



Armas de doble filo: el humor en *The Fat Black Woman's Poems* y *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*, de Grace Nichols

Double-edged weapons: humor in *The Fat Black Woman's Poems* and *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*, by Grace Nichols

Azucena Galettini

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IDIHCS), Universidad Nacional de La Plata/ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) Argentina

RESUMEN

El segundo y tercer poemario (*The Fat Black Woman's Poems* [1984] y *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* [1989], respectivamente) de Grace Nichols, autora guyanesa residente en el Reino Unido desde 1977, se encuentran hermanados por el uso del humor. Criticada por valerse de este recurso, visto como un exceso de liviandad para tratar temas complejos como el pasado de esclavitud, la dura vida del inmigrante caribeño o la sexualidad femenina, Nichols reivindica su utilización en tanto implica su adscripción a la tradición antillana. En el presente trabajo, mediante el análisis de cuatro poemas (dos de cada libro), se explora cómo opera el humor en ambas obras y qué simplificaciones conlleva, poniendo especial énfasis en cómo la aparente liviandad que aporta es, en tanto tradición caribeña, otro modo de resistencia.

Palabras clave: Humor, poesía caribeña, desborde, quiebre, Grace Nichols

ABSTRACT

The second and third poetry collection (*The Fat Black Woman's Poems* [1984] y *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* [1989], respectively) by Grace Nichols, Guyanese author living in the United Kingdom since 1977, are related due to the use of humor. Criticized for utilizing this resource, seen as excess of lightness when addressing complex themes



such as slavery, the harsh life of the Caribbean immigrant, or female sexuality, Nichols reclaims humor as a way of ascribing herself to Antillean tradition. In the current essay, we will explore through the analysis of four poems (two from each book) how humor operates in both collections and which simplifications it entails, emphasizing how the apparent lightness it gives is, seen as part of Caribbean tradition, another way of resistance.

Keywords: Humor, Caribbean poetry, overflow, breaks, Grace Nichols

Grace Nichols y dos figuras clave como inspiración: Uma Marson y Louise Bennett

Nacida en Guyana en 1949, Grace Nichols es actualmente una de las más reconocidas poetas de origen caribeño que habitan en el Reino Unido. Fue premiada con el prestigioso Commonwealth Poetry Prize por *I Is a Long Memored Woman* (1983), el Guyana Poetry Prize (1996), por *Sunris* y el Cholmondeley Award de la Asociación de Autores del Reino Unido. A su vez, varios de sus poemas son material de lectura obligatoria para el examen de acreditación de la escuela secundaria en el Reino Unido (General Certificate of Secondary Education o GCSE). Sus primeras tres obras, la mencionada *I is...* (1983), *The Fat Black Woman's Poems* (1984) y *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* (1989) pueden ser pensadas conformando un mismo ciclo, pese a las diferencias en tono. La relación entre *The Fat Black Woman's Poems* (1984) y *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* (1989) resulta evidente en tanto comparten recursos como el humor y la saturación de lugares comunes y estereotipos. *I is a Long-Memored Woman* (1983), por su parte, al estar dedicado por entero a la esclavitud, presenta un tono claramente distinto de las dos obras posteriores, mucho más sombrío y serio; sin embargo, dado que varios de los poemas de ese libro conforman una serie dentro de *The Fat...* (1984) ambos libros quedan, sin duda, emparentados.

Resulta evidente, no obstante, que los dos últimos poemarios, al compartir el humor y desparpajo de las voces poéticas, se diferencian enormemente del anterior. De hecho, Nichols fue duramente criticada por el cambio de tono de *I is a Long...* (1983) a *The Fat Black Woman's Poems* (1984), pese a que ese segundo libro es mucho más que la serie que le da nombre, y el tono no es realmente uniforme¹.

1 El libro 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". La primera serie está marcada por ese personaje sin nombre que Nichols crea, una inmigrante caribeña en el Reino Unido que mira con tono burlón las expectativas que existen en torno a ella en tanto migrante, mujer y afrodescendiente. En "In spite of Ourselves" [a pesar de nosotras mismas] eso que surge "a pesar de sí" es el Caribe. Una primera diferencia entre esta serie y la anterior se observa en la constitución del sujeto lírico. Si en "The Fat..." la persona poética miraba a la Negra Gorda como un narrador a su personaje, en "In Spite..." prima la primera persona, lo cual establece de por sí un tono más intimista, que está asociado con los temas presentes en los poemas. 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 (como veremos con mayor detalle al analizar los poemas de la serie), en "In Spite..." las

Dada la incomodidad con que fue recibido el uso del humor, el propósito del presente trabajo es dar cuenta de cómo en los últimos dos poemarios este recurso se toma como arma, un arma que puede resultar de doble filo, como lo testimonia buena parte de la crítica que lo analiza como una simplificación, olvidando la complejidad de recursos con la que se estructura la obra de Nichols. Para hacer un análisis orgánico con la poesía de esta autora, es necesario leer el humor en clave de una determinada tradición que no busca banalizar ni los sufrimientos de un pasado de opresión que se perpetúan en el presente ni las dificultades de una vida migrante, que es la realidad de buena parte de la población de las Antillas de habla inglesa, sino que reivindica el humor y la burla como una fuente de poder y de resistencia.

El humor y el desparpajo es una característica de la literatura caribeña, en especial la afro-antillana, pero en el caso de Nichols resulta vital pensar estos poemarios en torno a dos figuras fundamentales de la poesía del Caribe de habla inglesa escrita por mujeres: Una Marson y Louise Bennett, ambas oriundas de Jamaica.

