulta interesante analizar de esta serie es qué poemas se eligieron del libro original, ya que se puede trazar un paralelismo con

la serie de la Negra Gorda. Todos los poemas de la serie “i is...” hablan de algún tipo de resistencia, ya sea interna o externa, ante la esclavitud. Así, en “Waterpot” (53), la mujer se aferra a su humanidad, a parecer una mujer y no ganado “... hurried/ along/ like like... cattle [...] she tied hard to walk/ like a woman”, en un muestra (patética para el capataz) de dignidad a pesar de la servidumbre. En “Loveact” (54) se habla del costado sexual de la esclavitud, donde el título con la idea de “amor” resulta sarcástico. La protagonista se transforma en la amante del amo, bajo la mirada complaciente y cómplice de la ama, que se siente feliz de verse libre del “loveact”, lo cual marca la complicidad de las mujeres blancas en la explotación de las mujeres negras, al mismo tiempo que establece la explotación que también sufrían las blancas, de la cual se veían “felizmente” liberadas gracias a las esclavas. En este poema, la protagonista se vuelve “the fuel/ that keep them all going”, como amante del señor, “liberadora” de la señora y ama de leche de los niños. Sin embargo, aquí el poder y la venganza están dados por la magia (*sorcery*), ya sea real o simbólica, dejando que el odio se apodere de todos aquellos que la explotan. Una vez más se observa el uso que hace Nichols de ciertos tópicos que fueron utilizados como fuente de discriminación (el delito de magia negra fue una justificación muy usual para dar muerte a los esclavos, en especial a las mujeres) como fuente de poder, con todo lo problemático que ese gesto supone, como ya se ha visto. Se observa la repetición de ciertos temas de la serie anterior. Por ejemplo, la docilidad fingida está presente en “Skin-teeth” (55) con la interpelación al “Massa” (pronunciación de los esclavos de “master”) con el yo lírico, una esclava, le recuerda a su “señor” que la sumisión es solo aparente pues es apenas para “rise and strike/ again”. A su vez, se observa el poder de decisión sobre la sexualidad, a pesar de la explotación. Así, “Like a Flame” (60) es la contracara de “Loveact”, pues el yo lírico siente atracción e irá a encontrarse con ese hombre elegido para consumirse “like a flame”. Pero seguramente la manera más original para hablar de la esclavitud es “Sugar Cane” (56-59); la caña nombrada siempre como “he” se muestra como un ser dependiente que requiere del trabajo y la sangre de los otros para crecer. Mediante esa personificación resulta clara la intención de marcar que sin la fuerza de trabajo de los esclavos, el hombre blanco no podría existir en esas tierras y que, si bien tiene la fuerza para esclavizarlos, la base de su poder es frágil e inestable.

El poder de la mujer para determinar su propio destino está también presente en “holding My Beads”, en el que lo que se anhela es “the power to be what I am/ a woman //Charting my own futures/ a woman”. Lo interesante aquí es el uso de “beads” en el verso “a woman... with all my lives/strung out like beads”

y el cierre del poema “Holding my beads in my hand”. Las cuentas (*beads*) hacen referencia a la tradición africana: por un lado la ornamental, que marcaba la pertenencia a una tribu y también el estatus de una persona; pero por otro el funcionamiento de las cuentas como moneda, por las que se compraba y vendía, entre otras “mercancías”, a los esclavos. De esta forma, el yo lírico quiere tener el valor de su propia vida en sus manos, pero al mismo tiempo, su pertenencia y su autoridad. Al utilizar *beads* entonces se menciona tanto la tradición africana, como la traición, una manera indirecta de hacer referencia a la venta de esclavos dentro de las mismas tribus.

En cuanto al eje espacial, vale la pena detenerse en dos poemas. El primero: “This Kingdom” (61). Ya en sí en el título volvemos a observar una tensión de significados, pero en este caso de asignación espacial. La referencia de “Kingdom” envía, necesariamente, a la idea del Reino Unido. Sin embargo, el deíctico, que debe anclar la enunciación, nos envía a la descripción con la que se inicia el poema, claramente referida a un paisaje del Caribe. La descripción es paradisíaca y pareciera que ese reino del título fuera el reino de la paz y la armonía. Dicha imagen se rompe con el “But beware”, y la imagen paradisíaca se transforma en lo que podría ocurrir (todos los verbos se ven modalizados por el auxiliar *can*). Así, en una descripción apocalíptica, las brisas pueden volverse huracanes; las montañas, volcanes en explosión; los pantanos, enviar plagas; y las plantaciones, desaparecer, dejando la tierra yerma e infértil. La violencia de la posible transformación del paisaje que haría que el hombre blanco huya o “Turn his thoughts/ to death” remite sin duda a la posibilidad del levantamiento de los esclavos, posibilidad reforzada por la referencia a “the rage growing” y el “[...] wait/or/ take our freedom”. El cierre que reenvía al título incluso gráficamente por el uso de las mayúsculas propia de los títulos en inglés, nos lleva nuevamente a la idea del Reino Unido, pero también a la imagen del reino establecido en el Caribe, es decir, el estado de cosas en la región, que bajo su aparente calma podría explotar en cualquier instante.

De especial interés es el cierre de la serie como del libro “Epilogue” (64), porque se puede pensar en él una cierta circularidad con “The fat black...”

I have crossed an ocean
 I have lost my tongue
 from the root of the old one
 a new one has sprung

Si tomamos ese poema como el cierre del libro anterior, marcaría el pasaje a uno nuevo: del tono de dignidad sufriente de *i is...* al de jocosa irreverencia de la Negra Gorda. Pero al ser parte del nuevo libro, podría verse como si el final reenviara al principio, a buscar esa nueva lengua en los primeros poemas. Así el “I have crossed an ocean” ya no sería de África al Caribe, sino del Caribe al Reino Unido. De esta manera se marca el destino de viaje de los descendientes de esclavos, “all that journeying and journeying” que se menciona en “The Fat Black Woman goes shopping”.

Contemplar la totalidad: miradas de la espacialidad

Al observar las cuatro partes de *TFBWP* y buscar una estructura que las amalgame y justifique su pertenencia en un mismo poemario, es posible pensar una lectura temporal que retrocede hacia el pasado en lugar de avanzar hacia el futuro: de la mujer “adaptada” a una realidad diaspórica, realidad descrita en sus tensiones pero resueltas desde el humor y la conciencia del propio poder, a una conciencia poética que pone el acento en las tensiones, ya sin una salida discursiva posible, que luego vuelve al Caribe, para tampoco allí encontrar posibilidad de resolución de las tensiones, hasta desembocar en la mujer esclavizada, en la que la resistencia está presente y se vislumbra el germen de lo que será la Negra Gorda.

Sin embargo, también es posible pensar *TFBWP* desde un eje espacial, en el que el recorrido se da por el tránsito de diversos espacios. Se observa así el Caribe y el Reino Unido en clara tensión, y un espacio latente, África. La nostalgia de “In spite of ourselves” puede ser pensada no solo como la necesidad de retorno a un supuesto hogar, sino la reaparición constante de un espacio sobre otro: se lleva el Caribe (“the backyard” de “We New World Blacks”) en el cuerpo, como se lleva el acento con el que se habla, como un lazo o cordón umbilical (“navel string”) imposible de cortar. El Caribe que vuelve “a pesar de nostr@s mism@s”, no es un Caribe idealizado, no problematizado, sino uno en el que siempre “there is more than meets the eye”, que no se parece a las postales y en el que se paga caro el precio del sol. Es, además, un espacio atravesado por África y la experiencia de la esclavitud, y es recuperado desde el Reino Unido, en la experiencia de la diáspora. En ese sentido, como plantea Welsh, no se trata de una dualidad de oposiciones entre “lo caribeño” y “lo británico”, sino que Nichols explora creativamente diversas “culturas, épocas y espacios psíquicos y territoriales” (Welsh, 2007, 12).

Sin duda, en estos poemas se evidencia una construcción que nada tiene que ver con la noción clásica de un espacio “transparente”, sino que da cuenta de una construcción subjetiva, que trasciende un trazado bidimensional en un mapa, ya que es el sujeto quien crea y estructura el espacio (Haesbaert, 2004; Soja, 1996; De Certeau, 1984). Asimismo el recurso tan rico en la poesía de Nichols de las tensiones de sentido, ya sea por ambigüedades semánticas, connotaciones, implicaciones históricas o juegos sonoros (homófonos y cuasihomófonos), es también productivo para la construcción del espacio. Así como en “steatopygous” convive tanto la historia de Sarah Bartmann, la esclavitud, el racismo, la misoginia, las ansiedades victorianas con respecto a la sexualidad, con el desborde, el exceso que la palabra conlleva, utilizado de manera reivindicatoria para aliar el cuerpo con el espacio; así como la ambigüedad del “lies” como “yacer” y “mentir” permite poner en tensión qué se entiende por “hogar”; de igual manera en el espacio que se crea en la escritura de estos poemas están latentes territorios y temporalidades: Caribe, África y Reino Unido; pasado de esclavitud, presente de inmigración. Vimos esa convivencia en los insultos de la Negra Gorda, en su “all that journeying”, en el uso de la palabra “heaven” que remite al Caribe desde una visión simplificadora que Nichols busca romper, o de la que se apropia para marcar su fragilidad, como en el caso de “This Kingdom won’t reign forever”, donde la referencia a “This Kingdom” muestra la tensión de dos espacios. Asimismo, el “I have crossed an ocean” de “Afterword”, remite dentro de la serie al pasaje de África a América, pero en la totalidad del libro significa, al mismo tiempo, el pasaje de la diáspora a Europa. De esta manera, se observa que el sujeto conforma y es conformado por esos espacios que se funden sin fundirse, se trastocan sin perder del todo su definición, sin llegar a borrar por completo cierta especificidad, pero apuntando siempre hacia un “otra parte” que va por fuera del poema mismo, hacia lo no dicho pero que invoca sentidos latentes en quien lee, que nos disparan en diversas direcciones, más allá de la paradoja.