Una Marson (1905-1965) es reivindicada por muchos como la primera poeta mujer de las Antillas inglesas en ser considerada como tal. Fue una de las primeras en plasmar en su poesía el lenguaje coloquial (el créole jamaicano, o *patwa*) y en incorporar ritmos musicales (el blues), precursora así de la utilización de recursos que otros autores, (por ejemplo, Kamau Brathwaite) enarbolarán luego como bandera. Reconocida en la década de 1980 como una de las antecesoras de los temas actuales de la poesía de las Antillas inglesas escrita por mujeres (principalmente su abordaje de cuestiones de género y discriminación racial), su obra, como sostiene [Donnell \(2006, 152 y 156\)](#) es más compleja de como se la ha querido leer, pues los análisis que se han hecho a partir de la independencia de Jamaica que buscan en autores fundantes de épocas anteriores por un lado la referencia política y por el otro, la innovación poética como modo de dar cuenta de una nueva mirada nacida en y para Jamaica. Este tipo de lecturas recorta la obra de Marson obviando las alianzas colonialistas y su deuda con la dicción poética británica, que la sitúa en parte con otros “imitadores” de la década de 1930 y 40.

tensiones son fuente de angustia y no hay resolución posible. Los sujetos no están adaptados a esa otra realidad de su existencia en la diáspora. Por otra parte, “Back Home Contemplation”, la tercera serie, como su nombre lo indica, implica volver (*back*) sobre el hogar, que no puede ser otro que el Caribe. Pero si en “In Spite...” las Antillas retornaban en sus tensiones con el presente de inmigración, en esta sección lo que prima es la memoria del pasado en el Caribe. Si bien se observa la presencia de los recuerdos atesorados de la infancia que transcurre en el territorio antillano, no se trata tampoco aquí de representaciones idealizadas y agradables del Caribe (véase si no el poema que da nombre a la serie, “Back Home Contemplation”). En cuanto a la serie que reúne fragmentos del libro anterior, todos los poemas de la sección de “I Is...” (1983) hablan de algún tipo de resistencia, ya sea interna o externa, ante la esclavitud. De este breve resumen se desprende, entonces, que el tono del poemario no es uniforme y que no se puede equiparar todo el libro a la serie que le da nombre.



Es posible pensar que Nichols busca hacer evidente el enlace con esta autora al elegir el adjetivo “lazy” para describir a la mujer de su tercer poemario. En el poema de Marson “In Jamaica”, se afirma “It is a lazy life we live here”. Esa “lazy life” de Marson está asociada con la mirada irónica que adopta frente al punto de vista europeo, aquel que suele tildar a los caribeños de “vagos” o “flojos”, por eso se aclara “tho’ we carry a fair share of work”. Así, parece adoptar ese punto de vista, para luego distanciarse. Asimismo, se enlaza con una visión de la naturaleza como aquello que todo lo brinda y no implica trabajo alguno: “In the heart of the hills where kind Nature/ Gives all, and the towns are forgot”.

Ahora bien, en cuanto a la utilización del adjetivo “lazy”, Nichols se vale, a su vez, del juego de expectativas: su “lazy woman” también es en apariencia un ser despreocupado que tiene reflexiones supuestamente intrascendentes, que abarca con cierta despreocupación temas de enorme peso y densidad. La utilización de adjetivos que remiten a estereotipos como provocación, pero también como invitación a reivindicarlos ya había ocurrido en el título del poemario anterior *The Fat Black Woman's Poems* (1984). Si en *Lazy Thoughts...* es posible ver un tributo a Una Marson, sin duda la serie “The Fat...” rinde homenaje a Louise Bennett. Conocida por su personaje “Miss Lou”, es en palabras de John Agard (1985, 57) (esposo de Nichols) “mudda language giver” [madre dadora del lenguaje] del Caribe de habla inglesa. Sin embargo, durante mucho tiempo fue considerada una mera cómica, pues como *performer* exponía su poesía (de claro tono jocoso) en salones y teatros, y una vez que su popularidad lo permitió, grabó *long-plays*.² No será hasta 1960 con la publicación del ensayo “On Reading Louise Bennett, seriously” de Meryn Morris que su obra sea considerada digna de un estudio crítico.

Bennett trabaja abiertamente con el lenguaje oral de las calles de Jamaica, su personaje y suerte de alter ego, “Miss Lou”, es la “negra gorda” por antonomasia, pero como afirma Nichols sobre su propia creación: “This fat black woman ain’t no Jamima” (“The Fat Black Woman Remembers” 9)³, en clara referencia a que ni podrá ser consumida como un producto más ni hay en ella ninguna docilidad⁴. En su poesía, Bennett crea un ambiente de conversaciones íntimas entre chismosas de barrio que, sin embargo, pueden tratar los temas históricos más serios. Véase, sino, “Colonizin in Reverse”, donde se trata con aparente liviandad la migración

2 Esta práctica sigue activa aún en la generación actual de poetas del Caribe anglófono o de segunda generación. Tal es el caso del propio John Agard, Benjamin Zephaniah y Merle Collins que junto con sus libros venden Cds o DVDs.

3 El número de página que se asigna a cada poema pertenece a las ediciones referenciadas en el apartado “Bibliografía”.

4 Jamima 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/>

jamaicana que se inicia en 1948 con el cambio de las políticas migratorias del Reino Unido, dando comienzo a la masiva migración caribeña al Reino Unido⁵.

Pues bien, pensar la figura de Bennett como fuente de inspiración para la creación de la “Negra Gorda”⁶ de Nichols nos permite trazar, a su vez, un enlace que ilustra la búsqueda de nuestra autora en su segundo y tercer poemario. La elección de voces poéticas que podemos asociar a personajes, aparentemente “intrascendentes”, que no se toman nada con seriedad es una apuesta por las tensiones entre los “grandes temas” y el humor, e implica la adscripción a una determinada tradición. Si con *I is...* (1983) Nichols se sumó a la larga lista de autores afrodescendientes que repensaron y revisitaron el pasado de esclavitud, los siguientes poemarios se centran en sujetos diaspóricos que han elegido esa condición, aunque buena parte de ellos abordan la temática desde el humor. En los siguientes apartados trazaremos enlaces entre cuatro poemas de *The Fat..* y *Lazy Thoughts...* en relación a las tradiciones y al uso del humor como un arma.

El humor en la cultura caribeña

El humor como recurso es de larga data en el Caribe y no solo en el de habla inglesa. Valdés García (2004, 50) considera que se trata de una “disposición ante la vida”, una tendencia a no considerar seriamente las circunstancias, por muy duras que estas sean, una predisposición a tomar todo para el relajo que es propia de los pueblos caribeños. Fernando Ortiz (1963) consideraba que esa característica provenía de la presencia africana, cuyo espíritu burlesco los ayudaba a defenderse de las injusticias sociales. Resuelta inevitable trazar un paralelismo con la tendencia a la Opacidad que defiende Glissant (2008), en tanto camuflaje discursivo que se opone al principio universal de la transparencia. En Cuba, el uso subversivo del humor se conoce con el nombre de “choteo” que ha sido duramente criticado (véase por ejemplo el ensayo de Mañach [1969] *Indagación del choteo*), como también defendido en tanto característica cultural⁷.