Referencias

- Bringas López, Ana. (2003). Representations of Black Omen in Grace Nichols’s Poetry: From Otherness to Empowerment. *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 19. Recuperado de <http://publicaciones.ua.es/filespublic/pdf/02144808RD16090156.pdf>
- Butcher, Maggie. (1988). Grace Nichols: In Conversation with Maggie Butcher. *Wasafiri*, 8, 18-20.

- Chancy, Myriam. (1997). *Searching for Safe Spaces: Afro-Caribbean Women Writers in Exile*. Philadelphia: Temple University Press.
- Curiel, Ochy. (2002, diciembre). Identidades esencialistas o construcción de identidades políticas: El dilema de las feministas negras. *Otras Miradas*, 2(2), 96-113. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18320204>
- De Certeau, Michel. (1984). *The Practice of Everyday Life* (Trad. Steven. F. Rendall). Berkeley: UCAP.
- De Lauretis, Theresa. (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Escudero, Maite. (2000). Race, Gender and Performance in Grace Nichols's *The Fat Black Woman's Poems*. *Journal of International Women's Studies*, 1(2), 12-26. Recuperado de <http://vc.bridgew.edu/jiws/vol1/iss2/2>
- Griffin, Gabriele. (1993). Writing the Body: Reading Joan Riley, Grace Nichols and Ntozake Shange. En Wisker, Gina (Ed.). *Black Women's Writing* (19-42), Basingstoke: Macmillan Press.
- Hammonds, Eveylynn. (1997). Toward a Genealogy of Black Female Sexuality: The Problematic of Silence. En Alexander, M. Jacqui y Mohanty, Chandra Talpade (Eds.). *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures* (170-182). Londres y New York: Routledge.
- Harding, Elizabeth. (2007). *Make yourself a(t) Home: Gender, Place, and Identity in the Poetry of Grace Nichols*. (Tesis inédita de postgrado). University of New Brunswick, Fredericton: Canadá. Recuperado de <http://dspace.hil.unb.ca:8080/xmlui/bitstream/handle/1882/43961/MR56535.pdf?sequence=1>
- Homans, Margaret. (1997). "Woman of color" Writers and Feminist Theory. En Warhol, Robyn y Price Herndl, Diane (Eds.). *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism* (406-428). Basingstoke: Macmillan.
- Lefebvre, Henri. (1991) [1974]. *The Production of Space* (Trad. Donald Nicholson-Smith). Oxford: Blackwell.
- Lorde, Audre. (1984). Uses of the Erotic: The Erotic as Power. En *Sister Outsider* (53-59). New York: Quality Paper Book Club.
- McKittrick, Katherine. (2006). *Demonic Grounds: Black Women and the Cartographies of Struggle*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mohanty, Chandra Talpade. (2008). Bajo los ojos de Occidente. Academia Feminista y discurso colonial. En Suárez Navaz, Liliana y Hernández, Aída (Eds.). *Descolonizando el feminismo. Teóricas y prácticas desde los márgenes* (112-160). Madrid: Cátedra.
- Nichols, Grace. (1992) [1984]. *The Black Fat Woman's Poems*. Londres: Virago Press.

- (1989). *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*. Londres: Virago Press.
- Rose, Gillian. (1993). *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Scanlon, Mara. (1998). The Divine Body in Grace Nichols's 'The Fat Black Woman's Poems' (book). *World Literature Today*, 72 (1), 59-66.
- Soja, Edward. (1996). *Thirdspace: Expanding the Scope of the Geographical Imagination*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Sheller, Mimi. (2003). *Consuming the Caribbean: From Arawaks to Zombies*. Londres: Routledge.
- Welsh, Sarah Lawson. (2007). *Grace Nichols*. Devon: Northcote House Publishers.