En Puerto Rico, este rasgo que algunos denominan “psicológico”, recibe el nombre de “guachafita”. Equivalente al “choteo”, se trata también de un humor irreverente, que busca trastocar los órdenes establecidos y conformarse como un

5 Nótese la diferencia en tono en “Quashi comes to London”, de Marson, que aborda la misma temática, pero desde una perspectiva claramente celebratoria que elimina casi por completo posibles tensiones. La única fisura del relato de Quashi está asociado con el desgarramiento interior de encontrarse lejos de casa.

6 Se utilizan las mayúsculas pues consideramos que “fat black woman” funciona como el nombre de un personaje mítico que Nichols inventa para su poemario.

7 Para una reseña de los distintos trabajos que han analizado las funciones y características del choteo, véase el artículo Graciela Salto, <<La ‘suave risa’ cubana en la crítica cultural: del choteo al *camp*>>, en *Memorias del silencio, literaturas en el Caribe y en Centroamérica*, ed. Graciela Salto (Ediciones Corregidor: Buenos Aires, 2010).



contradiscurso⁸. Si bien en las Antillas de habla inglesa este rasgo no recibe un nombre puntual, implica una tradición, como la obra de Louise Bennett testimonia, tradición que solo recientemente ha sido revalorizada. Sin embargo, Nichols enfrentó críticas por *The Fat...* Según ella misma lo afirma en una entrevista:

La gente me ha dicho “*I is a Long Memored Woman* es un libro tan conmovedor y profundo”, y de *The Fat Black Woman* varios han dicho, o les han dicho a otros poetas que no trae consigo la lucha de los negros... y lo ven como un libro frívolo. No lo es, sólo que presento las cosas de manera graciosa porque la risa y el humor son sanadores y es algo que forma parte de los pueblos caribeños. (Butcher 1988, 19)⁹

Resulta evidente en la serie que da nombre al libro que la voz de la Negra Gorda, asociada con la figura Louise Bennett, utilizará el humor y la irreverencia como arma para oponerse, en tanto inmigrante caribeña, a la discriminación de la que es objeto por ser un sujeto diaspórico, afrodescendiente, mujer y gorda. Ya que estos diversos tipos de opresión se hallen al mismo nivel genera un efecto inquietante, incómodo, pues parece, por un lado, la banalización del peso del pasado de esclavitud y, a la inversa, la exageración de la presión que ejerce la “industria de la delgadez” (según las propias palabras de Nichols), como si fuera un destino tan ineludible como la esclavitud. No es en absoluto casual que Nichols busque incomodar al lector desde el título, negándose a cualquier tipo de “corrección” o eufemismos. Y si bien es posible pensar el uso del humor como un puente también con la tradición de la literatura británica, en esta hay un uso “controlado”, que en nada se parece al desborde constante en Nichols. Si pensamos en el género “mock-epic” o “mock-heroic”, propio del Neoclasicismo inglés, en que la forma “elevada” de la épica pasa a abordar temas triviales (tomemos como ejemplo a *The Rape of the Lock* de Alexander Pope o *The Battle of the Books* de Jonathan Swift), el proceso que hace Nichols es inverso: tomar temas elevados en forma aparentemente banal. A su vez, si consideramos el Neoclasicismo como un período que consolida el “ingenio” (wit) propio del humor británico, resulta imposible obviar que los ideales de la época giraban en torno al orden, la corrección o incluso la “restricción”¹⁰. El humor en esta época apuntaba hacia cierta “corrección” social, ridiculizar los excesos como modo de ponerlos en evidencia y, en cierto sentido, expiarlos.

8 Este enlace entre el humor en la obra de Nichols y el “choteo” y la “guarafita” está inspirado por el trabajo que realiza Alejo López en su tesis doctoral *Hacia una poética de la fruición y el desvío: la categoría de una extraterritorialidad en la poesía nuyorriqueña de Tato Laviera* (2014). En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unleu.edu.ar/tesis/te.999/te.999.pdf>. Allí traza un paralelismo entre esos términos y el “gufeo”, que es su utilización/adaptación en la poesía nuyorrican.

9 Todas las citas de textos originales en inglés que aparecen aquí en español, así como los poemas trabajados, son de traducción propia.

10 Agradezco a la Mg. Florencia Perduca por haberme iluminado con respecto a esta línea argumental.

El epítome de “wit”¹¹ resulta, sin duda, Oscar Wilde. El uso que este autor hará de los epigramas es una muestra de la elegancia que el humor inglés encuentra en la restricción. Rasgos similares se hallan en la obra de John Agard, en libros como *We Brits* (2006), por ejemplo. Nichols no opera desde ese tipo de sutileza, la elegante estocada que devela contradicciones. Su humor es comparable a un reflector que ilumina hasta casi ennegrecer y es desde esta perspectiva que afirmamos que opera a partir de la saturación, del desborde, como se desarrollará más adelante.

Sin embargo, cuando Nichols es criticada por la construcción de su Negra Gorda, esa no es la visión que prima. Más allá de las expectativas que el primer poemario había generado, por las que el segundo fue recibido con decepción por el cambio de tono, el uso del cuerpo y de la sexualidad femenina que el poemario pone de relieve genera, a veces, cierta incomodidad. De hecho, es posible sostener en cierta medida, como lo hace Scanlon (1998), que la serie “The Fat...” llega a ser algo ingenua, cargada de biologismo y que presenta una visión del ser carente de problematización (5). Nichols parece valerse de los tópicos utilizados contra las mujeres, y en particular las de color, e invertir el signo, tomándolos como estandartes; que esgrimir contra los discursos hegemónicos discriminadores. “Las herramientas del amo nunca desarmarán la casa del amo”, dice [Lorde \(1984, 110\)](#), y es discutible hasta qué punto el énfasis puesto en la sexualidad de su Negra Gorda le permite a Nichols hacer una resemantización que genere otra imagen de la mujer negra más allá de la ya transitada. Si bien es posible afirmar que 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; y que la relación de la Negra Gorda con su cuerpo, su sexualidad y su ser negra parece ser lineal y carente de conflictos, creemos que la clave se halla en recordar lo fundamental que resulta el humor como resistencia en las tradiciones caribeñas. Buena parte de lo que en “The Fat...” es simplificado y resulta en cierta medida “resuelto” sin más desde una risotada o un gesto irreverente (concretamente la discriminación racial y el desajuste diaspórico), vuelve a surgir en las otras series con una carga que demuestra que nada se ha resuelto, que el humor es otra opción, un modo de supervivencia, pero que no implica la cancelación de ningún conflicto. Y en ese sentido es útil volver a Louise Bennett y la aparente “levedad” con la que trataba temas sociales y políticos de la época:

11 En inglés antiguo (Old English) “wit” era “witan”, *saber*. Si en el Medio Evo, el término estaba asociado con los sentidos (estar loco o fuera de sí era “to be out of one’s wits”), en el Renacimiento implicaba sabiduría o inteligencia, incluso la genialidad. Al quedar luego asociado con la poesía de los metafísicos (Donne, Herbert, Marvell, entre otros), y con el concepto metafísico (*conceit*), será duramente criticado (véase al respecto el libro de Samuel Johnson, *The Lives of the Poets* (Oxford: Oxford University Press 2006 [1781]), donde el término “metafísico” será considerado un insulto), por ser una contraposición de objetos contradictorios.



su humor no dejaba de lado la crítica y la aparente ingenuidad de “Miss Lou”, claramente, no es la de la poeta. Lo mismo ocurre si pensamos poemas como “Quashie Comes To London”, de Una Marson (anticipación de lo que será “Colonization in Reverse”, de Bennett), que establecieron una suerte de género, el de la “carta de migrante”, en los que la supuesta ingenuidad encubre una crítica y un desgarramiento interior¹². Por tanto, consideramos que Nichols trabaja con el humor, no solo para escapar del estereotipo de las mujeres negras como víctimas, sino también como práctica discursiva, como un desvío, en los términos de [Glissant \(2008\)](#), para quien el *détour* era un movimiento de camuflaje discursivo que desarmaba el discurso hegemónico. No se trata en Nichols del uso de la parodia, que era el gesto que reivindicaba el autor martiniqueño, sino más bien en restar seriedad, tomar todo “para el relajo”, para pensarlo en términos del choteo cubano. Podríamos asociarlo con la noción de “carnavalización” de [Bajtín \(1976\)](#) y la subversión de límites. Pero como sostiene [Pérez Firmat \(1984, 71\)](#), la subversión propia del choteo no es equiparable a la del carnaval medieval, pues este se halla circunscrito por una temporalidad prefijada y posee una serie de normas reguladoras, mientras que en la carnavalización antillana no encuentra limitaciones, opera sin regulaciones ni restricciones. Para ver cómo opera ese desborde en la obra de Nichols, nos detendremos en el siguiente apartado en dos poemas de *The Fat...* que ponen de manifiesto lo que se ha afirmado hasta aquí.

Una estética del desborde más allá de la carnavalización y el grotesco

The Assertion (8)

Heavy as a whale
 eyes beady with contempt
 and a kind of fire of love
 the fat black woman sits
 on the golden stool
 and refuses to move

the white robed chiefs
 are resigned
 in their postures of resignation

12 Al respecto, Donnell y Welsh (1996, 121) sostienen que la utilización del género epistolar para dramatizar un diálogo o monólogo ha sido una de las adaptaciones más exitosas de la tradición oral a la escrita en la poesía del Caribe de habla inglesa. Este formato de “letter home” (la del migrante que escribe al hogar) ha sido trabajada muchas veces por Bennett, y en las generaciones más actuales por James Berry en sus *Lucy's Letters*, Fred D'Aguiar en “Letter from Mama Dot” y David Dabydeen en “The Toilet Attendant Writes Home”. Asimismo, las autoras afirman que:

Irónicamente, la “carta al hogar” ha generado una oportunidad tan buena para el desarrollo de una poesía que dependa del poder y las potencialidades de una voz que habla en créole como lo ha sido la denominada “poesía performática”. (121)



the fat black woman's fingers
are creased in gold
body ringed in folds
pulse beat at her throat

This is my birthright
says the fat black woman
giving a fat black chuckle
showing her fat black toes

La aseveración¹³

Pesada como ballena
ojos que brillan con desprecio
y cierto fuego amoroso
la negra gorda se sienta
en el taburete de oro
y se niega a moverse

los jefes de túnicas blancas
se resignan
con su postura de resignados

los dedos de la negra gorda
está arrugados de oro
el cuerpo rodeado de pliegues
el pulso que late en la garganta

Este es mi derecho de nacimiento
dice la negra gorda
con una risotada negra y gorda
mostrando sus negros dedos del pie

Este poema se abre con la declaración de un exceso, asociado, si lo leemos literalmente con la gordura: “heavy as a whale”. [Harding \(2007, 50\)](#) toma esa declaración como la encarnación de la forma grotesca del carnaval, pues al desafiar la autoridad de los “robbed chiefs” consagra la libertad inventiva, libera de los puntos de vista imperantes, de las verdades establecidas y lo universalmente aceptado, para crear un nuevo orden. Sin embargo, aunque es cierto que se trata de una burla a quienes detentan el poder al ocupar su lugar, no ocurre aquí ninguna verdadera inversión carnavalesca.

13 La traducción de los poemas es propia y de carácter meramente instrumental a los fines del presente ensayo.



Para Bajtín, el carnaval es algo que debe ser vivido, donde no hay distancia entre actores y espectadores, pues todos los participantes son activos:

... se está plegado a sus leyes mientras estas tienen curso y se lleva así una *existencia de carnaval*. Esta, sin embargo, se sitúa por fuera de los carriles habituales, es una especie de “vida al revés”, un “monde à l’envers”. (Bajtín 1976, 312, *énfasis original*)

En este sentido vemos, por un lado, que las restricciones temporales cobran vital importancia: el carnaval permite la inversión de un orden, ponerlo “patas para arriba”, pero solo mientras dura la fiesta, como en el caso de la “entronización bufa”, o como en el caso de las fiestas nocturnas de los esclavos en el Caribe, en que estos se arrogaban los cargos y el poder que durante el día eran propiedad de los blancos, un ejemplo de lo cual da V. S. Naipaul:

El esclavo en Trinidad trabajaba durante el día y vivía de noche. Al caer el sol, el mundo de las plantaciones blancas desaparecía y tomaba su lugar un mundo de fantasía, más seguro, secreto, de “reinos”, “regimientos”, bandas negras. Quienes eran esclavos durante el día se veían a sí mismos como reyes, reinas, delfines, princesas. Vestían bellos uniformes, banderas y espadas de madera pintada. Todo aquel que se unía a un regimiento obtenía un título. A la noche, los negros jugaban a ser personas, imitando los ritos del mundo superior. Los reyes hacían y recibían visitas. En las reuniones un “secretario” tomaba nota. (Naipaul 1970, 1)¹⁴

Pues bien, Nichols no busca la mera inversión, crear una vida al revés, en que la Negra Gorda se adjudica el poder, una suerte de entronización bufa. El Taburete de Oro al que se hace mención (*golden stool*) es el “Sika Dwa Kofi”, un símbolo de poder de los ashanti. En ese taburete se sentaba el rey, sin embargo, fue una mujer, Yaa Asantewaa, reina madre de Ejisuhene, parte de la Confederación Ashanti, quien enfrentó al poder del Imperio Británico cuando el gobernador Lord Frederick Hodgson demandó que se le entregara el Taburete de Oro, símbolo del poder y el espíritu del pueblo. Yaa Asantewaa armó un ejército y comandó las tropas contra la fuerza británica. Fue la última de las guerras anglo-ashanti y, aunque la reina madre murió en exilio y la Confederación se convirtió en un protectorado británico, el nombre de esta mujer sigue siendo de vital importancia. Por tanto, la Negra Gorda, al sostener que el Taburete de Oro es su derecho de nacimiento no está estableciendo ninguna inversión, está recuperando una tradición a la que pertenece, recordando un poder que le es propio (aunque una mujer nunca se sentaba

14 Véase también el relato que hace Naipaul en *The Loss of El Dorado* de la Revuelta de Shand State en 1805, previo a los festejos de Navidad, en la que salió a la luz todo ese mundo subterráneo, que Naipaul asociada puramente como las fantasías, pero que conllevaba planes revolucionarios. Cabe destacar que, si bien sus descripciones son ilustrativas y están bien documentadas, no se comparte aquí en lo más mínimo las interpretaciones que saca de ellas, donde se evidencia su racismo y desprecio.

en el *Golden Stool*), y si bien lo afirma “giving a fat black chuckle/ showing her fat black toes”, esa risa y esa irreverencia no están asociadas con la carnavalización, sino con la “murderous blue laughter” de “The Fat Black Woman Remembers”: la risa que nada tiene de jovialidad, de docilidad, una risa que desborda vitalidad, energía, que es también su propia fuente de poder¹⁵. Se opone, así, 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” (tal vez una velada 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”. 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

Asimismo, la frase inicial, “heavy as a whale”, puede ser leída como el peso que le permite ser inamovible, asociado entonces con la fuerza que la lleva a desafiar a esos “robed chiefs”. Pero a su vez, dada la imagen de la gordura que se repite constantemente en la serie, el desborde aquí está claramente anclado en el cuerpo. En primer lugar, la gordura de la Negra Gorda implica de por sí un exceso,

15 La imagen volverá a aparecer en *Lazy Thoughts...* en el poema “Configurations” (9), en el que se plantea una relación sexual en términos de colonizador europeo (hombre) y mujer africana. Se cita aquí el final del poema:

She delivers up the whole Indies again
But this time her wide legs close in
slowly
Making a golden stool of the empire
of his head.

La inversión de fuerzas aquí es evidente, pues si hasta el cierre la mujer se presentaba en un lugar subordinado, adaptándose al deseo del hombre, cerrar las piernas y usar la cabeza de él como trono en el que sentarse, la sitúa como reina que se ha servido de él como un escalón para ascender. Sin duda la imagen es ambigua. Wisker (2000, 292) sostiene que esta sabia mujer se burla del poder ejercido sobre ella en el acto sexual, dada la doble lectura de “stool” (“materia fecal”, “excreto”, además de “taburete” o “asiento”). Welsh (2007, 52) dice, pues el Taburete de Oro era un artefacto sagrado, lo cual implica que en el último verso se observa una extraordinaria reverencia más que desdén.

Interesa destacar la profunda importancia que esta imagen tiene para Nichols y cómo se halla siempre asociada con un poder que es propio, tradicional, una fuente de agenciamiento. Por tanto, pensar que en “The Assertion” hay una inversión burlesca de parte de la Negra Gorda al recuperar el Taburete de Oro implica no solo desconocer la historia que esa mención conlleva, sino también la función que Nichols le otorga.



imágenes del pesaje (“weight in” es el pesaje oficial que se les hace a los deportistas que deben estar en determinado peso para competir en ciertas categorías), y de la “cola entre las patas” (*with my tail tucked in*), señalan claramente que se considera represiva la idea de limitar su corporalidad, que esa mirada parece venir de fuera, de un intento regulador externo.

Los últimos dos versos de la primera parte son especialmente reveladores. La mención a las “líneas” y no a las curvas nos permite pensar en estas como límites. Es decir “estar en línea” como quedarse dentro de las líneas, los límites. Ser luz (y no cualquier luz, sino una dirigida, “target light”, que nos habla de un objetivo claro al cual se apunta), remite también a la carencia de limitaciones, a lo difuso.

“Invitation” es un poema que, comprendido literalmente, es la mera afirmación de la aceptación y seguridad de sí de la Negra Gorda, que le otorga esa comodidad consigo misma para invitar al oyente a “come and see me sometime”. Ese verso hace referencia a la frase de la actriz de Hollywood Mae West, una voluptuosa reina del doble sentido que escandalizaba en su época por el abierto uso que hacía de su sexualidad. La frase completa, que West dice a su coprotagonista, Gary Grant, pertenece a la película *She Done Him Wrong* (1933) y es la siguiente: “I always did like a man in a uniform. That one fits you grand. Why don’t you come up sometime and see me? I’m home every evening”. Se trata de una evidente invitación sexual. No obstante, es posible leer en el verso de Nichols algo más: una declaración estética y política. La Negra Gorda no solo pone en evidencia que no tiene deseo alguno de ajustarse a las normas de lo que se considera atractivo, sino que se establece como un ser que va más allá de las categorías que quieren imponérsele. Así, cuando en la segunda parte afirma: “My breasts are huge exciting (...) your hands can’t cup”, también implica que la Negra Gorda “desborda” cualquier intento de constricción, es un ser que no puede ser aprisionado, categorizado. El otro verso que marca la elusividad de este personaje se encuentra alineado visualmente con “your hands can’t cup”, “fat slick pups” y “my black seabelly”. El adjetivo “slick” pone el acento en esa característica escurridiza de la Negra Gorda. Y aunque las referencias sexuales son más que evidentes en “a purple cherry/ below the blues/ of my black seabelly” y el lunar que cambia de posición con cada movimiento de su “behind”, el poema trasciende la mera invitación sexual: su función no es tan solo la de marcar la buena autoestima de la Negra Gorda. Desde ese tono de desparpajo, tan propio de las Antillas, Nichols toma la cuestión física, tan superficial en apariencia, para plantear algo fundamental de este personaje, pero sobre todo de su postura política y poética: una apertura constante que desborda cualquier intento de encasillamiento. Por ello el inicio “If my fat/ was too much for me” no debe leerse solo en tanto referencia a la gordura, sino

también a su propio exceso. Es decir que, si sintiera a su propio desborde como un peso demasiado difícil de sobrellevar, habría buscado confinarse a las normas.

Asimismo, los tres versos que quiebran la regularidad del poema, tomando prominencia visual, remiten al desborde: lo que las manos no pueden abarcar, lo escurridizo de los muslos y el neologismo “seabelly” que emparenta la inmensidad del mar con la del abdomen de la Negra Gorda. Así, lo que desborda también desborda el marco regulador de la distribución visual del poema en la página que, excepto en estos versos “desregulados”, respeta a rajatabla la sangría.

A su vez, hay algo completamente lúdico en la sonoridad del poema, las rimas entre “jogging” y “fogging”, “weight in” y “tuck in” “fine” y “lines”. También despierta comicidad la manera de referirse a sus senos, no solo por compararlos con sandías (el exceso una vez más), sino por la contraposición entre sandía y el término técnico “amnios”: la confluencia de lo pedestre y lo técnico para dar cuenta de los senos exageradamente grandes de la Negra Gorda generan comicidad. A su vez, el neologismo de “seabelly” remite tanto al movimiento de la grasa del vientre, como las olas del mar, pero al mismo tiempo, es otra forma de hablar de la inmensidad del cuerpo de la Negra Gorda.

“The heritage of my behind” es otra curiosa expresión, pues asocia el trasero con la herencia. [Harding \(2007, 57\)](#) hace una interesante lectura de que el “I shift the heritage/ of my behind” implica que la Negra Gorda está intentando hacer un cambio, un giro [*shift*] con respecto a las actitudes racistas sobre su cuerpo y su sexualidad pues, retomando a Bell Hooks:

... aunque el pensamiento contemporáneo sobre los cuerpos femeninos negros no intenta leer el cuerpo como un signo de inferioridad racial “natural”, la fascinación con los “culos” negros continúa. En la iconografía de la imaginación pornográfica negra, el trasero sobresaliente es visto como una indicación de una sexualidad agudizada. (Hooks citada por [Harding 2007, 57](#))

De hecho, esa sexualidad agudizada es uno de los ejes a la hora de estudiar esta serie del libro. Los análisis ([Easton 1994](#); [Scanlon 1998](#); [Bringas López 2003](#); [Escudero 2000](#); [Harding 2007](#)) se han centrado en la preeminencia de lo físico 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). 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 concebir nada más allá de la talla catorce (“The Fat Black Woman Goes Shopping” 11), 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 “Invitation” es consciente del propio atractivo sin necesidad de ajustarse a las reglas de la estética hegemónica. 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).

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). También es su propia autoridad en “The Assertion”, como ya hemos analizado.

En “Invitation”, más que intentar generar un cambio de percepción, la Negra Gorda contonea su desbordante trasero como otra forma de marcar que no piensa limitarse en lo más mínimo, que su naturaleza desbordante es una fuente de poder. Es cierto que la noción de “heritage” se emparenta con las miradas racistas sobre la sexualidad de las mujeres negras, hecho que se refuerza por anclar en este poema la herencia en el cuerpo mismo y no en cuestiones culturales. Si bien una respuesta a esta representación estereotipada fue buscar su opuesto, una mujer negra hiperrecatada (Hammonds 1997), Nichols, como plantea Harding (2007), transita el camino contrario: retomar la idea de una mujer negra sexual en pleno dominio de su cuerpo que, así armada, puede enfrentarse a los discursos discriminadores, postura que no deja de resultar problemática si se la lee solo en esa clave.

Si pensamos la serie en relación con una estética del desborde, es posible asociarla con la apertura que la categoría cuerpo conlleva, como lo postula Nancy (2003). Si seguimos al filósofo francés en que el cuerpo es lo abierto, y que este consiste en exponerse (87), vemos que la aparente sobreexposición del cuerpo en Nichols no es solo una forma de reapropiación de lo que el pasado de esclavitud sustraía, sino también una determinada reivindicación de la corporalidad en tanto modo de abrirse al mundo. El cuerpo, en tanto apertura, se muestra en esta serie en continuo desborde, como aquello que no puede ser constreñido, limitado, apesado. Por eso esa apuesta de apertura conlleva una visión de la sexualización que no es objetivación sino vitalidad, fuente de poder, pero que también permite desacralizar ciertos temas, generar comicidad por contraste y, en ese sentido, es



otro uso del humor. Para dar cuenta de ello, tomemos dos poemas del siguiente libro de Nichols, *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*.

El efecto cómico del quiebre de expectativas

El tercer libro de Nichols plantea una suerte de continuidad con *The Fat...* en tanto la reapropiación y resemantización de ciertos términos peyorativos para ofrecerlos con violencia desde el título mismo. Ya se ha planteado la elección del adjetivo como un velado homenaje al “lazy life” de “In Jamaica” de Marson. [Easton \(1994, 63\)](#) sostiene que la utilización del “lazy” hace referencia a una forma de resistencia durante la esclavitud¹⁶. Según el análisis que venimos realizando, se trataría más bien, de otra estrategia para restarle importancia y trascendencia al poemario, establecer desde el título la reivindicación de un determinado punto de vista, aquello que se presenta, en apariencia, como superficial, pensamientos vanos, inútiles. El humor aquí se construye no tanto como resistencia sino a partir del quiebre de expectativas. Así puede observarse en el siguiente poema:

The Decision (9)

In restaurants he fed her
In bed said how he loved her
but she decided to leave him
because he was squeamish

Now she has a new lover
who doesn't feed her
or tell her he loves her
but who buries his face
in plain curiosity of her taste

And tells her how good she is O
And tells her how good she is.

La decisión

En restaurantes le daba de comer
En la cama le decía cuánto la amaba
pero ella decidió dejarlo
porque era un remilgado

Ahora tiene un amante nuevo

16 Para ello se apoya en Orlando Patterson, *The Sociology of Slavery: An Analysis of the Origins, Development and Structure of Negro Slave Society in Jamaica* (Londres: MacGibbon & Kee, 1967), 260 y Bush, Barbara Bush, *Slave Women in Caribbean Society* (Kingston: Heinemann, 1990), 61.



que no le da de comer
ni le dice que la ama
pero entierra su rostro
con plena curiosidad de saborearla

Y le dice qué rica es Oh
Y le dice qué rica es.

Aquí también opera la comicidad que surge de la oposición entre lo “serio” del título y las dos opciones que se presentan. Nichols se burla de las nociones de “romance”, las cenas en restaurantes, las declaraciones de amor en la cama, oponiéndolas abiertamente al acto sexual. Aunque no menciona de forma directa a la lengua, dado que el sujeto lírico renuncia a un amante por ser “squeamish” y no querer darle sexo oral, recuerda la capacidad sexual del órgano, por eso se quedará con el que “... buries his face / in plain curiosity of his taste”.

Es interesante el rol pasivo que se le asigna a la mujer en los primeros versos, al ocupar gramaticalmente el lugar de objeto. “In restaurants he fed *her*/ In bed said how he loved *her*” (énfasis agregado). El quiebre lo genera el pasaje a ser sujeto “But she...”, lo que marca también la necesidad de pasar a ejercer un rol activo. Es posible afirmar que ese juego entre pasivo y activo es un modo de referenciar la objetivación de la mujer en el mundo amoroso que viene ya desde el amor cortés. La construcción femenina que hace Nichols, como vimos en la sección anterior, nada tiene de pasiva y es bien consciente del poder de lo físico. En ese sentido, es esperable que se reivindique la sexualidad como un modo de desacralizar la idea de amor romántico. Los primeros versos apuntan a la convencionalidad: el primero a lo público (compartir una comida en el restaurante), donde la mujer casi parece una niña a la que se le da de comer, y el segundo a lo privado, lo que ocurre en la cama. El quiebre está dado por el adjetivo “squeamish”, que derrumba la imagen de un hombre en control que se hace cargo y adora a esa mujer pasiva. Si el amor cortés planteaba la idealización de la mujer en tanto objeto de deseo del cual se sustraía el cuerpo, Nichols lo pone en el centro del escenario: sin sexo oral no hay romance posible que se sostenga.

Otro uso del humor en el que el quiebre de expectativas resulta vital se observa en el siguiente poema, en el que la intertextualidad con Shakespeare, estipulada desde el título mismo, genera cierta anticipación en el lector:

With Apologies to Hamlet (6)

To pee or not to pee
That is the question

Whether it's sensibler in the mind

To suffer for sake of verse
the discomforting slings
Of a full and pressing bladder
Or to break poetic thought for loo
As a course of matter
And by apee-sing end it.

Mis disculpas a Hamlet

Hacer pis o no hacer pis
Esa es la cuestión

Si para la mente es más sensato
Sufrir en aras del verso
Los incómodos hondazos
De una vejiga llena que presiona
O quebrar el pensamiento poético para ir al baño
Como materia a tomar
y al a-pis-iguarla ponerle fin.

Este poema presenta dos posibles interpretaciones. Por un lado, que el cuerpo se interpone en la creación poética con sus urgencias: el ir a orinar hace perder el hilo mental en el que se vislumbraba un poema. Así, el cuerpo es un estorbo, ajeno al acto creativo, que depende de planos más sutiles.

Otro análisis posible, es que resulta imposible la creación poética en un cuerpo que no ha satisfecho una necesidad básica. La burla hacia Hamlet, reforzada por la tensión entre registros (las estructuras formales frente a los coloquiales *pee* o *loo*), parece apuntar a dar por tierra con la imagen de un sujeto centrado exclusivamente en lo mental. DeCaires Narain (2004, 16) sostiene que se trata de una visión que ancla el acto creativo en el cuerpo y lo ordinario. Por otro lado, es productivo señalar la apropiación del canon en clave humorística. Nichols subvierte el soliloquio más reconocido del dramaturgo inglés, poniendo a Hamlet y su *hamartía* en ridículo: de nada sirven los devaneos existenciales con una vejiga llena. Una vez más es posible trazar un enlace con Una Marson, que realiza el mismo proceso en “To Wed or Not to Wed”, en que cierra el poema con un disculpatorio “[With Apologies to Shakespeare]”. La duda existencial en Marson es en torno al matrimonio y el poema opera igual que el de Nichols, cambiando palabras o frases pero manteniendo al estructura. Si bien es también jocoso, “To Wed...” no resulta tan irreverente como “With Apologies to Hamlet”, pues mantiene la lógica reflexiva del texto shakespearo. Nichols descentra por completo el soliloquio corriéndolo del plano del intelecto y anclándolo en las necesidades físicas. Y en ese sentido es posible leer “With Apologies to Hamlet” en clave metapoética: Nichols establece de forma jocosa que el cuerpo no es enemigo de la creación



poética, sino que es imposible crear olvidándose de él y sus necesidades. El tono jocoso se ve acrecentado por el juego sonoro que crea el homófono de “appease” [/\ə'pi:z/] con “pee”. “apee-sing.

Esta oposición entre lo “alto” y lo “bajo”, puede leerse también en tanto una oposición de tradiciones. Nichols se apropia del corazón mismo de la literatura británica, la mítica figura de Shakespeare, y lo “traduce” en la clave de la tradición caribeña, restándole importancia, resaltando el humor y poniendo en escena aquello que se ve retaceado: el cuerpo. En ese sentido el poema resulta paradigmático, puesto que implica, por un lado, una visión metapoética sobre desde dónde se crea, y por el otro, marca el cruce de tradiciones fundiendo lo caribeño con lo británico, todo ello camuflado en un poema que parece plantearse como un mero juego, una reflexión banal (“no puedo escribir si necesito orinar”) que puede ser olvidada tan pronto como es enunciada.

Saturación, quiebres y desbordes: el lado filoso del humor

Dados los poemas analizados en el presente trabajo, por una parte, es posible afirmar que el humor en estas dos obras de Nichols apunta a desnaturalizar ciertos lugares comunes y expectativas. La construcción de su *Negra Gorda* parece estar cargada de estereotipos, sin embargo, se observa que se llevan los clisés hasta la saturación y, por lo tanto, los desborda. Esto implica no solo un procedimiento cómico, sino una postura ideológica. El desborde apunta a volver porosas las categorías, sobrepasar límites que se presentan infranqueables, situarse por fuera de las definiciones y los intentos de fijación. Más allá de la denuncia evidente en la que muchas veces Nichols (o al menos la crítica sobre ella), parece colocarse en un pensamiento binario, los recursos de los que la autora guyanesa se vale conforman una poética que apunta anular categorías que fijan y simplifican. Otro modo de poner en evidencia los lugares comunes es descentrarlos a partir del quiebre, como ocurre en “The Decision”, donde a partir de lo que dictan ciertos clisés con respecto a lo que implica una relación romántica heterosexual, se incomoda el lector con la puesta en lugar principal del cuerpo y su deseo. Como se ha dicho, se observa una reivindicación de lo corporal como un modo de abrirse al mundo, que también implica un motor creador sin el cual resulta imposible escribir, como vimos con “With Apologies to Hamlet”. En ese sentido, la sexualización de la mujer, que podría ser problemática, en especial por la liviandad con que se la presenta debe ser leída a partir de esa clave.

Por otra parte, el humor como tradición antillana le permite a Nichols reunir también el acervo cultural británico, lo cual implica un corrimiento del lugar en que podría situársela en tanto autora inmigrante. Nichols se apropia del corazón

mismo de la literatura del Reino Unido desde una mirada jocosa que, no obstante, esconde una reflexión sobre el acto creador. Aquí también, la irreverencia del humor puede funcionar como un modo de alivianar lo que de otro modo podría despertar rechazo. Opera como una forma de resistencia que permite decir aquello que quiere decirse de manera tal que pueda ser procesado. Y esto demuestra la fidelidad al uso que se le ha dado al humor en la comunidad afrocaribeña, expresar con tono risueño e irreverente incluso las situaciones más dolorosas implica no solo “tomar todo para el relajo” como modo de supervivencia, sino también resistir los intentos de silencio. La liviandad del humor permite poner evidencia y descentrar aquello que los discursos hegemónicos buscan esconder bajo el manto regulador de los lugares comunes y los clisés, valiéndose de la risa para clavar su filosa estocada.

Bibliografía

- Agard, John. 1985. *Mangoes & bullets: selected and new poems, 1972-84*. Londres: Pluto Press.
- Bajtín, Mijael. 1976. «Carnaval y Literatura.» *Revista Eco*, n.o 134: 311–338.
- Bringas López, Ana. 2003. «Representations of black omen in Grace Nichol's poetry: from otherness to empowerment». *Revista alicantina de estudios ingleses*, n.o 16: 3-19.
- DeCaires Narain, Denise. 2004. *Contemporary Caribbean Women's Poetry: Making Style*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Donnell, Alison. 2006. *Twentieth-century Caribbean literature: critical moments in Anglophone literary history*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Donnell, Alison y Sarah Lawson Welsh, eds. 1996. *The Routledge reader in Caribbean literature*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Easton, Alison. 1994. «The body as history and ‘writing the body’: The example of Grace Nichols». *Journal of Gender Studies* 3 (1): 55–67.
- 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.
- Firmat, Gustavo Pérez. 1984. «Riddles of the Sphincter: Another Look at the Cuban "Choteo"». *Diacritics* 14 (4): 67.
- Glissant, Édouard. 2008. *Le discours antillais*. Nachdr. Collection Folio Essais 313. Paris: Gallimard.



- Griffin, Gabriele. 1993. «'Writing the Body': Reading Joan Riley, Grace Nichols and Ntozake Shange». En *Black women's writing*, 19–42. Nueva York: St. Martin's Press.
- Hammonds, Evelyn M. 1997. «Toward a Genealogy of Black Female Sexuality: The problematic of Silence». En *Feminist genealogies, colonial legacies, democratic futures*, editado por M. Jacqui Alexander y Chandra Talpade Mohanty, 93-104. Londres, Nueva York: Routledge.
- Harding, Elizabeth Jean. 2007. «Make yourself a (t) Home: Gender, Place, and Identity in the Poetry of Grace Nichols». Tesis doctoral, University of New Brunswick, Department of English.
- Lawson Welsh, Sarah. 2007. *Grace Nichols. Writers and Their Work*. Tavistock, Devon: Northcote House Publ.
- Lorde, Audre. 1984. «The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House». *Sister Outsider*, 110-113, Nueva York: Quality Paper Book Club.
- Mañach, Jorge. 1969. *Indagación del choteo*. Miami: Mnemosyne.
- Naipaul, V.S. 1970. «Power to the People». *New Yorker Review*, 9 de marzo. <http://library2.nalis.gov.tt/gsd/collect/news3/index/assoc/HASH0126/a01f6fc1.dir/doc.pdf>.
- Nancy, Jean-Luc. 2003. *Corpus*. Traducido por Patricio Bulnes. Madrid: Arena Libros.
- Nichols, Grace. 1989. *Lazy thoughts of a lazy woman and other poems*. Londres: Virago.
- . 1992. *The fat black woman's poems*. Londres: Virago.
- Nichols, Grace, y Maggie Butcher. 1988. «Grace Nichols in Conversation with Maggie Butcher». *Wasafiri* 4 (8): 17–19. <https://doi.org/10.1080/02690058808574163>.
- Ortiz, Fernando. 1963. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- Scanlon, Mara. 1998. «The Divine Body in Grace Nichols's "The Fat Black Woman's Poems"». *World Literature Today* 72 (1): 59–66.
- Valdés García, Félix. 2004. «El Caribe: integración, identidad y choteo». *Utopía y Praxis Latinoamericana* 9 (27): 49–60.
- Wisker, Gina. 2000. *Post-colonial and African American women's writing: a critical introduction*. Macmillan International Higher Education

